



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Confluències poètiques i interculturals en l'obra plàstica de Felícia Fuster: «Plurivisions», 1980-1995

Esther Rodríguez Biosca

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

The background is a complex abstract composition. It features a dark, textured grey-blue field. Overlaid on this are various geometric and organic shapes in shades of brown, red, and yellow. A prominent white line starts from the left edge and curves upwards and then rightwards, creating a large, irregular white space that frames the text. On the right side, there are several overlapping circular and semi-circular shapes with concentric lines and segments in yellow, green, and blue, resembling a stylized sun or a multi-layered disk.

**Confluències
poètiques i
interculturals
en l'obra
plàstica de
Felícia Fuster**

«Plurivisions», 1980-1995

Tesi doctoral

Presentada per: Esther Rodríguez Biosca

Directora: Dra. Laia Manonelles Moner



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Confluències poètiques i interculturals en l'obra plàstica de Felícia Fuster: «Plurivisions», 1980-1995

Tesi doctoral presentada per: Esther Rodríguez Biosca

Directora: Dra. Laia Manonelles Moner

Programa de Doctorat: Societat i Cultura

Línia de recerca: Història de l'Art Modern i Contemporani

Departament d'Història de l'Art

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

Barcelona, novembre 2021

Imatges i drets de reproducció:

Les imatges i els documents que es mostren en aquest treball de recerca s'utilitzen sense cap ànim de lucre com a fonts bàsiques referencials, a títol estrictament informatiu i en àmbit acadèmic.

L'autora de la present recerca agraeix als legítims autors i propietaris de les imatges, la cessió dels drets de reproducció i resta a la disposició d'aquells altres amb els quals no ha pogut contactar.

Barcelona, novembre de 2021

Als meus pares, Emilio i Antonia,
i a Mario

AGRAÏMENTS

Aquest estudi ha necessitat temps, dedicació i la implicació de moltes persones que han contribuït, amb respectives aportacions, a acompanyar, desenvolupar i construir una interpretació elaborada i complexa en relació amb l'obra plàstica i la figura de Felícia Fuster. Per les seves incondicionals participacions deixo constància aquí del meu agraïment:

A la Dra. Laia Manonelles, pel seu guiatge al llarg d'aquests anys de treball, pels consells, pels ànims i l'acompanyament. Sense el seu suport no hauria estat possible encabir la figura de Fuster en els límits del diàleg intercultural amb el Japó ni mostrar aquest com a element transformador en el seu llenguatge artístic.

A la presidenta de la Fundació Felícia Fuster, Enrica Mata, per la confiança que va dipositar en mi pel *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*, projecte inicial i primera fita que havia de reportar aquesta tesi doctoral. Les seves valuoses informacions com a testimoni oral i com a responsable de la cura del llegat de la creadora han sigut fonamentals en la recerca.

A la Dra. Rosa Maria Subirana, de manera molt especial, perquè d'ençà que la vaig conèixer com a directora i professora del Màster Estudis Avançats en Història de l'Art, ha sigut una constant inspiració com a docent i com a persona. La seva ajuda, la seva generositat i la seva manera de ser l'han fet una *rara avis* en el món acadèmic –aquest necessita moltes més com ella.

A Nathalie Giacopelli, una baula indispensable en aquest treball. La seva instrucció en la llengua francesa i el seu coneixement profund i inquiet sobre el món literari i artístic, m'ha permès la comprensió dels materials originals d'arxiu, indispensables en la recerca, i entendre visions novelles a través de les seves reflexions: *Tu as fait que mon apprentissage soit un merveilleux voyage. Merci de toute cour. Nous continuons ...*

Alhora, aquest agraïment, el vull fer extensiu a totes les persones, algunes amigues de l'artista, i altres, expertes o interessades en alguns dels seus àmbits de creació, que m'han ofert totes les facilitats i respostes als meus infinits dubtes de manera desinteressada. Així doncs, aquest reconeixement va dirigit a: Jaume i Otilia Socias, Sandra Szurek, Fina Birulés

i Heura Marçal, Maria Elvira i Silleras, Àngels Grases, Sam Abrams, Xavier Bru de Sala, Nora Ancarola, Lola Donaire, Lluïsa Julià, Mercè Altimir, Jordi Mas, Antonio Salcedo Miliani, Montserrat Crespín, Raúl Velasco, Araceli Arroyo i Nao Sawada.

Per últim, vull expressar-li als MEUS que sense la seva estima aquest projecte de llarg recorregut no hagués estat possible. El més sincer agraïment a la meva família, a la meva mare, Antonia, a la que li vull dir amb lletra i en paper: *Hemos pasado momentos difíciles, pero sin ti hubiera sido, simplemente, imposible.* I als meus estimats amics i amigues que s'han interessat i han compartit amb mi el seu temps i les meves inquietuds: *a todos, infinitas gracias.*

RESUM

Aquest estudi és un treball sobre la biografia artística de Felícia Fuster (Barcelona 1921 – París 2012) centrat en la seva obra plàstica de maduresa, una producció d'interès i altament complexa realitzada en les últimes dècades del segle XX que incorpora, a través de la investigació poètica i la traducció de poesia japonesa contemporània, referents literaris i artístics d'aquest sistema cultural; en l'estudi del qual s'immergia a partir de 1985. Des de llavors la seva plàstica, mitjançant confluències poètiques i el diàleg intercultural amb persones que participaren dels seus projectes, s'imbricaria amb les seves altres facetes de creació, la traducció i la poesia, resultant un llenguatge personal i autònom, al marge dels corrents artístics del context històric en el qual s'havia format a Barcelona i d'aquell altre, a finals segle, en el qual s'inserien les pràctiques «postmodernes». Una posició relativa que fa de Fuster un exemple insòlit dins la història de l'art i que és pertinent recuperar per la vàlua del seu treball i per propiciar nous relats en la historiografia de l'art actual.

Per la interdisciplinarietat que presenta la creació de Felícia Fuster, per estudiar els seus processos de treball, la investigació ha partit de la història de l'art, però ha requerit altres enfocaments metodològics procedents d'àmbits acadèmics diferents dins les humanitats. Aquest conjunt reporta una millor comprensió de la producció plàstica i permet néixer una lectura inèdita que restarà a disposició de nous estudis amb noves perspectives implícites.

SUMARI

PRESENTACIÓ

I / PART:

Motivació, Objectius, Estat de la qüestió, Marc teòric, Metodologia i Estructura

II / PART:

Etales de producció visual i contextos historicoartístics anteriors a *Plurivisions*, 1921-1980

III / PART:

Confluències poètiques i interculturals, 1980-1986

IV / PART:

Plurivisions: origen, processos i interaccions, 1986-1995

V / PART:

L'*Abstracció còsmica*: derivacions inspirades i convergències de fases, 1990-1995

VI / PART:

La recepció artística i crítica de l'obra plàstica de Felícia Fuster

VII / PART:

Conclusions finals

VIII / PART:

Bibliografia

IX / PART:

Annexos

ÍNDIX GENERAL

PRESENTACIÓ.....	19
I / PART. Motivació, Objectius, Estat de la qüestió, Marc teòric, Metodologia i Estructura	23
1 / Motivació personal i conveniència de la recerca	27
2 / Objectius i formulació de la hipòtesi principal.....	31
3 / Estat de la qüestió.....	35
3.1 / Introducció.....	35
3.2 / Sobre Fuster.....	36
3.3 / De Fuster.....	62
3.4 / Sobre els contextos i el període d'execució de l'obra a estudi	65
3.5 / Sobre la col·lecció d'obra artística	74
4 / Marc teòric.....	77
5 / Metodologia	87
5.1 / El caràcter metodològic de la recerca.....	87
5.2 / Fonts, documents i obra gràfica	87
5.3 / Metodologia interpretativa.....	90
6 / Estructura.....	93
II / PART. Etapes de producció visual i contextos historicoartístics anteriors a <i>Plurivisions</i> , 1921-1980	97
1 / De les «omissions» en l'aproximació a la biografia artística i l'obra plàstica.....	101
2 / Orígens i formació a Barcelona	105
2.1 / Primeres especificacions artístiques	109
2.2 / La generació del vint després de la Guerra Civil	120
3 / Establiment a París	135
3.1 / La cerca i la impressió de París, 1951	135
3.2 / Parèntesi artístic, 1952-1970	140
3.3 / La represa de la pintura, 1970.....	146
3.4 / L'«abstracció lírica»: els primers nexes entre les fases pictòrica i poètica, 1977-1986	157

4 / Conclusions.....	167
III / PART. Confluències poètiques i interculturals, 1980-1986.....	171
1 / La «interculturalitat» com a fonament en la transformació del llenguatge artístic	175
2 / Els efectes dels models del sistema de pensament francès sorgits en la postguerra mundial en la creació literària i artística	179
3 / La traducció i la futura experiència japonesa	189
3.1 / Marguerite Yourcenar i Mishima Yukio: més que un origen en la traducció de Fuster, 1984.....	190
3.2 / Altres referències literàries i estètiques del Japó, 1977-1986	197
4 / Correspondències postals que anuncien la recerca al Japó	205
4.1 / El carteig amb Miquel Tarradell	207
4.2 / Naoyuki Sawada i el viatge al Japó, 1986.....	211
4.3 / L'aportació de Takuro Ikeda.....	217
5 / Conclusions.....	223
IV / PART. <i>Plurivisions</i> : origen, processos i interaccions, 1986-1995	227
1 / Introducció a la investigació visual de la sèrie <i>Plurivisions</i>	231
2 / Una nova abstracció pictòrica en el gener de 1987	233
2.1 / El manifest: « <i>Peinture Plurivisionelle</i> »	242
3 / Documents, obres i materials que van servir d'inspiració	249
4 / L'estudi de <i>Plurivisions</i>	259
4.1 / Processos, interaccions i comparacions entre la traducció, l'obra poètica i l'abstracció pictòrica.....	261
4.2 / La dimensió estètica del temps i l'espai del <i>nō</i>	269
5 / <i>Plurivisions</i> al <i>Catàleg raonat de l'obra plàstica de</i>	285
6 / Conclusions.....	291
V / PART. <i>L'Abstracció còsmica</i> : derivacions inspirades i convergències de fases, 1990-1995.....	293
1 / Una producció artística autoreferencial.....	297

2 / Situació artística entre 1990 i 1995.....	299
2.1 / Vincles amb la comunitat artística al barri.....	299
2.2 / Activitat expositiva.....	306
3 / La sèrie <i>Abstracció còsmica-gravat</i> , 1990-1995	315
3.1 / L'espai imaginat de Fuster.....	320
3.2 / Abstracció còsmica-gravat al <i>Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster</i>	322
4 / La sèrie <i>Abstracció còsmica-collage</i> , 1991-1995	325
4.1 / L'evocació del signe	327
4.2 / <i>Abstracció còsmica-collage</i> al <i>Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster</i>	330
5 / La investigació poètica en el joc còsmic perceptiu visual: reciprocitats entre facetes de creació	333
5.1 / La «polifonia» en la tradició literària japonesa i la correspondència mútua entre poesia i obra plàstica.....	334
5.2 / Passatges còsmics i «passarel·les mosaïques».....	341
5.3 / L'absència, el temps i la contradicció	345
6 / Conclusions.....	347
VI/ PART. La recepció artística i crítica de l'obra plàstica de Felícia Fuster	349
1 / Una recepció artística i crítica en el context català.....	353
2 / Fuster com a exemple de la resignificació de la història de l'art	355
3 / La Fundació Felícia Fuster	357
3.1 / Origen de la Fundació	357
3.2 / El treball de la fundació com a dispositiu de reconeixement artístic de l'obra de Felícia Fuster.....	359
3.3 / Noves incorporacions a la fundació al llarg del temps.....	365
4 / La commemoració del centenari	369
5 / Conclusions.....	375
VII/ PART. Conclusions finals.....	377
VIII/ PART. Bibliografia, fonts i documentació	391
Bibliografia referenciada.....	393
Bibliografia consultada.....	401

Webgrafia de consulta.....	406
Entrevistes	407
Material d'arxius i documentació de l'època.....	407
Cartes enviades o rebudes per Felícia Fuster	411
Fons referenciat de la Biblioteca Felícia Fuster	413
IX/ PART. Annexos	415

PRESENTACIÓ

La vida artística i cultural a Barcelona des de començaments de segle XX ha estat àmpliament estudiada a favor d'una ascendència en masculí que fins fa escassament quaranta anys ha exclòs les aportacions artístiques, intel·lectuals, socials i públiques de les dones. La història de l'art, en particular, i la historiografia, en general, es resistien sistemàticament a concebre treballs en els quals l'objecte central fos copsat per la feminitat, entesa com a subjecte en primera persona. En aquesta lògica, així mateix, lluny de reflexions i conceptes que encara no s'havien concebut en el marc historiogràfic, es rebutjava qualsevol «identitat de gènere»¹ que no es correspongués amb les idees establertes dins el discurs «heteronormatiu»² del moment.

Amb tot, des de finals dels anys noranta de la passada centúria, s'observa a Catalunya i Espanya un augment dels estudis històrics «de dones sobre dones» que busquen reconstruir la memòria, i una genealogia femenina que també és necessària «rescatar» en els nostres dies. Principalment, perquè aquesta inexistència de la dona en la història, en els diversos àmbits de la societat fins fa pocs anys, es pot traduir en una visió poc precisa de les «situacions

¹ Amb la idea de mostrar la seva adhesió a la bastida conceptual que basa la diferència sexual en les relacions entre grups socials, rebutjant la concepció biologicista com a centre teòric, Teresa Sauret, sobre el «gènere» cita a Joan Scott, qui proposa el terme, en 1986, com a resposta «a la necesidad de formulaciones teóricas que permiten incluir un amplio abanico de relaciones sociales. De gramatical, 'género' pasa ser tomado como instrumento de análisis conceptual y sociocultural, posibilitando así no sólo la propia construcción de la Historia, también de las mujeres, sino y en primer término, la simple explicitación de la existencia de un género masculino, ya que 'Hombre', siendo masculino, no tiene sexo, contrariamente a la 'Mujer'». SAURET, Teresa (coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996, p. 30.

² L'«heteronormativitat» és un concepte que defineix un règim forçat a la societat que assigna les relacions sexuals afectives a través de mecanismes socials (l'educació, la religió, la cultura, la medicina, la jurisprudència, etc.). En aquest sistema fonamentat en les relacions entre persones de diferent sexe, l'individu que resta al marge del binarisme home-dona, es situat fora de la norma àmpliament acceptada i en conseqüència queda excluit implícita o explícitament. La primera persona en parlar d'una «entire social organisation of gender inequality» va ser la poeta i activista feminista Adrienne Rich en 1980, però el terme «heteronormativitat» va ser concebut pel teòric social Michael Warner en el 1991. Vegeu: RICH, Adrienne, «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence», *Archive-it.org*, University of Georgia, 2014 (1980), [en línia] [consulta 13.04.2017], disponible a: <<https://wayback.archive-it.org/all/20140930205440/http://people.terry.uga.edu/dawndba/4500compulsoryhet.htm>>; WARNER, Michael, «Introduction: Fear of a Queer Planet», dins *Social Text*, núm. 29, Duke University Press, pp 3-17, 1991, [en línia] [consulta 18.04.2017], disponible a: <<https://sgrattan361.qwriting.qc.cuny.edu/2010/09/>>.

històriques» dins la mateixa disciplina.³ Cal apuntar, però, que aquesta crítica no és original, sinó fruit d'apreciacions personals, que faig meves, sorgides de converses mantingudes amb persones entrevistades al llarg de la investigació que presento i de lectures de llibres, articles i altres documents escrits que em precedeixen, no sols concebudes en l'espai de l'acadèmia.

Centrats en la història de l'art i en relació amb aquest augment d'estudis en àmbit català sobre la presència femenina com a subjecte creador, es pot esmentar que la raó principal per la qual es produeix aquest creixement està vinculada amb l'increment del nombre de dones dins aquests estudis. Un increment que s'inicia en la dècada dels anys vuitanta, acompanyat, en part, per les polítiques d'equitat iniciades a Catalunya i la resta de l'estat espanyol —a mitjans d'aquesta mateixa dècada es començaren a incentivar projectes des de la perspectiva feminista—, però, sobretot, gràcies al compromís i a l'impuls de les dones que durant el tardofranquisme i la transició, amb l'acció social, política i cultural, es reivindicaren com a agents de canvis en la societat. Protagonistes de la seva pròpia història, seguien els primers passos d'aquelles altres que a finals del segle XIX fins al primer terç de segle XX fundaren, amb caràcters i compromisos diversos, les primeres associacions «feministes».⁴

Seguint aquest fil, i per bé que aquesta presentació està concebuda per remarcar la importància de la perspectiva feminista en la història de l'art en el context català, i en la

³ NOCHLIN, Linda, «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», dins CORDERO REIMAN, Karen i SÁENZ, Ina (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, DF., Universidad Iberoamericana, 2007 (1971), p. 18. Nochlin, entre altres autores com Teresa Sauret, Patricia Mayayo o Marián López Fernández Cao, formulen en els seus treballs, de manera més o menys explícita, la necessitat de recuperar i incorporar la dona en el registre històric dins els estudis de la història de l'art. Vegeu: SAURET, Teresa (coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996; LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000; MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007; GRAU, Eulàlia; PORQUER, Joan Miquel; CAMARERO, Alaitz Sasiain, «Introducción. Métodos y orientaciones pedagógicas», dins GRAU, Eulàlia; PORQUER, Joan Miquel, *Dimensiones XX. Genealogías del anonimato. Arte, investigación y docencia*, vol. 2, Barcelona, Edicions Saragossa y Sección de escultura y Creación del departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona, 2017.

⁴ Alguns exemples són: *Sociedad Autónoma de Mujeres de Barcelona* (1889/1891-1897); *Sociedad Progresiva Femenina* (1898-1920); *Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona* (1909-1936); *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (1918-1936); *Club Femení i d'Esports* (1928-). És convenient assenyalar que entre aquests l'*Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona* i el *Club Femení i d'Esports* no s'haurien de considerar obertament feministes, si s'estableix una comparació amb la resta del conjunt d'associacions esmentades.

mateixa investigació, és convenient explicitar que darrere hi ha també la inquietud personal de fer una revisió d'aquests estudis en el moment actual. Qüestionar-me sobre el lloc relatiu d'un tipus de recerca historiogràfica en la qual es pugui considerar l'anomenat «subjecte creador» o «subjecte en primera persona» quan aquest és femení, sense incidir de manera específica en la justificació del «sexe» i/o el «gènere», si no es creu oportú per la naturalesa o la intenció del projecte, ha sigut una constant durant el treball d'indagació i de redacció del mateix que té, a parer meu, un estudi específic que podria ser valuós per a investigacions similars en un futur.

No obstant això, tenint en compte que l'estudi s'enfoca a la creació artística de Felícia Fuster i que en la seva trajectòria s'aprecien «exclusions» socials que impediren una progressió constant en el seu treball, aquest s'ha plantejat, al final, amb la idea que el text resultant formi part d'aquest exercici col·lectiu d'historiadors que fan història sobre dones. Un propòsit que contribueix a visibilitzar i organitzar una línia d'ascendents i referents en femení a Catalunya que s'integri en una història de l'art més inclusiva que «universal», determinada, igualment, a respondre a unes circumstàncies desiguals quan es parla de la creativitat «femenina» sota la condició d'una autoritat reservada tradicionalment al sexe masculí.⁵ L'objectiu és recuperar la figura de Fuster, però amb la intenció d'integrar-la a la història de l'art català sense la condició de «ser dona», sinó significant-la com una personalitat creadora.

Així, dins l'àrea de reflexió que proposo s'analitzarà la identitat artística de Fuster visibilitzant el seu perfil creador de manera que aquesta condició de «dona artista» adquireixi un estatus rellevant, però també s'examinarà l'obra visual de maduresa d'una persona que combina la pintura, la poesia i la traducció. A aquest respecte, confio que l'adaptació d'enfocaments teòrics permeti respondre a qüestions pròpies de l'obra en estudi, per sobre de les condicions de «feminitat» i «masculinitat».

⁵ Vegeu: NORANDI, Elina, «Presentación», dins *Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff*, directoras, Teresa-M Salas Garcia y María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2018, pp. 13-17.

Amb aquesta lògica, la present monografia, que té com a principals fonts d'estudi l'arxiu i la biblioteca de Felícia Fuster, la col·lecció d'obra plàstica i la producció poètica, està estructurada per tal que el seu treball visual sigui conegut i documentat:

- En el context històric dels anys vuitanta i noranta del segle XX a París, però amb vincles amb Barcelona i amb l'àmbit literari i cultural japonès contemporani;
- Com una producció artística d'interès que integra al·lusions a elements «forans» de referents culturals diferents, i té fases de creació intrínseques amb aquests, vinculades a una manera de treballar assentada en específiques confluències poètiques i visuals que acabaren incidint en el seu llenguatge plàstic;
- A través de l'examen de les diverses facetes de creació pròpia –la poesia, la traducció i la pintura– que en una posició central situa la «interculturalitat» com a concepte interpretatiu de referència.

L'objectiu final de la recerca té correlació amb l'estudi d'una producció artística complexa, discursiva i interrelacionada, que deixa entreveure múltiples matisos vinculats als diversos processos de comunicació i interacció de Felícia Fuster en àmbits diferents; però també amb la idea de mostrar la seva proposta plàstica en correspondència amb la llibertat particular de qui la mira.

I / PART. Motivació, Objectius, Estat de la qüestió,
Marc teòric, Metodologia i Estructura

Índex

1 / Motivació personal i conveniència de la recerca, p. 27

2 / Objectius i formulació de la hipòtesi principal, p. 31

3 / Estat de la qüestió, p. 35

4 / Marc teòric, p. 77

5 / Metodologia, p. 87

6 / Estructura, p. 93

1 / Motivació personal i conveniència de la recerca

El meu interès per l'obra artística de Felícia Fuster neix en acabar el Màster Estudis Avançats en Història de l'Art, cursat a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, en el període acadèmic de 2015-2016. La coordinadora del màster, la Dra. Rosa Maria Subirana, m'animà a continuar la formació universitària amb la proposta d'un doctorat sobre una poeta i pintora catalana, nascuda en l'any 1921 i de trajectòria artística desconeguda. Era un projecte de recerca en el qual desenvolupar un treball inèdit sobre una autora polifacètica, Felícia Fuster, de qui hi havia l'interès afegit de la seva fundació, amb seu a Barcelona, que custodiava la col·lecció de l'obra plàstica i literària, l'arxiu i la seva biblioteca personals.

De seguida, el contacte amb la Fundació Felícia Fuster a través de la seva presidenta, Enrica Mata, propiciaren, en primer lloc, l'apropament a l'obra poètica i visual d'aquesta creadora i, en segon lloc, la meua implicació, en valorar el seu treball plàstic més avançat en correspondència amb les altres fases de creació. Caldria afegir en aquest punt que el desconeixement que hi havia del treball visual respecte al de poesia i al de traducció va ser un factor que m'acabà de decidir, així com, la proposta, per part de la fundació, de realitzar un catàleg raonat que tractés els diferents períodes artístics de Fuster; aquesta circumstància, a més, permetria enfocar-me de ple en l'estudi particular de la seva producció més compromesa amb la investigació artística.

A través de la Dra. Subirana, el següent pas, va ser parlar amb la Dra. Laia Manonelles, també professora del Departament d'Història de l'art de la Universitat de Barcelona. Els punts en comú que s'establien en les primeres reunions, fonamentats en qüestions com de quina manera l'artista incorpora en l'obra elements de la cultura japonesa –coneixent prèviament certs aspectes de la seva producció–, van ser claus per enfocar la tesi cap als diversos processos de treball de Fuster en relació amb el concepte d'«interculturalitat», i si aquest és atribuïble a la seva obra, *versus* la idea de «Japonisme» i/o «Orientalisme».

Des de llavors, la recerca ha estat dirigida cap a la realització del catàleg raonat –que lliurava el setembre del 2019–, un primer objectiu que havia de procurar, en dos anys més, la tesi doctoral que presento. Això no obstant, és necessari subratllar que aquest segon estudi sobre la labor artística de Felícia Fuster i la naturalesa estètica de la seva producció plàstica centrat en la darrera obra, que es gesta i es desenvolupa entre 1980 i 1995, és una investigació diferent, definida per un context teòric inèdit que planteja noves hipòtesis i preguntes distintes. Al final, ambdós projectes, la tesi doctoral i el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* –publicació digital i recurs de consulta en línia que compila tota la col·lecció coneguda de Fuster, i dona a llum el mateix any que es presenta aquesta recerca–,⁶ s'han de considerar obres complementàries que en conjunt permeten comprendre la dimensió artística d'aquesta creadora.

Quant a la conveniència de la recerca, constatada la relativa escassetat d'estudis sobre dones artistes en l'àmbit català i espanyol, em sembla pertinent, com s'avançava en la presentació, contribuir a la recuperació d'aquest perfil artístic a través de la seva producció plàstica. Així mateix, aquesta revisió i recuperació historiogràfica afegeix una perspectiva que possibilita noves relectures en el camp de la història de l'art, fent-lo, al meu judici, més inclusiu.

És pertinent també un discerniment sobre l'obra artística de Felícia Fuster per establir les singularitats de l'autora, els seus límits i el seu potencial, amb l'objectiu de procurar una resposta sobre quina és la transcendència del seu treball i la seva figura en l'art català i en l'ambient de les arts a França. Entre els diferents artistes de la seva generació, en els anys vint del segle passat, Fuster va prendre un camí al marge del restringit itinerari artístic de postguerra, una decisió personal que acabaria definint, juntament amb altres necessitats creatives dins el context literari, un treball de recerca visual tardà, respecte als seus congèneres, que requereix una major dedicació investigadora per comprendre'l en el context postmodern en el qual es produeix. Temporalment molt allunyat de les tendències abstractes i gestuals dels anys cinquanta i principi dels seixanta, la producció en estudi és una

⁶ RODRÍGUEZ, Esther, *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*, Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2021, [en línia], disponible a: <<https://www.fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

«anomalia» dins la història de l'art, examen de la qual crec útil per enriquir el coneixement dins la disciplina i incentivar la investigació d'altres casos susceptibles de recuperació.

Finalment, la conveniència d'aquest estudi es correspon amb el contacte cultural de Felícia Fuster amb «el Japó», entès com un mode de comunicació intersubjectiva que repercuteix i es reflecteix en l'obra. Identificar i comprendre, a més, les influències de la literatura i l'art japonès a França en la dècada dels anys setanta i vuitanta, i en la producció fusteriana és aportar coneixement sobre un cas singular als estudis interculturals.

2 / Objectius i formulació de la hipòtesi principal

L'examen d'estudis previs que han tractat l'obra de Felícia Fuster ha sigut bàsic per formular els primers interrogants de la investigació, establir la hipòtesi de partida, segons la qual existeix en la producció artística de la creadora influències de la cultura japonesa, i definir els objectius. Amb aquest primer desenvolupament es va obtenir una nova hipòtesi preliminar, la comprovació de la qual plantejaria noves preguntes i nous objectius, que al final, encaminarien a la hipòtesi principal d'aquesta recerca.

En una primera fase, la **hipòtesi de partida** es fonamentava en la idea que existeix en la producció artística de Felícia Fuster, en *Plurivisions* i en les sèries subsegüents, influències reconeixibles d'un «iniciàtic»⁷ viatge al Japó en l'any 1986. Associades, així mateix, als processos de creació plàstica i literària d'aquest país, a banda d'elements formals i conceptuals adquirits en la seva formació artística i durant la seva vida a París, l'estança al Japó podia haver repercutit en el seu llenguatge visual. A més, alguns estudis proposaven aquesta experiència i la seva transcendència a la investigació visual de Fuster en relació amb conceptes vagues com «filosofies orientals», la «construcció del silenci» o el «buit» com a idea destacable de la seva producció.⁸

Gràcies a aquesta primera formulació es van poder assolir els objectius que segueixen:

Objectiu 1r: Situar i aprofundir en els conceptes «oriental», «silenci» i «buit», examinant el marc cultural japonès afí al context històric coetani de l'artista.

⁷ ANCAROLA, Nora, «L'arquitectura del silenci», dins ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.), *Felícia Fuster. Obra plàstica*, Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2008, p. 17.

⁸ L'establiment de la hipòtesi parteix d'estudis previs que coincideixen en la idea sobre la influència d'«Orient» en l'obra de Felícia Fuster. Aquests estudis són els següents: ANCAROLA, Nora, «L'arquitectura del silenci», dins ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.), *Felícia Fuster. Obra plàstica*, Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2008, pp. 15-17; DONAIRE, Lola, «La pintura de Felícia Fuster: Abstraccions en l'era postmoderna», dins ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.), *Felícia Fuster. Obra plàstica*, Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2008, pp. 19-24; JULIÀ, Lluïsa, «Pròleg», dins FUSTER, Felícia, *Obra poètica: 1984-2001* [a cura de Lluïsa Julià], Barcelona, Proa, 2010, pp. 9-18; MOHINO, Abraham, «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster», dins MAS LÓPEZ, Jordi (ed.), *L'haiku en llengua catalana*, Barcelona, Obrador Edèndum, 2014; ALTIMIR, Mercè, «Felícia Fuster», *Visat*, núm. 18, octubre 2014; ALTIMIR, Mercè, «Postals no escrites (2001) de Felícia Fuster L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc», dins GAYÀ, Elisabet; PICORNELL, Mercè; RUIZ, Maria (ed.), *Incidències Poesia catalana i esfera pública*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016.

Per assolir l'objectiu es van vincular aquests conceptes claus al treball poètic i de traducció, a referències bibliogràfiques de la biblioteca personal de la creadora i a informació documental que forma part de l'Arxiu Fuster. A la vegada, es va estudiar l'àmbit historicocultural del Japó, així com una part dels processos identitaris que es van produir entre 1900 i 1980 associats a les relacions que s'establien amb «Occident».

Objectiu 2n: En tractar-se d'un estudi històric en el qual el subjecte creador és reconegut des de la perspectiva «intercultural», tanmateix, es va considerar necessari examinar les relacions bilaterals dins el marc cultural franc-japonès dels anys vuitanta; entès com a context d'interès en l'anàlisi de l'obra plàstica de Felícia Fuster.

Objectiu 3r: Complementàriament, es va estudiar la biografia de la creadora considerant els elements que defineixen la seva faceta artística. Es va analitzar el primer tram formatiu a Barcelona des de 1931 fins a 1936, i el segon, des de 1940 fins a 1946, ambdós connectats amb el context polític, social i cultural de la Catalunya de l'època.⁹ Es va indagar en els anys viscuts a París des de 1951 fins a 1980 i, per acabar, en l'etapa que coincideix amb la concepció i la producció del treball d'abstracció que centra aquest treball, des de 1980 fins a 1995.

Amb la validació de la hipòtesi de partida, mitjançant la resolució dels objectius, es van plantejar noves preguntes. Per respondre-les es va formular una hipòtesi preliminar basada en les particularitats formals de la producció en estudi. Aquesta fase es produeix en el tercer any de la recerca, coincidint amb la redacció del catàleg raonat,¹⁰ el buidatge d'informació de l'arxiu documental de Fuster i l'examen de les sèries que centren la recerca.

La **hipòtesi preliminar** es va fonamentar en l'examen dels contactes que l'artista establia amb ciutadans japonesos a París, trobats en l'Arxiu Fuster, i amb l'esmentada estança al

⁹ Les informacions de l'Arxiu Fuster sobre el període de la guerra civil és insuficient per reconstruir un capítol sencer sobre aquest tram de la seva vida personal, formativa i/o professional. Per aquest motiu les escasses dades que s'han trobat s'integren al llarg dels textos que formen part del capítol 2 / «Orígens i formació a Barcelona» de la II Part.

¹⁰ RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, op. cit.

Japó, amb motiu de la compilació i la traducció de *Poesia japonesa contemporània*.¹¹ Aquesta expressa que Felícia Fuster va viatjar al país nipó amb l'objectiu d'establir una comunicació amb experts en literatura i poesia japonesa, i concebre, tanmateix, un recull poètic extens, divers i rigorós quant a l'exercici d'interpretació i traducció del japonès al català.

Una vegada provada la proposició preliminar, s'establia la **hipòtesi principal** de la recerca: els projectes i els fluxos de treball que se'n deriven de la traducció, *Poesia japonesa contemporània*, endinsen a Felícia Fuster en una investigació artística en la qual conflueixen «poètiques» alienes, nadiues i autoreferencials que entreteixeixen un diàleg intercultural d'ordre intern. Per validar la hipòtesi de la recerca l'**objectiu principal** s'enfocà en l'anàlisi de *Plurivisions* (1987-1995) i les sèries plàstiques successives, anomenades *Abstracció còsmica* (1990-1996), en correspondència amb el descobriment, el seguiment i l'examen de fonts literàries i de les arts al Japó, en les quals l'artista podria haver-se inspirat.

Amb tot, les implicacions que comporta la hipòtesi principal són unes quantes més, que s'han treballat en paral·lel i que s'entrellacen. La presumpció, per exemple, d'una doble transposició en la dimensió creativa de Felícia Fuster, entre escriptura i pintura, suposa aprofundir en el seu estudi significant aspectes que travessen la seva producció, però també la seva persona i la seva relació amb el món. Dit d'altra manera, els contextos històrics, socials i culturals que connoten l'obra de Fuster, la qüestió de la dona artista en aquests i en els ambients de creació de l'època, són vies que convergeixen en aquesta tesi. A parer meu, aquestes vies complementàries em semblen substancials per mesurar i donar respostes a la intensa labor d'investigació i experimentació que va realitzar l'artista al llarg del temps que emmarca l'estudi. De fet, crec que els treballs que va realitzar Fuster durant aquests anys en les diverses àrees de creació –en traducció, en poesia i en pintura–, són els fonaments que donen valor al conjunt de l'obra fusteriana, i permeten, al final, significar-la en el context de les arts com un exemple que, malgrat les dificultats, insisteix de forma determinada en entendre la creació artística com a mitjà per ordenar la seva existència en una societat que es configura contínuament en contextos nous i culturals summament diversos.

¹¹ FUSTER, Felícia; SAWADA, Naoyuki (trad.), *Poesia japonesa contemporània*, Barcelona, Edicions Proa, 1988.

3 / Estat de la qüestió

3.1 / Introducció

D'ençà que era petita, les preferències de Felícia Fuster per l'escriptura i el dibuix la van fer, amb els anys i la maduresa, una creadora amb una obra poètica reeixida escrita en català, un treball de traducció molt ben considerat pels experts i la crítica, i una producció visual menys coneguda que traspua lirisme, però, sobretot, una particular concepció del món, de l'espai i del temps, que necessàriament es deu a un estudi ampli; contextualitzar aquesta adequadament, i fixar-la en correspondència als relats artístics que conformen el nostre passat immediat, és tractar de comprendre-la, al final, no de forma separada sinó integrada dins un conjunt artístic-literari que es creu de primer ordre.

En aquest sentit, per tal de comprendre des del començament l'esmentada dimensió d'aquest «conjunt artístic-literari», s'ha estructurat un estat de la qüestió que s'organitza en quatre parts i on s'inclouen: textos «**sobre Fuster**», que refereixen a la seva biografia, al treball visual, poètic i de traducció; textos «**de Fuster**», una selecció d'escrits realitzats per la mateixa creadora; textos «**sobre el context**» i el període històric en el qual s'emmarca la producció artística en estudi; i el treball que anticipava la present investigació, un examen al *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* (2021) que ordena cronològicament i indaga «**sobre la col·lecció**» d'obra plàstica d'aquesta autora.

Un cop establerta la classificació principal, que atén també a raons de «claredat interna», s'ha decidit mostrar tota aquesta producció textual segons la tipologia dels escrits dins un ordre temporal, i el grau d'interès de la mateixa pel fi de la recerca. S'afegeix a aquesta lògica, la distinció entre fonts primàries i secundàries, particularment, en els dos primers apartats de l'índex de l'estat de la qüestió. Per consegüent: **sobre** la producció de **Fuster**, els textos s'estructuren a través d'una cronologia que ens assenjala, implícitament, el tipus de font, primària o secundària, segons els escrits siguin contemporanis a la seva producció, o siguin textos retrospectius, és a dir, aquells que es consideren estudis secundaris amb un criteri historiogràfic; **de** l'escriptura de **Fuster**, la selecció mostrada es contempla com a fonts

primàries, siguin obres publicades o aquelles, inèdites, que formen part de l'Arxiu Felícia Fuster.

Es parteix, llavors, d'aquests estudis, però sobretot de les fonts primàries, aquelles que se centren en l'artista o són producte de la mateixa; igualment, en tal sentit, cal considerar que l'Arxiu Fuster hi ha aportat altra informació de primera mà –notes manuscrites, escrits diversos i correspondències–, que serà tractada, de manera específica, a partir de la segona part d'aquest estudi.

3.2 / Sobre Fuster

3.2.1 / Un estudi biogràfic

Un dels textos de lectura obligada en la fase inicial de la investigació va ser l'estudi biogràfic sobre Felícia Fuster realitzat en el 2006 per l'arxivera i professora a la Facultat de Biblioteconomia i Documentació de la Universitat de Barcelona fins al 2020, Maria Elvira Silleras.¹² Aquest treball ha sigut una referència constant en els primers anys de la recerca per estructurar la informació sobre la figura de Fuster en els àmbits personal, laboral, i d'estudis artístics. Es tracta d'una font secundària de gran interès, ja que, a més, es dona la circumstància que qui signa el text va ser la persona responsable d'organitzar l'arxiu documental de l'artista entre els anys 2003 i 2005.

De l'estudi, si bé faig esment que el to novel·lat pot desvirtuar, en certa manera, alguns fets de la vida de Fuster, afavorint interpretacions que no tenen fonaments més que en les mateixes creences de qui l'escriu, és necessari destacar que darrere hi ha una investigació de llarg abast fonamentada en un treball professional de recopilació, catalogació, ordenació i anàlisi d'informació de primera qualitat, que fa que sigui una font indiscutible de consulta per apropar-se amb precisió al recorregut vital i professional de l'artista.

¹² ELVIRA SILLERAS, Maria, *Felícia Fuster i Viladecans o El arte como testimonio de una época*, [estudi no publicat], Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2006.

La lectura de l'estudi biogràfic es va complementar amb una entrevista a l'autora.¹³ En l'entrevista, i en altres trobades posteriors, Elvira Silleras, qui prèviament havia fet un treball de camp a París amb l'objectiu d'ampliar la informació de la documentació personal de Fuster per treballar la biografia, es reitera en la idea que la localització de referències a la capital franca, en relació amb la labor intel·lectual i artística de Felícia Fuster, va ser un camp força àrid. I explica que la seva recerca es va desenvolupar en un marc general, que no li va permetre aprofundir en les particularitats de l'ambient artístic parisenc; sobre el qual hi havia evidències de la participació de l'artista.

3.2.2 / La producció artística

- Escrits contemporanis sobre *Plurivisions*

Les primeres informacions públiques a París vinculades a *Plurivisions: pintura en moviment* (1987-1995) es corresponen amb un seguit de ressenyes que anuncien dues *vernissages* d'exposicions individuals¹⁴ que Felícia Fuster va realitzar al llarg dels anys 1991 i 1992. Aquests «breus»,¹⁵ publicats en mitjans editorials especialitzats en art, però, no amplien informació relativa a la descripció formal o conceptual d'aquesta sèrie, motiu pel qual han quedat reservats com un conjunt de dades de tipus quantitatives que serveix per analitzar la recepció d'aquest treball i documentar la cronologia de les exposicions¹⁶ que va fer l'artista en el context parisenc.

¹³ Entrevista amb Maria Elvira i Silleras, realitzada per Esther Rodríguez el dia 7 de juny de 2017, a la Facultat de Biblioteconomia i Documentació de la Universitat de Barcelona, Barcelona.

¹⁴ Les exposicions són: *Peintures plurivisionnelles (F. FUSTER)*, Galerie Muscade, del 26 de març al 13 d'abril de 1991, París, França; *Félicia FUSTER, peinture en mouvement. Plurivision*, Cloître des Billettes XV^{ème} siècle, de l'14 al 29 de maig de 1992, París, França.

¹⁵ « La Galerie Muscade », *Les Cahiers de la Peinture*, núm. 60, 3 abril 1991; « La Galerie Muscade », *Les Cahiers de la Peinture* [butlletí], núm. 260, 3 abril 1991, p. 26; Galerie Muscade, « Felícia Fuster », *Regard Expo*, núm. 7, abril 1991; Galerie Muscade, « F. Fuster », *L'Envenement du jeudi*, 28 mars au 3 avril 1991; « Felícia Fuster. Peinture en mouvement », *Artension*, núm. 32, abril au mai 1991, p.17; « Felícia Fuster », *Pariscop. Une semaine de Paris*, 15 au 21 mai 1992; « Felícia Fuster », *L'Officiel des spectacles*, núm. 3268, 13 au 19 mai 1992.

¹⁶ La cronologia d'aquestes i altres exposicions es poden consultar a RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ..., op. cit.*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Altrament, s'han trobat diversos articles que varen fer ressò del projecte *Plurivisions* a Barcelona, a partir de la primera exposició organitzada a la llibreria *Pròleg* en l'any 1992, i una altra mostra, de majors dimensions, a *Can Felipa Centre Cívic del Poblenou* en el 1993.¹⁷ Aquests escrits foren més extensos, i per tant es presenten tot seguit, perquè, a més a més, revelen el caràcter formal de la sèrie a través de la recepció crítica dels seus autors.

Dins d'aquest grup, hi ha l'article signat per Rosa Segarra i Martí que va ser publicat a *DUODA*, una revista d'estudis femenins semestral que naixia en el 1990 i que encapçala avui dia, dins el món acadèmic, els «estudis de la diferència sexual».¹⁸ El text se centra sobretot en la descripció de la darrera producció de Fuster, en l'aspecte formal i, també, en altres elements representacionals que la fan transcendir i la singularitza.¹⁹ L'autora distingeix la sèrie *Plurivisions* com la manifestació sensible de la conceptualització de l'espai i el temps en la deliberada multiplicitat de lectures que ofereix l'artista. Així mateix, refereix al fet que formalment «[l]'obra de Felícia Fuster: subjectiva i suggerent», com destaca el títol, se sustenta sobre dos elements claus: d'una banda, un treball amb el color, molt elaborat i precís, que exigeix l'apropament físic de l'espectador, i mitjançant el qual n'estableix una connexió íntima;²⁰ d'altra banda, «la no orientació» o la possibilitat de mirar la pintura des de diferents posicions sense canviar el punt de vista de l'observador gràcies al moviment rotatori incorporat en el pla.²¹

De la resta d'articles destaquen, igualment, el conjunt de l'historiador de l'art Jaume Socias, que entre 1992 i 1993 escriu sobre la pintura «plurivisional» de Felícia Fuster.²² Dels seus

¹⁷ Les exposicions són: *Felícia FUSTER, pintura en moviment. Plurivisió*, *Pròleg*, Llibreria de les Dones, de l'1 al 30 d'abril de 1992, Barcelona, Espanya; *Felícia Fuster. Pintura en moviment. Plurivisió*, *Can Felipa Centre Cívic del Poblenou*, del 7 d'octubre al 10 de novembre de 1993, Barcelona, Espanya.

¹⁸ Vegeu: *DUODA. Recerca de Dones*, Universitat de Barcelona, disponible a: <<http://www.ub.edu/duoda/web/es/revista>>.

¹⁹ SEGARRA, Rosa, «L'obra de Felícia Fuster: subjectiva i suggerent», *DUODA, Revista d'Estudis Femenins*, 1992, núm. 3, pp. 255-257.

²⁰ *Ibid.*, p. 255.

²¹ *Ibid.*, p. 256.

²² Aquest conjunt és reiteratiu vers aquesta producció, per tal motiu s'assenyalen els aspectes comuns més importants que ens mostra la seva reflexió. Per ordre cronològic: SOCIAS, Jaume, «Pròleg», dins *Plurivisió: Pintura en moviment* [llibret de l'exposició], Barcelona, Llibreria *Pròleg*, 1992; SOCIAS, Jaume, «Dos pintores originales», *7 Días Médicos*, 24 de abril de 1992, núm. 130, p. 54; SOCIAS, Jaume, «Crónica de Barcelona», *Goya. Revista de Arte*, mayo-junio de 1992, núm. 228, pp. 366-370; SOCIAS, Jaume, «Tres pintores tres tiempos», *7 Días Médicos*, 22 de octubre de 1993, núm. 190, p. 49.

escrits, entre els quals s'ha decidit incloure també el prefaci del catàleg de la primera exposició a la *Llibreria Pròleg*, sobresurten dues idees interessants per a la investigació: una sobre la part formal i tècnica de la sèrie que té relació amb la seva l'execució i, altra, que refereix vagament a la contextualització històrica i les circumstàncies que envoltaren la figura artística de Fuster.

Sobre el procés de treball, Socias refereix que:

[...] la artista pinta sus cuadros sobre una superficie horizontal, girándola en todos los sentidos mientras los ejecuta, con lo que luego pueden también ser contemplados en distintas posiciones, generando en cada una de ellas nuevos puntos de vista. Es una pintura abstracta, basada casi siempre en la idea del espacio, una idea en la que hoy todos vivimos inmersos. Esta temática influye, de una forma un poco mágica y hasta cierto punto surrealista, en lo que insinúan las líneas de la pintura, líneas que siempre percibimos o centrífugas, hasta el punto de sobresalir a veces del cuadro, sea éste redondo o rectangular, o centrípetas, perdiéndose en el centro del mismo.²³

Quan incideix en la identitat de la creadora, la qual reconeixem implícitament dins la generació d'artistes catalans nascuts entre la segona i la tercera dècada del segle XX, que a finals dels anys quaranta comencen a viatjar a París a la recerca de noves línies d'expressió en l'«art renovador o avantguardista», fugint de les tendències acadèmiques recolzades pel franquisme,²⁴ sosté:

Ella es uno más de esos catalanes que pasan muchísimos años fuera de su país y que allí, en el extranjero [...] alcanzan a crear un tipo de trabajo artístico que tal vez aquí no hubieran logrado. Y no es que ello signifique un rompimiento con Cataluña, sino todo lo contrario, porque lo que llegan a cumplir allí lo proyectan hacia nosotros.²⁵

Per bé que l'autor no desenvolupa la situació historicoartística de finals dels quaranta ni explicita les raons per les quals Fuster s'instal·la a París, la seva reflexió permet introduir

²³ SOCIAS, «Pròleg», *Plurivisió...*, *op. cit.*, p. 1.

²⁴ BOZAL, Valeriano, *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 13.

²⁵ SOCIAS, «Pròleg», *Plurivisió*, *op. cit.*, p. 2.

interrogants sobre la condició de l'artista «migrant» i sobre el lloc relatiu del seu llegat, aparentment desconnectat de la història de l'art català.

Finalment, es tanca aquest bloc amb una breu ressenya de Francesc Miralles a *La Vanguardia* el 29 d'octubre de 1993, que serà recuperada en el capítol «Recorregut expositiu» de la cinquena part de l'estudi, i de la qual es presenta el següent fragment:

[...] se presenta Felicia Fuster con una pintura que denomina 'Plurivisió. Pintura en moviment'. El espacio es su preocupación, al que llega con recursos del informalismo y con recursos estructuralistas, a los que une la rotación del cuadro para que sea contemplado desde cualquier posición [...].²⁶

- Escrits retrospectius sobre l'obra plàstica

A banda dels primers escrits sobre la pintura de Felícia Fuster, no es coneixen altres fins a entrar la primera dècada del segle XXI. Per tant, els que es refereixen a continuació tracten la seva obra retrospectivament aportant informacions del seu perfil creador, sobre *Plurivisions* i sobre altres sèries plàstiques que va deixar l'artista.

Dins d'aquesta agrupació és particularment important ressaltar el recull textos que diversos especialistes van realitzar pel catàleg *Felícia Fuster. Obra plàstica*. Aquesta edició del 2008, curada per Nora Ancarola i Lola Donarie, recopila els assajos breus però alhora bàsics per fer una primera aproximació al treball de Fuster.

El primer text que obre el catàleg és «L'arquitectura del silenci» (2008), un escrit de l'artista visual Nora Ancarola en el qual presenta algunes de les conclusions del seu estudi sobre la producció de Felícia Fuster. L'autora parteix d'una succinta biografia artística, que suggereix connectada amb sistemes de pensament específics i a corrents plàstiques europees concretes del segle XX a través de les seves figures més representatives. Així, per exemple, explicita que Jean-Paul Sartre i Albert Camus són els referents de l'existencialisme que traspua la pintura de Fuster en el camp de l'abstracció a partir de la dècada dels anys setanta. Com ho són

²⁶ MIRALLES Francesc, «Felicia Fuster», *La Vanguardia*, 29 octubre 1993, p. 49.

també, des de l'escena pictòrica, William Turner, Mark Rothko i Lucio Fontana;²⁷ noms que amalgama sobre una plausible relació amb «l'abstracció informalista gestada a Catalunya, amb trets surrealistes».²⁸ Amb tot, segons Ancarola, a partir dels anys vuitanta:

[...] una nova mirada, interior per una banda, i col·locada en les filosofies orientals per una altra, permetrà crear la seva obra més important.

[...] un viatge gairebé iniciàtic al Japó, [...] li farà transformar completament el seu ideari i cosmogonia.

De l'Orient extreu la capacitat de representar i construir el silenci, alhora que la multiplicitat de l'ésser, segons les seves pròpies paraules [les de Felícia Fuster]. És en aquests anys quan comença a treballar en les seves PLURIVISIONS, obres que representaran la seva nova i definitiva manera de fer.²⁹

Des del 2003 fins a la publicació del catàleg, Ancarola es va dedicar a estudiar la producció de Fuster, de manera que la seva reflexió, tot i que sintètica, condensa anys de treball i un coneixement en el qual es va creure oportú aprofundir en l'estadi inicial de la recerca. Per aquest motiu, complementàriament a l'examen de l'escrit es va concretar una entrevista amb l'objectiu que m'introduís, segons el seu criteri, als aspectes més importants de l'obra plàstica de l'artista, sobretot, aquella que comença a desenvolupar a partir de la dècada dels anys vuitanta.

El resultat de la trobada va excedir els límits que expressaven els meus primers dubtes. Principalment es van tractar tres temes: *Plurivisions*, en correspondència amb una mirada personal vers la cultura japonesa, una qüestió travessada per la variable «interculturalitat», i la resposta de la qual va coincidir amb una de les idees de la tesi, que expressa que Fuster actuà més des de l'«intercanvi» que des de l'«alteritat»;³⁰ el món artístic de finals del segle

²⁷ ANCAROLA, «L'arquitectura del ...», *cap. cit.*, dins ANCAROLA i DONAIRE, *Felícia Fuster...*, *op. cit.*, p. 17.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Aquesta recerca és afí al treball d'investigació de Joaquín Beltrán i a la seva reflexió sobre el concepte «alteritat» des del pensament postcolonial, des de «la irrupció del otro en el mundo occidental» a través d'autors com Edward W. Said, Arif Dirlik i Joel S. Kahn. Per aquesta raó, faig ús d'un dels seus enunciats per explicar el sentit que refereix a la idea de «l'altre» com a diferència en relació amb la de «pròpia identitat»: «El discurso hegemónico sobre las otras culturas a menudo ha consistido en mera proyección de categoría e intereses de los únicos que hablaban. El otro era utilizado para reconocernos, o mejor, para

XX a París, en el qual es fa necessari ubicar i refermar la figura de l'artista al marge del context i les dinàmiques de l'art contemporani de «primera línia» del moment; i la perspectiva feminista, una condició en aquesta creadora més vital que activista, que l'aproxima al «feminisme de la igualtat» i al pensament de Simone de Beauvoir, però des d'una «actitud rebel» respecte a les «regles» que se suposa que són de compliment per una dona en els contextos socials i historicoculturals que condicionaren la seva vida. Per Ancarola, aquesta «actitud» no la definiria exactament com a feminista sinó que representa un dels objectius que el feminisme ha pretès normalitzar des dels seus inicis.³¹

Una segona lectura inserida en el catàleg del 2008, aquesta des de l'òptica historiogràfica, és la que proposa Lola Donaire. En «La pintura de Felícia Fuster: Abstraccions en l'era postmoderna», aquesta historiadora de l'art fa un examen contextual molt més precís sobre les «lògiques concordances» de l'obra de Fuster en relació amb els ambients artístics de la segona meitat del segle XX; no obstant això, també revela singulars contradiccions.

Dins el complex panorama del sistema de l'art occidental, Donaire subratlla que, si bé és cert que l'art modern mostrava signes evidents d'esgotament enfront dels corrents conceptuals, a finals de la dècada dels anys cinquanta, no es produí un canvi dràstic en el si del sistema sinó un de progressiu. Durant alguns anys, explica, dues maneres d'entendre l'art i la vida, però també la cultura i la nostra forma de pensament, cohabitaren un mateix temps i espai:

Els anys 70 poden considerar-se un pont en el canvi de paradigma estètic i filosòfic, en la manera de pensar la representació, l'art i el món, i la fi de l'aspiració a un discurs totalitzador. Mentre algunes tendències defensaven i defenien els límits i la particularitat de la seva pròpia tasca formal, d'altres abordaven la ruptura d'aquests límits. Mentre uns artistes es constituïen en grups i actuaven com a tendència o moviment, altres artistes dirigien el seu treball des d'un punt de vista molt personal, i mentre uns pretenien exercir una influència amb l'àmbit social, d'altres es preocupaven per explorar problemes

conocernos mejor a nosotros mismos, para reafirmar nuestra identidad. Constituía una invención útil para nuestros objetivos sin representar realmente su realidad ajena». BELTRÁN, Joaquín, *La interculturalidad*, Barcelona, Editorial UOC, 2015, pp. 52-55.

³¹ Entrevista amb Nora Ancarola, realitzada per Esther Rodríguez el dia 14 de juny de 2017, al seu taller, Barcelona.

específics de la representació, o bé al contrari, s'interessaven per la qüestió narrativa en el sentit del que es diu o no tant del com es diu.³²

Les tensions s'accentuaren i s'expressaren de manera més radical a partir de la dècada següent, i Donaire, atenta a aquesta realitat, proposa l'encaix de l'abstracció pictòrica de Felícia Fuster en aquest context partint de la idea d'«anacronisme».³³ De fet, tot i que se centra a ressaltar aquest plantejament sobre la producció anomenada «abstracció onírica»³⁴ realitzada en els anys setanta, s'aprecia, emperò, una interpretació que s'allarga, segons el meu parer, fins a finals dels vuitanta coincidint amb la concepció de *Plurivisions* i, contextualment, amb els moviments pictòrics del moment de més relleu a Europa, com la transavantguarda a Itàlia i el neoexpressionisme a Alemanya, que iniciaven el seu períple a finals dels setanta.

Per bé que Donaire expressa clarament que «ja no és vàlid parlar d'anacronisme» en *Plurivisions*, perquè aquesta sèrie es pot inserir en una nova abstracció que l'aproparia, per època, a les citades tendències artístiques, deixa el dubte en el detall que Fuster no formava part de cap corrent que avalés la teoria d'una crítica vers l'art conceptual fonamentada en la praxi pictòrica, fet que la faria romandre en aquest «anacronisme» si no fos per la transformació del discurs teòric-artístic de l'època:

Ja no és vàlid parlar d'anacronisme en els seus treballs, en primer lloc perquè ha creat ja el seu propi llenguatge visual; en segon lloc, perquè les diferents representacions pictòriques del moment, en realitat són més posthistòriques i transhistòriques que anacròniques. L'acceptació generalitzada de la desjerarquia de les arts, la contaminació estilística i tècnica i el subjectivisme extrem que apareix a nombroses obres d'art d'aquesta època contribueixen, en certa manera, a legitimar i comprendre les obres que F. Fuster elabora al llarg de deu anys, malgrat que, paradoxalment, s'allunya de models recognoscibles, d'aquesta recuperació del passat, alhora que no participa de la crítica cap a aquests models, molt comú dels *neos* més abstractes que parteixen d'estratègies com l'apropiació i la simulació.³⁵

³² DONAIRE, «La pintura de Felícia Fuster...», *cap. cit.*, dins ANCAROLA; DONAIRE, *Felícia Fuster. Obra...*, *op. cit.*, pp. 20-21.

³³ *Ibid.*

³⁴ Donaire refereix amb aquest terme a la sèrie de Felícia Fuster àmpliament nomenada *Abstracció lírica*.

³⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

En realitat, Donaire estableix una categoria que dificulta comprendre la vàlua del treball de Fuster des de la història de l'art convencional, el tracta de manera aïllada respecte a la resta de facetes creatives, i el fa força dependent del context històric, dels posicionaments artístics i els discursos postmoderns. En altres paraules, l'òptica que aplica per considerar l'obra impossibilitava entendre-la des del marge o el límit que la singularitza, una circumstància que fa pensar en com superar aquesta condició amb l'ús d'un punt de vista més ample que permeti incorporar nous elements d'anàlisi.

El tercer escrit de la compilació de textos sobre la producció visual de Fuster és l'article d'Arnau Puig intitulat «Per a l'estudi sobre la plàstica de Felícia Fuster» (2008). En aquest, l'autor profunditza en la seva creació resseguint novament l'itinerari vital de l'artista, però entès, aquesta vegada, des de la relació íntima entre la pintura i la poesia, i el rupturisme propi que preconitzava el corrent futurista italià de començaments de segle XX. Això no obstant, Puig subratlla –com ho fa Ancarola– el caràcter de la pintura de Fuster dins el domini de l'abstracció informalista, i alhora, implícitament, el dubte de Donaire, relatiu a l'«anacronia» en la seva pintura.

Però la solució d'aquest filòsof i crític de l'art no recau en la reflexió sobre el posicionament històric ni entra en una valoració qualitativa de l'art de les últimes dècades del segle, sinó que se situa justament dins de l'al·legat teòric de la «postmodernitat» –aquell que segons Donaire autoritzaria la producció d'aquesta creadora. Així doncs, s'entén que qui signa el següent fragment «legítima», sense prejudicar, el llenguatge visual de l'artista:

Com que hom no és verge en aquest món que vivim, perquè viure és ja contaminar-se, hom pot dir que aquell cercle és mironià, que si aquella forma respon a les figuracions surrealistes de Tanguy, o que en el fons l'atmosfera és la que sap establir Dalí en els seus quadres. Tot és veritat i res no ho és, perquè ni els cercles són propietat exclusiva de Miró, ni les formes allargades i més o menys òssies pertanyen a Tanguy, ni tampoc Dalí pot reservar-se en propietat determinades atmosferes. Tota aquesta signfica forma part de l'inconscient i es manifesta en funció de la cultura des de la qual, o en la qual, es treballa.³⁶

³⁶ PUIG, Arnau, «Per a un estudi sobre la plàstica de Felícia Fuster», dins ANCAROLA; DONAIRE, *Felícia Fuster. Obra...*, op. cit., p. 31-32.

Tot i això, per referir-se a *Plurivisions* de manera específica, Puig evidencia un «mode orientalitzant» en el qual sobresurt la idea d'intermediació d'una tradició que havia sublimat l'espai pictòric a Europa ja en l'època de les primeres avantguardes. En paraules seves:

No es pot negar que certa atmosfera obtinguda a base de modes compositius orientalitzants són presents en la seva obra, però és que la mateixa pintura occidental els havia introduït ja a la seva intenció creadora, perquè era l'escaient per a un nou concepte de la sensibilitat i de la percepció del sentit de la plàstica.³⁷

Aquest raonament és important si es té en compte que un dels objectius de l'estudi tracta precisament sobre com incorpora Felícia Fuster el «mode orientalitzant» al procés del treball artístic a partir de 1987, ja que la seva proposició «desafia», relativament, una de les hipòtesis que s'han considerat originalment en aquesta recerca. Així, mentre que Puig suggereix que l'espai de Fuster incorpora el substrat «oriental» a través de la tradició «occidental», el present estudi proposa la integració d'aquest mateix de manera directa respecte d'un context artístic d'intermediació anterior. De fet, seria exagerat si es fa entendre que aquestes dues premisses entren en competència, perquè la interpretació d'aquest autor no descarta, en tot cas, la nova consideració.

No obstant això, el que si el podríem retreure amb tot el respecte, reparant en què la perspectiva transnacional que planteja aquest estudi és fruit, en part, d'un context acadèmic que s'ha anat transformant en la mesura que ha anat incorporant o s'ha anat interrelacionant amb nous estudis, és l'enfocament que projecta. Una postura en la qual es fa implícita, per una banda, la diferència en l'«altre», quan parla de l'assumpció en Fuster d'aquests «modes [...] orientalitzants» sense admetre altres possibles formes de contacte i, per altra banda, en quant compara, tot i el seu esplèndid exercici reflexiu, el treball d'aquesta artista amb reconegudes figures de la modernitat pictòrica. L'anàlisi comparativista que reforça la idea de considerar el seu treball en relació amb les «grans figures de la modernitat» és un tòpic recurrent en l'àmbit de la historiografia de l'art que menyscaba, almenys, la possibilitat de realitzar un examen sobre aquesta producció artística, deslligat d'una lectura de caràcter atàvic que té la tendència a imitar de manera reiterada els costums i els arguments àmpliament acceptats i validats per la comunitat historiogràfica.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

Per acabar, Puig expressa una idea important amb la qual es coincideix: «Per la pintura i la poesia seria com ens haurem d'apropar a l'obra de Felícia Fuster».³⁸ En tal sentit, per bé que la investigació que es proposa està particularment centrada en la part visual del treball d'aquesta creadora, no es creu que es pugui estructurar una anàlisi sense considerar la seva veu literària i el seu exercici de traducció. En Felícia Fuster, doncs, crec que la locució llatina *ut pictura poesi*, que ha servit en múltiples ocasions per argumentar les més diverses teories sobre la naturalesa de l'art i sobre l'essència de la poesia al llarg dels segles,³⁹ serveix per subratllar la relació entre els dos llenguatges, l'artístic i el literari, que conreava Fuster, entesos aquests en un mateix pla⁴⁰ i atents a estímuls constants de reciprocitat.

En la quarta lectura que tanca el recull de texts del catàleg, Carles Hac Mor proposa «Haikús que s'esberlen». La narració d'aquest escriptor i poeta se centra en els últims treballs poètics de Fuster. La idea de la transgressió del seu llenguatge en un «destil·lat» de paraules que es contradueixen, però es viuen alhora complementàriament, és una alternativa, una via que podria ser, segons apunta l'autor, «la finalitat de la recerca del silenci [en Fuster] que no pretén ser eloqüent, el silenci de qui no té horror vacu».⁴¹ La seva interpretació remet a la possibilitat d'entendre el «buit» com a motor, també, del particular procés de creació plàstica a partir del contrast de sentits, configurant, en última instància, una lectura oberta a múltiples perspectives des de la imperant subjectivitat que Fuster imprimeix a la seva obra.

Finalment, en aquesta secció que contribueix a establir el marc d'estudi del llenguatge artístic de Felícia Fuster, s'ha inclòs l'aportació de l'historiador de l'art Antonio Salcedo Miliani, que ha sigut l'últim en treballar la figura i la producció de la creadora i poeta catalana en

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ Vegeu: HERNÁNDEZ, José Antonio, «Teoría del arte y Teoría de la literatura», Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, [en línia], [consulta: 08.02.2017], disponible a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/html/>>.

⁴⁰ Com a llenguatges, com a fenòmens d'expressió i comunicació subjectes a convencions socials, com a manifestació estètica i com a reflex de contextos culturals determinats. *Ibid.*

⁴¹ HAC MOR, Carles, «Haikús que s'esberlen», dins ANCAROLA; DONAIRE, *Felícia Fuster. Obra..., op. cit.*, p. 38.

diàleg amb l'artista Mercè Mòdol, dins de la sèrie expositiva que porta el títol *Plural Femení. Dones artistes de les comarques de Tarragona*.⁴²

L'estudi de Salcedo fa una revisió de la producció escrita sobre l'obra visual de Fuster, n'estableix els nusos o els dilemes, i fa una anàlisi molt resumida, condicionada pel format que marca el context expositiu i el catàleg que l'acompanya. No obstant això, si el text d'aquest historiador és rellevant per la recerca, és per diverses idees que destaca: la primera, té a veure amb certa informació sobre l'àmbit artístic parisenc, la segona, és la reivindicació en Fuster de la «llibertat» a través de l'espai i, la tercera, relacionada amb l'anterior, té a veure amb la formació i la pertinença a la cultura de la dona.

Com a conclusió, es pot dir que els textos que conflueixen en aquest capítol són lectures amb les quals hom podem configurar una primera visió sobre el perfil de la creadora i sobre els elements que travessen la seva obra. Per a la recerca aquests escrits han aportat, sobretot, punts de partida, algunes vies de desenvolupament i fonaments de confiança, en mirar i llegir l'obra de Fuster, ja que les primeres impressions remetien a les que aquests autors i autores proposaven.

L'examen d'aquesta literatura artística, si d'una banda ha permès identificar elements d'estudi afins que han fet possible generar interrogants i anar establint amb més precisió les hipòtesis de la investigació, d'altra banda, des del punt de vista metodològic, ha reforçat la idea que cal portar aquest substrat de reflexions més enllà en l'estudi de la producció plàstica de Felícia Fuster. En aquest sentit, per exemple, la suposició de què una part de la pintura de Fuster estigués ancorada en les línies formals d'altres pintors i corrents artístics «consagrats», sense plantejar respostes que incentivin idees sobre les raons i motivacions de l'artista, o la idea, a parer meu, massa solidificada sobre l'assumpció d'un «Orient», la dimensió del qual no es percep ni tan sols des de la subjectivitat de l'artista, fa pensar i

⁴² SALCEDO MILIANI, Antonio, «El diàleg Felícia Fuster / Mercè Mòdol», dins SALCEDO MILIANI, Antonio (com.), *Plural Femení. Dones artistes de les comarques de Tarragona. El diàleg: Felícia Fuster / Mercè Mòdol*, Tarragona, Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona, 2017, pp. 12-39.

reiterar-me en la necessitat d'un estudi curós i profund que parteixi endemés de l'activitat processual de l'artista.

3.2.3 / La producció poètica i les obres de traducció

Els escrits sobre l'obra de Felícia Fuster, sobretot la que refereix a la poesia i a la traducció, són més abundants que els que hi ha sobre la seva producció visual. El motiu d'aquest major nombre de bibliografia referida al treball literari està relacionat amb les correspondències rebudes i els suports de figures representatives dins el panorama literari català a partir dels anys vuitanta, quan Fuster rep el seu primer reconeixement públic de la mà de Maria-Mercè Marçal. Des de llavors, la seva veu com a poeta ha sigut reivindicada en nombroses ocasions a través dels textos que prologuen l'obra original, però també per la via de les antologies de gènere,⁴³ que reclamen la visualització d'un treball literari en femení i d'un estatus comparable al dels homes escriptors i poetes catalans.

- Escrits introductoris sobre l'obra de poesia

De les lectures que presenten la poesia de Felícia Fuster, la primera i una de les més significatives és la que va fer la poeta, escriptora i traductora Maria-Mercè Marçal en l'any 1984. «Tard però no pas a deshora», preàmbul que s'inclou en el primer llibre de poemes de Fuster, *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984), és un al·legat que, entre altres aspectes,⁴⁴ ressalta l'«absència» com una qualitat, continguda i expressada a la vegada, en aquest conjunt de poemes. Marçal ens diu que és a través del «procés dialèctic» quan les

⁴³ PELEGRÍ, Iolanda (coord.), *60 Catalan Language Women Writers Today*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres catalanes, 1990; AGUADO, Neus i JULIÀ, Lluïsa (coord.), *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX*, Barcelona, La Magrana, 1999; PANYELLA, Vinyet (ed.), *Contemporànies. Antologia de poetes dels Països Catalana*, Tarragona, Edicions El Mèdol, 1999; REAL, Neus (coord.), *21 escriptores per al segle XXI*, Barcelona, Proa, 2004; DDAA, *Nadala 2005. Escriptores. De Caterina Albert als nostres dies*, Barcelona, Fundació Lluís Carulla, 2005.

⁴⁴ Per exemple, a l'escrit d'aquesta autora hi ha la reivindicació d'una tradició literària femenina que havia de ser referent per les escriptores contemporànies.

paraules s'enfronten per invocar una «existència», una aparença que mai es fa manifesta, i continua:

[...], atenent-me només al títol, l'absent que constantment és evocat deixa d'ésser algú concret, anecdòtic, per passar a ésser l'Absència, o el lloc on quallen totes les absències, la carència essencial, la mancança, el mancament original.⁴⁵

L'«Absència» i, també, com destaca Marçal en avançar el text, la imatge evocadora que desprenen algunes d'aquestes composicions sobre el «propi destí que fem nosaltres mateixos» enfrontat a un d'altre «no triat», són idees que es creu romandran implícitament en part de la producció poètica posterior; i suposicions, l'examen de les quals permetrà qüestionar si aquestes mateixes van amagar la recerca visual de Fuster.

Tres anys més tard, en el 1987, Francesc Parcerisas prologava *Aquelles cordes del vent*, el segon poemari de Felícia Fuster.⁴⁶ En el text, s'esmenta l'originalitat d'un tipus de poesia i d'una autora que lluny de la tradició catalana de postguerra, es fonamenta en la investigació del llenguatge per assumir la seva pròpia existència. Parcerisas troba, en aquest sentit, similituds amb la tradició moderna lligada, tal vegada, a la crida existencial i vitalista de Paul Valéry, Paul Éluard, René Char o Octavio Paz, però continua argüint:

Aquesta és, per tant, una poesia que, d'alguna manera, es mou entre la investigació dels conflictes personals i subjectius ('he bescanviat els cinc sentits/per cinc sobresalts d'aigua, / per cinc baixades a l'infern') i l'afirmació dels misteris universals que els fonamenten ('El temps és groc, / groga la mà de seda, i apagada'), una poesia que oscil·la del domini dels artífexs que constitueixen la capacitat expressiva del llenguatge a la recerca pura de la paraula 'mediúmica', reveladora ('la veu ens cau / amb l'ofec del silenci'). Dit amb un llenguatge més planer: el lector no trobarà a *Aquelles cordes del vent* ni situacions, ni personatges, ni paisatges o decorats; no hi ha, com deia abans, «arguments» paral·lels a la realitat objectiva.⁴⁷

⁴⁵ MARÇAL, Maria-Mercè, «Tard però no pas a deshora», dins FUSTER, Felícia, *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*, Barcelona, Proa, 1984.

⁴⁶ Aquest llibre de poemes es publicava en el mateix any que *I encara*, tercer recull amb el que Felícia Fuster guanyava el *Premi Vicent Andrés Estellés de poesia*. FUSTER, Felícia, *Aquelles cordes del vent*, Barcelona, Proa, 1987; FUSTER, Felícia, *I encara*, València, Eliseu Climent i Edicions 3i4, 1987.

⁴⁷ PARCERISAS, Francesc, «Pròleg», dins FUSTER, Felícia, *Aquelles cordes del vent*, Barcelona, Proa, 1987, p. 8.

Envers l'obra de Fuster, Parcerisas –també com Marçal, ocupat en la poesia i la traducció– subratlla la confrontació de la poeta amb el mitjà d'expressió. L'escriptura sembla imposar-se als desitjos personals i, no obstant això, la creadora és capaç de transformar-la, treballant el propi llenguatge i produint noves visions «per la llum reveladora dels mots», resplendor d'unes paraules capaces de buidar la mateixa poesia.⁴⁸ Així, a part de la rellevant qualitat mitjancera de l'escriptura de Fuster, hi ha el «buidatge», a qui refereix aquest autor, relacionat amb un espai de «plenitud» on es despleguen les seves múltiples dimensions existencials.

Altres textos que presenten l'obra poètica de Felícia Fuster són el prefaci d'Albert Ràfols-Casamada i l'epíleg de Sam Abrams en *Postals no escrites*; ambdós emmarquen l'inici i el final dels haikus que configuren aquest recull publicat en el 2001.⁴⁹ Del primer, una breu epístola dirigida a l'autora, remarcar que l'autor –poeta i pintor com Fuster–, de manera concisa, reivindica aquest recull en una multiplicitat de significats, així com, fa explícita la poètica del buit o l'escriptura del silenci:

Dius, sóc una branca, però els fruits, les fulles d'aquesta branca són les paraules, són les mirades. Aquestes postals no escrites són plenes de mirades. Mirades vives com el respir, miren i passen. I resta una buidor plena, allò que farà el poema gràvid.⁵⁰

Del segon, escrit per Sam Abrams, traductor, poeta, crític literari i també amic de Fuster, destacar abans que es tracta d'un text en dues parts. La primera s'inicia incidint en les seves pròpies connexions literàries amb la descoberta del treball d'aquesta creadora, continua amb les circumstàncies i el context de la seva primera trobada personal, «l'eclosió i ascens de Felícia Fuster en el panorama de la poesia catalana»⁵¹ i, finalment, acaba explicant com es produeix el procés de consolidació de la poeta a través de la tasca de la representació literària

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹ Els haikus que formen part de l'obra foren escrits entre 1987 i 1989. Segons explica Abraham Mohino, en l'últim any Fuster va reescriure i organitzar aquest material per presentar-lo en forma de recull poètic en el 2001 al *Premi Rosa Leveroni de Cadaqués*. MOHINO, Abraham, *Els haikus del món flotant de Felícia Fuster*, [enregistrament sonor de conferència en línia] [consulta: 3.05.2018], Barcelona, Casa Asia, 2013, Disponible a: <<https://www.casaasia.cat/actividad/detalle?id=210088>>.

⁵⁰ RÀFOLS-CASAMADA, Albert, «Prefaci», dins FUSTER, Felícia, *Postals no escrites*, Barcelona, Proa, 2001.

⁵¹ ABRAMS, Sam, «La closca d'avellana» dins FUSTER, *Postals ...*, *op. cit.*, p. 93.

que tant Maria-Mercè Marçal i ell mateix, varen decidir fer quan s'adonaren compte del ràpid declivi de la seva trajectòria literària. Abrams creu que les raons de la desvaloració de la seva poesia foren quatre:

[...] en primer lloc, la reiterada absència de l'autora, que residia a París, dels cercles literaris, ja que a Catalunya sempre s'exigeix, que els autors i les autores estiguin constantment al peu del canó; en segon lloc, l'extraordinària originalitat de la veu lírica de Felícia Fuster, pel fet que la poesia catalana tolera molt malament les diferències estètiques; després, l'ambició intel·lectual de l'autora, ja que s'espera, gairebé sempre, que les produccions artístiques de les dones no ostentin cap pretensió en aquest sentit; i, finalment, la tossuda i orgullosa independència de Felícia Fuster, que mai no s'ha plegat davant res.⁵²

La diagnosi que aquest seguidor fidel, i expert coneixedor de l'obra de Fuster, fa sobre la minva de la seva trajectòria poètica en l'àmbit català, aporta una matriu, que amb algunes modificacions, serveix per preguntar-se sobre aspectes de la trajectòria de la creadora en la seva faceta pictòrica. Per exemple, respecte a l'«originalitat», en aquest cas de la producció plàstica, sorgeix l'interrogant vers a si l'afinitat formal de l'obra de Fuster amb el corrent informalista dels anys cinquanta i seixanta desenvolupat a Catalunya i a París repercuteix negativament en la valoració del seu treball, coneixent que aquest es realitza amb vint anys de decalatge. A part d'això, es coincideix del tot amb aquest autor, extrapolant la seva reflexió al camp artístic, sobre la capacitat i l'«ambició intel·lectual» de Fuster i sobre les dificultats que això li va comportar en una realitat,⁵³ la qual, malauradament, no li va estar a l'altura de l'estadi ideal de les seves expectatives personals.

⁵² *Ibid.*, pp. 93-94.

⁵³ Respecte a les dificultats o limitacions en la pràctica artística de les dones, Patricia Mayayo identifica algunes de les raons en el següent enunciat: «A las dificultades objetivas (el llamado «techo de cristal» y otros mecanismos de discriminación), se añaden las que podríamos llamar «subjectivas»: la inseguridad, la incomodidad y la falta de motivación que experimentan muchas mujeres cuando se adentran en esferas de poder que han sido definidas en términos exclusivamente masculinos, [provocan] en muchas mujeres artistas [...] la tentación de inhibirse o retirarse a un segundo plano frente a un universo (el del mercado artístico y las grandes exposiciones y museos) cuyas reglas no acaban de acatar ni comprender». Això no obstant, en aquest marc s'avança que l'exemple de Felícia Fuster es pot considerar associat, més, amb les «dificultats objectives» que a les «subjectives», i al fet de «rechazar la complicidad con el hombre», una idea que, segons Simone de Beauvoir, comporta la «[renuncia] a todas las ventajas que les puede procurar la alianza con la casta superior». MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, p. 13; DE BEAUVOIR, Simone, «La infancia», dins *El segundo sexo*, vol. 2, Madrid, Cátedra, 1999, p. 55.

En la segona part del text, Abrams s'endinsa en l'anàlisi del poemari, «un conjunt de seixanta-set haikais, distribuïts en dues sèries, que té el Japó com a rerefons geogràfic i topogràfic».⁵⁴ Dels haikus de Fuster, l'autor constata el seu lligam formal amb la tradició instaurada per Carles Riba, entre altres poetes, però és en el contingut d'aquests poemes, continua argumentant, on «la nostra poeta s'aparta de la tradició catalana i fa que predecessors com Riba, Espriu o Bartra semblin turistes literaris».⁵⁵ Segons ell, Fuster aconsegueix, per primer cop, escriure un tipus de poesia que intenta allunyar-se el més possible del filtre «occidentalitzant» partint d'un acostament a les arrels culturals japoneses i l'estudi de la seva poesia. Tanmateix, això fa que s'apropi a «l'esperit de l'original japonès».⁵⁶

Així doncs, conforme al raonament d'Abrams, la pregunta que sorgeix és la següent: si existeix la proposta d'una poesia que s'apropa al substrat de «l'ànima japonesa»⁵⁷ de manera directa –igualment a través de l'exercici de traducció, com es veurà més endavant–, seria possible plantejar, sota aquesta mateixa condició, una part de la seva creació artística? Aquesta qüestió no és banal, ja que obra expectatives, en primer lloc, sobre com s'aproxima Fuster a la cultura nipona, i si es podria parlar d'«interculturalitat» en la seva obra plàstica, de la mateixa manera com s'insinua en la literària i en el treball de traducció. I en segon lloc, sobre connexions tangibles entre facetes creadores, que facin comprendre tot el conjunt de la seva producció com un sistema complet, «auto/interreferencial».

Finalment, tancant aquest apartat de textos introductoris hi ha l'aportació d'altra experta de la poesia de Felícia Fuster. Lluïsa Julià, escriptora i assagista qui cura i presenta *Obra poètica: 1984-2001* en l'any 2010, destaca a Fuster en el pròleg d'aquesta antologia completa com una «outsider», una desconeguda «que escriu la seva obra des de fora, però que pertany a la tradició catalana; [i] una artista que vol viure al marge dels moviments, dels grups pictòrics

⁵⁴ ABRAMS, «La closca ...», *art. cit.*, dins FUSTER, *Postals ...*, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁷ Aquesta expressió és utilitzada per Felícia Fuster en l'article «La poesia japonesa moderna» per explicar el caràcter i la psicologia del poble japonès a través de la forma i l'escriptura poètica. FUSTER, Felícia, «La poesia japonesa moderna», *Revista de Catalunya*, núm. 19, maig 1988, pp. 131-150: 136.

i intel·lectuals».⁵⁸ De la mateixa manera, descriu que és una autora capaç de crear sublimitats en la seva poesia fins a convertir-la en imatge, i en la imatge, fins a transmutar-la en estructura poètica, una alquímia singular i precisa, que fruit dels diferents processos d'investigació sobre el llenguatge –escrit i visual–, catalitza per mitjà de la seva trobada amb l'«Orient».

El text de Julià és fonamental perquè reflexiona entorn de la figura de Fuster entenent-la com una creadora en la qual conflueixen pintura i poesia, i considera els seus llenguatges dins d'una mateixa realitat ontològica que s'enuncia a través d'una mirada, a l'hora diversa, contemplativa i original del món, nodrida per l'estudi, «la filosofia i la visió oriental».⁵⁹

- Escrits contemporanis sobre l'obra de poesia

A part de les antologies de dones escriptores que inclouen a Felícia Fuster en el seu repertori⁶⁰ i el cos de textos introductoris de l'obra literària que s'acaba de revisar, es destaquen, ara, els articles en revistes especialitzades que van tractar els diversos reculls de poesia.

Sobre aquests, hi han els escrits per David Castillo, Isidor Cònsul i Josep Paré, tots publicats en l'any 1988 arran del guardó del *Premi Vicent Andrés Estellés* atorgat a Felícia Fuster pel poemari *I encara* i la publicació d'*Aquelles cordes del vent*.⁶¹ També hi ha l'entrevista de Lluís Bonada a la guardonada que aporta una informació complementària sobre ambdós treballs literaris que havien sigut recentment publicats, sobre la seva biografia i el seu tarannà artístic

⁵⁸ JULIÀ, Lluïsa, «Pròleg», dins FUSTER, Felícia, *Obra poètica: 1984-2001* [cura Lluïsa Julià], Barcelona, Proa, 2010, p. 11.

⁵⁹ JULIÀ, Lluïsa, «Felícia Fuster, la veu d'una 'outsider'», *Serra d'Or*, núm. 625, 2012, p. 20.

⁶⁰ Aquestes antologies que se citen a la nota a peu de pàgina 43 (p. 50) aporten informacions de caràcter general per considerar el treball poètic de Felícia Fuster en la història de la literatura en àmbit català, no obstant això, aquestes no són suficients per destacar-les en aquest estat de la qüestió.

⁶¹ CASTILLO, David, «L'expressió de l'elegància», *El Temps* (València), núm. 196, 21-26 de març del 1988, pp. 88-89; CÒNSUL, Isidor, «Aquelles cordes del vent, per Felícia Fuster; I encara», *Serra d'Or*, núm. 341, març 1988, p. 40; PARÉ, Josep, «Felícia Fuster: Aquelles cordes del vent; I encara», *Revista de Catalunya*, núm. 20, juny 1988, pp. 160-162.

i literari.⁶² Aquest conjunt d'autors confirmen el determinant compromís de l'obra fusteriana amb la imatge i la paraula, un binomi que esdevé constant i el motor de l'«afany investigador»⁶³ que impulsa la seva creació; entesa aquesta com la reorganització personal d'un món interior, «un microcosmos d'imatges i de símbols que fan que l'obra de Felícia Fuster resulti del tot personal i intransferible».⁶⁴ A més, tots ells, d'una manera o altra, coincideixen en la idea d'un mode «oriental», que és adoptat i expressat per la poeta a través del treball formal de la tanka i des del punt de vista temàtic. Un exercici que li va permetre concebre una imatgeria, com explicita Cònsul, que «furga la crosta dels secrets de la vida».⁶⁵

Altrament, es destaca una petita ressenya que va escriure Lluïsa Julià a la revista *Serra d'Or* en el 2001 per al poemari de haikus *Postals no escrites*. En aquesta, l'escriptora insisteix, com Abrams anteriorment, en el fet que Fuster «no [...] trasllada [sols l'estructura del haiku] a la nostra sensibilitat, sinó que s'hi trasllada, emprèn 'camins inèdits' per trobar-hi noves formes de simbolització». Seria aquesta, segons Julià, una manera de ser, una naturalitat manifesta en Fuster i en la seva relació amb la tradició cultural del Japó.⁶⁶

- Estudis sobre el treball poètic

Els últims estudis realitzats sobre el treball literari de Felícia Fuster són el de Cristina Carbonell en el 2008 i el d'Abraham Mohino en el 2014. L'interès d'ambdós assajos es troba en el caràcter acadèmic i, per tant, el rerefons «formal» que comparteixen amb aquest treball de recerca, però, principalment, en la qualitat d'aquests exàmens que, es pensa, donen informacions complementàries i vies d'interpretació vers la creació poètica i visual de l'artista.

⁶² BONADA, Lluís, «El sol ix per a Felícia Fuster», *El Temps*, núm. 188, 25-30 de gener del 1988, pp. 64-66; En aquest format d'entrevista i de la mateixa època destaca també: ALEXANDRA, «Entrevista a Felícia Fuster», *Veus i poemes* [enregistrament sonor], Martorell, *Ràdio Martorell*, 1988. Arxiu Felícia Fuster.

⁶³ PARÉ, «Felícia Fuster...», *art. cit.*, p. 160.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ CÒNSUL, «Aquelles cordes ...», *art. cit.*, p. 40.

⁶⁶ JULIÀ, Lluïsa, «Felícia Fuster, 'Postals no escrites'», *Serra d'Or*, núm. 497, maig 2001, p. 61-62.

El primer d'aquests, el text de Cristina Carbonell, *La pulsio de la veu davant l'ombra de la vida. Una mirada a la poesia de Felícia Fuster*,⁶⁷ estudia la seva dimensió creativa per mitjà de vincles que connecten amb propostes plàstiques i corrents literaris, precedents i contemporanis, resseguint el seu corpus poètic. Així doncs, estén un mapa de relacions ampli i elaborat, tot i fer èmfasi, sobretot, en les visions semblants del món que tant Fuster com Josep Palau i Fabre van compartir, especialment, segons explica, quan van dirigir les seves respectives mirades cap a «Orient». Carbonell proposa, a més, que hi ha un destacat paral·lelisme formal d'aquests autors amb l'imatgisme angloamericà⁶⁸ i amb les avantguardes plàstiques europees de principis del segle XX, moviments que s'identificaven amb la visió i la manera de fer «oriental», i que adaptaren, en major o menor mesura, als seus propòsits artístics. Així mateix, per aquesta autora, el «jo» líric i «confessional» de Fuster, com el de Palau Fabre, és vehiculat per l'escriptura,

[...] producte d'una necessitat d'escriure i escriure'ns, de fer balanç, de repensar-se, i d'entendre, tot i que sense necessitat determinista de treure conclusions racionals, sinó d'aprendre a fluir a través del misteri de la vida, del món, i a conviure amb la inabastabilitat del sentit absolut.⁶⁹

A part d'això, aquest mapa relacional que té com a centre el «jo» creador de Fuster és associat a preguntes com les següents: on són els límits interfronterers entre poesia i pintura?, és el llenguatge l'element central que podria vehicular cessions entre ambdues dimensions?⁷⁰

Per Carbonell aquestes llindes poden tenir relació amb noms propis, com William Turner, referents artístics que denota la poeta, per exemple, en els seus epigrames, aquells de *Postals no escrites*. En definitiva, el seu estudi és una lectura directa i elemental que deixa obertes vies d'exploració per a un de nou, de tipus comparatiu, que per falta de temps –així ho fa manifest– no va poder desenvolupar.

⁶⁷ CARBONELL, Cristina, *La pulsio de la veu davant l'ombra de la vida. Una mirada a la poesia de Felícia Fuster*, treball final de Màster en Literatura Comparada, Departament de Filologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.

⁶⁸ Carbonell desenvolupa les correspondències entre la poesia de Felícia Fuster i aquest corrent literari i estètic fundat a començaments de segle XX dins les avantguardes angloamericanes.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 6.

El segon assaig és el d'Abraham Mohino, «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster».⁷¹ En aquest es donen algunes respostes, precisament, a les qüestions que l'anterior text deixa al descobert. Mohino, des del coneixement de la tradició original de la lírica japonesa, reflexiona al voltant dels haikus de *Postals no escrites*, i ens presenta la investigació formal que empren Fuster amb aquest recull, junt amb la idea que els epigrames que el configuren són «un transsumpte literari»⁷² de la tradició pictòrica d'*ukiyo-e* (うきよえ):⁷³ «una lectura del Japó [...] sedimentada sobre ressonàncies plàstiques [...], i literàries, [...]».⁷⁴

El text de Mohino, també, vincula els haikus de la poeta amb els escenaris comuns de la particular geografia del país insular de l'est de l'Àsia, aquells que refereixen les estampes d'Utagawa Hiroshige (うたがわひろしげ) i al «jardí sec japonès» (*karesansui*, かれさんすい), configuracions elementals que tenen relació amb el «buit taoista» i amb la «composició abstracta d'elements naturals a l'espai».⁷⁵ A més, sobre l'associació del concepte «no-res», no només associada amb la temàtica del «jardí» zen, sinó també, amb l'estructura visual del haiku que desenvolupa Fuster, l'autor expressa:

En paral·lel a l'estilització del paisatge reproduïda en el jardí pedrenc, Fuster va a la recerca d'una desposseïció verbal extrema: l'aconsegueix en haikus com aquest, en virtut de substantivacions categòriques, realçades amb les majúscules inicials i activades pel buit visual que configuren els espais en blanc i la carència de signes de puntuació.

Final i Centre
Solc amb més que silenci
Ull I Mirada.⁷⁶

⁷¹ MOHINO, Abraham, «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster», dins MAS LÓPEZ, Jordi (ed.), *L'haiku en llengua catalana*, Barcelona, Obrador Edèndum, 2014, pp. 111-131.

⁷² *Ibid.*, p. 115.

⁷³ A partir d'ara la transliteració emprada per a noms i conceptes japonesos romanitzats s'acompanya entre parèntesis i traduïts amb el sil·labari hiragana. En el cas que es faci la descripció del concepte, s'afegirà també entre els parèntesis el nom romanitzat seguit de la transcripció en hiragana.

⁷⁴ MOHINO, «Els haikus del món...», *cap. cit.*, dins MAS, *L'haiku ...*, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 119; FUSTER, *Postals...*, *op. cit.*, p. 48.

Amb tot, i ampliant la proposició de Carbonell sobre el «jo» poètic de Fuster, la proposta de Mohino evidencia un «altre» de més pròxim que es revela a través d'un llenguatge difús i flotant quan refereix a l'expressió formal d'aquest:

Record del pensament zen que nodreix tot un ramal de la tradició haikuista, perdura en l'esguard de Felícia Fuster la visió animista de l'univers, expressada sota aquella sort de confusió entre el subjecte líric i l'objecte de contemplació.

El pou et mira
Lluna T'estreny dins l'aigua
Nua el capgires.⁷⁷

Per acabar, sobre la relació entre pintura i poesia, que també creu inseparable en la creació de Fuster, refereix: «Aquesta particularitat l'aproxima al model japonès, tan íntimament lligat a la pintura, fins al punt que podem considerar-la un intent de fer-ne traducció gràfica».⁷⁸

- Escrits retrospectius sobre el treball de traducció

Dels escrits que tracten l'exercici de traducció de Felícia Fuster destaquen l'article de Joan Triadú, «Felícia Fuster i la poesia japonesa contemporània», publicat al diari *Avui* en l'any 1989, la compilació de textos d'escriptores i traductores catalanes, *Les traductores i la tradició. 20 Pròlegs del segle XX*, un volum a cura de Montserrat Barcardí i Pilar Godayol de l'any 2013, i els assajos, «Felícia Fuster» i «Postals no escrites (2001) de Felícia Fuster. L'experiència íntima de l'espai de representació i de joc», escrits per Mercè Altimir, i publicats, respectivament, en els anys 2001 i 2016.

El primer, que es publica un any després de *Poesia japonesa contemporània*, examina el treball de traducció d'aquesta obra que reuneix poemes japonesos traduïts al català per Felícia Fuster i Sawada Naoyuki (さわだ なおゆき). En aquest, Triadú adverteix que la traducció directa dels poemes originals determina «un diàleg intercultural de primer ordre i

⁷⁷ *Ibid.*, p. 120; *Ibid.*, p. 69.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 130-131.

un primer precedent a Catalunya», perquè fins al moment «aquests materials [els poemes] s'havien filtrat fonamentalment a través d'altres llengües –especialment la francesa»⁷⁹ al territori català. Del segon títol, a part de l'esperit reivindicatiu i de recuperació que segueix la línia de les antologies de poesia i literatura femenina a Catalunya i Espanya, interessa la idea sobre la traducció de Fuster com un exemple inscrit en una tradició, en la qual les veus pròpies de les traductores de la generació on s'inclou es manifestaren producte de la recerca personal i el reconeixement intel·lectual amb l'obra original –no havia arribat encara la professionalització de la disciplina per aquestes. Per tant, segons això, la traducció en Felícia Fuster⁸⁰ s'ha d'entendre des d'una postura subjectiva i «en sintonia personal amb l'expressió d'aquestes [altres] individualitats».⁸¹ Creadores en les quals es reconeix, com subratllen les autores del text, la repercussió dels seus respectius exercicis de traducció amb l'obra poètica. Per acabar, dels textos de Mercè Altimir es destaca, a continuació, la seva anàlisi sobre la traducció de *Poesia japonesa contemporània* i l'associació que n'estableix entre traducció i poesia.

En el seu assaig «Felícia Fuster», Altimir, professora i investigadora dins els Estudis de l'Àsia Oriental adscrits a la Universitat Autònoma de Barcelona, des de l'enfocament de la traducció, proposa dues claus predominants de l'empresa de traducció de Fuster en referència amb el recull de poesia japonesa –un exercici que descriu, a banda, com notable i avançat en el context català de la dècada dels anys vuitanta del segle passat. La primera és la «innovació» i la segona, al·ludeix a «l'estímul singular de la dimensió cal·ligràfica de la poesia japonesa», una circumstància que segons ens explica està relacionada amb el «sistema gràfic d'escriptura[...]. En concret, [...] el joc enginyós de les possibilitats combinatòries de les quatre grafies que empra la llengua escrita».⁸² Aquestes particularitats que assenyalava

⁷⁹ TRIADÚ, Joan, «Felícia Fuster i la poesia japonesa contemporània», *Avui*, 29 de gener del 1989, p. 31.

⁸⁰ «[En] 1985 veia impresa la seva primera i única traducció de narrativa: la novel·la *Obra negra*, de Marguerite Yourcenar. Tan sols tres anys després, el 1988, donava a conèixer l'antologia *Poesia japonesa contemporània*, traduïda conjuntament amb Naoyuki Sawada. I tres anys més tard, el 1991, va col·laborar amb Nao Sawada en la versió al japonès de l'antologia *Poesia catalana contemporània*». BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar, *Les traductores i la tradició. 20 Pròlegs de segle XX*, Lleida, Punctum, 2013, p. 49.

⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

⁸² «[...] els logofonogrames adoptats del xinès són aspres i precisos, mentre el sil·labari *hiragana* és gràcil i afavoreix l'equívoc semàntic. El sil·labari *katakana* i el *rômaji* (l'alfabet llatí) completen el mosaic de

Altimir, juntament amb el bagatge propi de l'estudi implícit que comporta la selecció i la traducció dels/les poetes que configuren la compilació, així com l'aproximació directa a la llengua japonesa, repercutiran de manera específica en la seva veu poètica. D'altra manera es pot dir que, en qualitat d'escriptora, l'abast de la traducció de l'antologia poètica tindrà a veure amb la idea d'«innovació», una condició que comparteix amb els/les poetes del seu repertori i una recerca que és dirigida a la potencialitat visual i «el desmuntatge de l'escriptura».⁸³ No obstant això, en aquest text Altimir assenyala també la influència del «l'estètica de l'asimetria i el buit» en la seva poesia,⁸⁴ informació particular que porta, altra vegada, a la concepció del «buit» en el context cultural de l'Àsia oriental, i que interessa retenir per l'anàlisi estètica i formal de l'obra plàstica en estudi.

Altrament, en referència al segon text d'Altimir, sobresurt la reflexió que Fuster podria haver trobat en la traducció de *Poesia japonesa contemporània*, influenciada per l'ambient intel·lectual de París de l'època, la seva pròpia qualitat lírica, que mostrarà immediatament amb el recull de haikus *Postals no escrites*.⁸⁵ Altimir parteix, aquesta vegada, del camp de la psicoanàlisi i el llenguatge del corrent estructuralista francès, particularment del concepte «eximitat» creat per Jacques Lacan i de la construcció de l'«Orient» de Roland Barthes en l'obra *El imperio de los signos*. La seva anàlisi es fonamenta, així, en la «visió de l'arxipèlag oriental impregnada d'una manera d'aprehendre i d'emprar activament un constructe conceptual, que seguin Roland Barthes, es va anomenar 'Japó'».⁸⁶

contrastos. El joc visual és permanent i el lector japonès està avesat a col·laborar-hi de manera activa». ALTIMIR, Mercè, «Felícia Fuster», dins: *Visat* [en línia], Barcelona: PEN Català, octubre de 2014, núm. 18 [consulta: 03-04-2017]. Disponible a: <<http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/351///felicia-fuster.html>>.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Els haikus que configuren aquesta obra van ser escrits després del viatge al Japó. Altimir explicita aquesta qüestió fonamentant-se en el treball d'Abraham Mohino que situava l'estança al país nipó en el 1985. En relació amb això, aquest estudi ha corregit l'any perquè en l'arxiu documental s'ha trobat informació que revela que el viatge es va realitzar del 22 de setembre a l'11 de novembre de 1986.

⁸⁶ ALTIMIR, Mercè, «Postals no escrites (2001) de Felícia Fuster. L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc», dins GAYÀ, Elisabet; PICORNELL, Mercè; RUIZ, Maria (ed.), *Incidències Poesia catalana i esfera pública*, Venècia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, p. 105-116: 106, [en línia], [consulta: 03.11.2017], disponible a: <<https://edizionicafofoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-067-9/postals-no-escrites-2001-de-felicia-fuster/>>.

En concret, la seva hipòtesi se centra en la condició que l'orientació de Barthes, envers la idea d'un sistema simbòlic general com a tret diferencial de la cultura i que té com a centre el llenguatge, podria haver vehiculat, dins de l'espai francòfon, la producció de tankes i haikus de Felícia Fuster. Però per enllaçar aquesta idea sobre l'específica producció fusteriana en qüestió, en relació amb «el constructe del país Japó», afegeix al sistema de referències del seu assaig, la lectura de Tanizaki Jun'ichirō (たにざき じゅにちろう), *Elogi de l'ombra (IneiRaisan, いねいらいさん)* (1933).⁸⁷ L'obra d'aquest autor li serveix, seguint la tesi d'Antoine Berman, per assenyalar les estructures simbòliques, i de poder, entre «Orient» i «Occident» en la segona meitat del segle XX, i tot el que comporta la contraposició d'un concepte com el de l'«ombra» «[...] en la moderna mentalitat psicològica narcisista i la llarga tradició platònica i aristotèlica en la societat occidental entre idea i cos, entre intel·ligible i sensible».⁸⁸ Altimir conclou aquesta derivació amb la consideració que «el mèrit dels intel·lectuals del paradigma estructuralista va ser justament en el fet que van treballar per sacsejar l'arrel d'aquesta lògica exclusivista» de la «idea» per sobre del «cos».⁸⁹ I també, amb la resolució que *Postals no escrites* és «un treball sobre la imatge» que comparteix, d'una manera semblant, l'agitació d'aquest model estructuralista, tant com l'ús del contrast entre «llum» i «penombra» que proposa Tanizaki. Finalment, afegeix:

L'apropament a la literatura japonesa va ensenyar-li probablement la dignitat i la funció cabdal de l'interstici d'ombra, la importància d'establir una actitud de respecte envers l'estranger desconegut, i la necessitat de doblegar el dir poètic a les giragonses dels mots entorn d'un buit enigmàtic.⁹⁰

⁸⁷ L'obra de l'escriptor japonès es troba a la biblioteca de Felícia Fuster. Aquest va ser referit per primera vegada en l'estudi de Mohino, i després Altimir, hi al·ludeix amb una cita sobre aquella primera menció de Mohino.

⁸⁸ Altimir ens diu: «Tot allò **Estranger** és adaptat i assimilat de manera que no contradigui la confiança en la possibilitat d'establir equivalències. Prohibit sorprendre, prohibit pertorbar, prohibit inquietar. L'ombra és **Estrangera** a Occident. Berman ho atribueix a l'efecte de l'antiga cesura platònica entre sensible i intel·ligible, entre cos i idea. El valor de la idea s'ha exagerat tant que ja no tolera la presència del cos». *Ibid.*, p. 111.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 114-115.

Cal assenyalar, per tancar aquest capítol, que ambdós assajos de Mercè Altimir sobre Felícia Fuster –aquests es van complementar amb una entrevista personal–,⁹¹ no assumeixen la repercussió de les lletres del Japó a «Occident», o a la inversa, de manera unilateral, sinó que estan impregnats de la idea d’una via de dues direccions, de confluències i d’interessos compartits en un determinat context històric que abasta i es desenvolupa durant el segle XX. Una reflexió que subjecta, en concret, a la col·laboració entre Fuster i Sawada per a *Poesia japonesa contemporània*, es pot traduir en un «mode intercultural» que es revela amb especial èmfasi, d’una banda, en un tipus de traducció que parteix de la llengua d’origen i, d’altra banda, en el diàleg interpersonal d’ambdós copartícpis.⁹²

3.2.4 / Altres informacions a través de cercadors electrònics d’hemeroteques, diaris digitals i biblioteques

La recerca sobre la labor creativa de Felícia Fuster en revistes i diaris digitals ha sigut un treball que s’ha realitzat amb la voluntat de complementar els textos que configuren aquest tercer capítol. L’objectiu era analitzar la seva recepció crítica i/o el recorregut estètic, així com veure la freqüència i la visibilitat de la seva producció, tant la de poesia i la de traducció com l’artística.

De la revisió d’articles i ressenyes publicats en premsa a Catalunya des del 1940 fins al 2020,⁹³ la selecció dels textos més significatius per la investigació ja han sigut tractats en

⁹¹ Entrevista amb Mercè Altimir, realitzada per Esther Rodríguez el dia 25 d’octubre del 2017, a la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

⁹² Han sigut reiterades les demandes de l’autora d’aquest estudi al professor Nao Sawada perquè hi participés explicant la relació de treball que van establir durant la traducció de *Poesia japonesa contemporània*. Finalment, el dia 5 d’octubre de 2021, en el marc de l’*Any Felícia Fuster* que celebrava el centenari del seu naixement, va participar en les *Jornades Felícia Fuster «La pàgina és pell»*, amb una conferència que va estructurar fent ús d’algunes de les preguntes que se li van enviar per correu electrònic el 28 de gener de 2020. Sawada, amb la intenció de procurar les respostes per aquest estudi, fet que cal agrair-li, va satisfer, però, parcialment els dubtes que se li van plantejar, ja que el qüestionari era més ampli i la proposta d’una entrevista personal més adient. SAWADA Nao, «La traduction avec Felícia Fuster : poésie japonaise et catalane», dins, *Jornades Felícia Fuster: «La pàgina és pell»*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes i ADHUC-Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat, 5 i 6 d’octubre de 2021.

⁹³ Dels mitjans consultats s’han obtingut resultats en: el diari *Avui* des de 1984 fins al 2011; en el diari *El Punt* des de 1984 fins al 2010; en *La Vanguardia* des de 1932 fins al 2013; en el setmanari *Presència* (Ajuntament de Girona) des de 1999 fins al 2010. A partir de 2021, amb la commemoració de l’*Any*

anteriors apartats. Respecte a la consulta en premsa i en revistes especialitzades dins el context francès, el tema no s'ha presentat fins ara perquè els resultats han sigut escassos. No obstant això, s'ha fet recerca en el diari *Le Monde*, en la secció *Les Archives du Monde*, i s'ha explorat, en línia, els arxius històrics d'altres diaris nacionals i regionals com *Le Figaro*, *Libération* i *Le Parisien*, sense obtenir informacions.

Tot i que aquesta recerca en bases de dades de mitjans electrònics d'hemeroteques, diaris digitals i biblioteques de París, no ha donat resultats, l'arxiu documental de l'artista guarda les ressenyes de les seves exposicions, inserides en les agendes de les revistes d'art a partir de l'any 1971 i fins al 1992. Aquestes, publicades en *Amateur de l'art*, *Les Cahiers de la Peinture*, *Artension*, *Pariscop* o *L'Officiel des spectacles*, com ja s'avançava,⁹⁴ són considerades informació quantitativa que ha servit per documentar les exposicions que Fuster va fer a París en les últimes dècades del segle XX.

3.3 / De Fuster

3.3.1 / Escrits publicats

Es presenta, a continuació, una relació bibliogràfica dels escrits publicats de Felícia Fuster. L'objectiu és referenciar, en un mateix apartat, l'obra poètica donada a conèixer junt amb la de traducció, i assenyalar resumidament d'aquest conjunt la mostra seleccionada per a la recerca; les anàlisis dels textos triats es reserven per més endavant.

Dins les obres de poesia publicada hi ha:

FUSTER, Felícia. *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*. Barcelona: Proa, 1984.

FUSTER, Felícia. *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa, 1987.

FUSTER, Felícia. *I encara*. València: Eliseu Climent; Edicions 3i4, 1987.

FUSTER, Felícia. *Passarel·les / Mosàiques*. Barcelona: Cafè Central, 1992.

Felícia Fuster, s'han publicat un nombrós conjunt d'articles i estudis sobre la figura i l'obra de Fuster que no s'inclouen en l'estat de la qüestió per l'estadi final de la recerca.

⁹⁴ Les ressenyes són citades a la nota a peu de pàgina 15 (p. 37), excepte: «Fusté», *Amateur d'Art* [section *Agenda*], 15 novembre de 1971.

FUSTER, Felícia. *Versió original*. València: Germania, 1996.

FUSTER, Felícia. *Sorra de temps absent*. Lleida: Pagès editors, 1998.

FUSTER, Felícia. *Postals no escrites*. Barcelona: Proa, 2001.

Dins les obres de traducció publicades hi ha:

FUSTER, Felícia (traductora) de YOURCENAR, Marguerite. *Obra negra*. Barcelona: Proa, DL 1985.

FUSTER, Felícia i SAWADA, Naoyuki (traductors). *Poesia japonesa contemporània*. Barcelona: Edicions Proa, 1988.

FUSTER, Felícia i SAWADA, Naoyuki (traductors). *Poesia catalana contemporània*. Tòquio: Edicions Shichosha, 1991.

En assaig hi ha:

FUSTER, Felícia. «La poesia japonesa moderna». Dins: *Revista de Catalunya*. Barcelona: *Revista de Catalunya*, 1998. Maig de 1988, núm. 19, pp. 131-150.

El criteri de selecció d'aquesta relació d'obres de Felícia Fuster ha estat condicionat per una cronologia que va des de 1984 fins al 1992. En aquest marc temporal hi ha una activitat literària i artística molt intensa que coincideix, d'una banda, amb el seu retir del món laboral, circumstància que li va permetre dedicar-se en exclusivitat a la creació artística-literària i, d'altra banda, a l'estímul del *Premi Carles Riba* de poesia en quedar el recull, *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*, finalista en 1984.⁹⁵ Aquesta obra inaugurava el viu període de producció que ve a continuació, tot i així, després d'un examen previ ha quedat exclosa de l'anàlisi comparativa que s'ha realitzat entre les fases literària i plàstica, perquè no hi ha una relació directa, des del punt de vista formal ni conceptual, amb la producció artística que emmarca la recerca. D'igual manera, la traducció al català de la novel·la *L'œuvre*

⁹⁵ Aquest premi va incentivar el reconeixement del seu treball dins l'ambient literari català. Xavier Bru de Sala, qui era el director literari de l'Editorial Proa i representant, en aquells anys, de la mateixa firma que convoca aquest premi literari en llengua catalana des de 1959, va decidir editar el recull de poesia de Felícia Fuster a pesar de quedar finalista, ja que només es publicaven les obres guanyadores. Després, Maria Mercè Marçal i Sam Abrams foren els continuadors de la tasca de reconeixement de l'obra de Fuster. Entrevista amb Xavier Bru de Sala, realitzada per Esther Rodríguez el dia 31 de gener del 2018, a la llibreria Laie, Barcelona.

au noir de Marguerite Yourcenar resta fora d'aquest examen, però ambdós treballs serviran per contextualitzar l'àmbit de creació personal de Fuster en la dècada dels anys vuitanta.

Respecte a les obres de poesia, l'anàlisi se centra en *Aquelles cordes del vent*, *I encara*, *Passarel·les/Mosaïques* i *Postals no escrites*; aquest últim treball com s'esmentava anteriorment fou escrit després del viatge al Japó, encara que publicat dotze anys més tard.⁹⁶ Respecte a l'exercici de traducció, es referirà directament a *Poesia japonesa contemporània* i a l'article complementari «La poesia japonesa moderna» publicat el mateix any en la *Revista de Catalunya*. Finalment, es consideraran l'antologia citada *Poesia japonesa contemporània* i, també, *Poesia catalana contemporània* –projectes de traducció del català al japonès i del japonès al català–, ambdues al servei d'un dels objectius principals de l'estudi, aquell que examina des del punt de vista qualitatiu la «interculturalitat» en el procés creatiu i l'obra visual de Felícia Fuster; quedaran exemptes d'una anàlisi, *Versió original* i *Sorra de temps absent*, dos volums que resten força lluny dels límits formals i temporals que l'estudi ha fixat.

3.3.2 / Material inèdit

L'Arxiu Felícia Fuster⁹⁷ guarda material inèdit de referència en la investigació. Aquest fons documental, que ha permès reconstruir una part important de la trajectòria artística-poètica de la creadora, és la font principal de la recerca, junt amb la seva biblioteca personal i altra documentació complementària.

En l'AFF s'han trobat ressenyes, personals i alienes, en premsa i revistes, catàlegs d'exposicions que l'artista va anar compilant, enregistraments d'àudios i entrevistes personals realitzades per alguns mitjans radiofònics a Catalunya i a França, així com diversos audiovisuals en els quals Fuster s'expressa sobre el seu treball artístic. A més, l'AFF hi guarda una correspondència postal molt abundant, que ha permès visualitzar la seva xarxa de relacions personals.

⁹⁶ Se cita a la nota a peu de pàgina 49, p. 50.

⁹⁷ A partir d'ara l'estudi podrà referir a l'Arxiu Felícia Fuster com «AFF», i a la Biblioteca Felícia Fuster com «BFF».

Per tant, aquest fons documental té un valor transcendent, perquè no sols aporta informació variada sobre la producció en estudi, de la qual la més ressenyable és un conjunt de mecanoscrits sobre «pintura plurivisional», sinó també perquè ens presenta altres aspectes singulars en Fuster, com per exemple, la manera de treballar. Mostra d'això són les cartes entre l'artista i Miquel Tarradell –amic personal des de la infància i es creu que un dels pocs contactes intel·lectuals que Fuster mantenia a Barcelona–,⁹⁸ al que va confiar les reflexions sobre les seves pràctiques artístiques i projectes des de 1979 fins al 1995. Malgrat que la informació extreta del cos d'aquesta correspondència és compartida amb altres temes aliens a la faceta plàstica i, a més, no és prou extensa per reproduir-la en un annex, aquest intercanvi ha sigut de gran interès en la recerca, perquè ha aportat informació inèdita a l'estudi de la seva producció artística.⁹⁹

3.4 / Sobre els contextos i el període d'execució de l'obra a estudi

3.4.1 / Aproximació al context historicoartístic de Barcelona

Per comprendre l'originalitat de la producció fusteriana, en tot el seu sentit, es fa necessari resseguir els diferents contextos historicoartístics en els quals Felícia Fuster va desenvolupar el seu treball de creació. Per tal motiu, l'exploració en la seva etapa de formació a Barcelona, tot i que molt allunyada de la producció en estudi, té un important interès.

En referència a les obres que han servit per contextualitzar la formació de la creadora a la Ciutat Comtal i veure de quina manera es construeix la seva primera identitat artística, s'ha consultat el treball de Francesc Xavier Puig Rovira, *Josep F. Ràfols (1889-1965)* publicat

⁹⁸ Altre carteig que s'ha valorat és el mantingut amb Maria-Mercè Marçal. Emperò, aquest no aporta informació relativa dels processos de creació artística de Fuster, raó per la qual ha quedat exclòs de la recerca.

⁹⁹ Al llarg de l'estudi, en les parts III i IV, es presenta una selecció de les reflexions més rellevants extretes d'aquestes cartes que Felícia Fuster i Miquel Tarradell intercanvien entre finals de la dècada dels anys setanta fins a mitjans dels noranta en relació amb la producció plàstica de l'artista. No obstant això, dins aquest conjunt també s'han inclòs quatre cartes –en la part II de l'estudi– que Fuster li va enviar a Tarradell des de París en 1951 explicant les seves primeres experiències a la capital francesa. Aquesta correspondència, que serveix per contextualitzar les motivacions de la seva marxa de Barcelona i que a més estan escrites enfocades exclusivament a aquestes experiències vitals des de París, tenen prou entitat per incorporar-se, tanmateix, als annexos.

l'any 2001. Aquest catàleg, que ens descobreix l'obra pictòrica del primer professor de pintura de Fuster quan encara era una nena i fins passada l'adolescència, ha sigut determinant per comprendre les bases formals i conceptuals de la seva incipient pràctica. Així mateix, l'obra de Carles Domènec, *El dibuixant Josep Ràfols*, publicada anteriorment, en l'any 1982, juntament amb l'*Epistolari Sebastià Gasch - Josep Ràfols*, recuperat i publicat per Natalia Barený i Susana Portell en el 2002, han permès proposar una via que la connecta amb la pintura impressionista, i més tard amb l'art de les avantguardes de principis de segle XX.

Les diferents memòries editades sobre l'Escola Masana, com la de Jaume Mercader Miret, *L'Escola Massana, viscuda*, editada en l'any 1982, o *Portes Endins: Escola Massana 75 Anys*, de l'any 2006, conjuntament amb capítols de llibres dedicats a aquest centre d'arts i oficis, com l'inserit per Josep Corredor Matheos a l'obra *FAD 80 anys. Els bells oficis al disseny actual*, publicada en el mateix any que l'anterior, han sigut bàsics per conèixer l'àmbit d'estudi en el qual es va formar Fuster abans de l'esclat de la Guerra Civil espanyola. També, s'han considerat alguns escrits de Ràfols i Fontanals sobre aquesta institució publicats en forma d'articles, i els apunts del llibret *El tallat i el gravat del vidre a l'Escola Massana*, textos amb els quals s'ha acabat de reconstruir, junt amb la documentació de l'AFF, la primera etapa de formació i especialització en l'ofici del gravat del vidre.

En la mateixa línia, però respecte als anys posteriors a la guerra, quan Fuster reprèn els seus estudis de belles arts, s'ha consultat la tesi doctoral de Lourdes Cirlot, *La Pintura informal en Barcelona, 1951-1970*, de l'any 1980, el catàleg de Valeriano Bozal, *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, publicat en l'any 1996, i l'obra de Pascal Torres Guardiola, *El Cercle Maillol. Les avantguardes barcelonines i l'Institut Francès de Barcelona sota el franquisme*, amb data de publicació en 1994. A aquest grup de treballs s'afegeix la lectura de l'estudi de Josep M. Minguet Batllori, *El Manifiesto amarillo: Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, de l'any 2004 i el de Jaume Vidal, *Galerisme a Barcelona 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, del 2012. Totes aquestes obres en conjunt proporcionen informacions sobre l'ambient formatiu i cultural de Fuster, identificant els trets artístics i les influències d'aquesta creadora dins una generació de joves

que van compartir més que similars recorreguts artístics, l'exploració de formes visuals pictòriques que partien de la «modernitat artística».¹⁰⁰

3.4.2 / L'ambient artístic a París

El període que circumscriu l'obra artística i literària de maduresa de Felícia Fuster se situa a París, geogràficament en els *quartiers* de Belleville i la Bastille. Per tal motiu, s'ha fet una aproximació de context sobre l'origen popular d'aquests barris, l'heterogeneïtat migratòria, així com, la pluralitat d'identitats culturals, lingüístiques i artístiques que van confluïr en els anys vuitanta i noranta del segle XX.

En aquest cas, la recerca de bibliografia, d'una banda, i el contacte amb persones que en aquestes dècades foren representants de l'associacionisme artístic i cultural que caracteritzà a Belleville i al pròxim *quartier* de la Bastille –responsables i socis de les diverses entitats en les quals participava Fuster–, d'altra banda, han sigut accions a destacar, tot i que no han procurat els resultats esperats.¹⁰¹

En relació amb la bibliografia, un dels estudis que inicia aquesta aproximació és *Belleville au XIXe siècle: du faubourg à la ville* (1988), escrit per Gérard Jacquemet. Sota una anàlisi política i social, Jacquemet defineix aquest barri de París en el segle XIX com un espai urbà construït per pràctiques socials que es fonamentaven en una base popular i obrera limitada econòmicament. L'aspecte econòmic, a més, li dona fonaments per fer una interpretació de l'evolució urbanística, i per a un estudi social des de la demografia, els nivells de fortuna dels habitants i els grups socials dins les seves dinàmiques quotidianes en un moment de creixement accelerat.¹⁰²

¹⁰⁰ El terme al·ludeix a l'impressionisme, el postimpressionisme de finals del segle XIX i els corrents artístics de les avantguardes de començaments de segle XX, com el cubisme, el futurisme o l'expressionisme.

¹⁰¹ L'autora de l'estudi va contactar amb l'*Association Ateliers d'Artistes Belleville* i amb *Artistes à la Bastille*, però aquestes associacions no conserven informació dels anys que emmarquen la recerca plàstica de Felícia Fuster quan s'adscriu a aquestes associacions a partir de 1991. A més, els seus responsables actuals expliquen que els antics membres, als quals van consultar, no van conèixer a l'artista.

¹⁰² Vegeu: JACQUEMET, Gérard, *Belleville au XIXe siècle du faubourg à la ville*, Paris, Éditions de École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988.

Més proper a l'etapa que emmarca la recerca, és l'article de David Kaplan i Yohann Le Moigne, «Multicultural Engagements in Lived Spaces: How Cultural Communities Intersect in Belleville, Paris» (2019), així com els diversos textos de Sophie Gravereau que se'n deriven de la seva tesi doctoral *Artistes de Belleville : entre monde de l'art et territoires urbains* (2008).

D'una banda, l'estudi de Kaplan i Le Moigne, ambdós especialitzats en fenòmens d'identitats ètniques en contextos urbans, revela que Belleville ha sigut, des dels anys vint del passat segle, un nucli urbà que acollia diverses poblacions culturals, a part d'immigració europea i molts treballadors francesos desplaçats dels districtes centrals de París:

Armenians, Greeks, and Polish Jews arrived in Belleville during the 1920s, and it was a particular target during Nazi occupation. During the 1950s, Belleville began to draw North African migrants. The Jewish heritage of Belleville attracted many Tunisians, though the new Jewish population was Sephardic, distinct in culture and conduct.

[...] A number of Chinese immigrants arrived in the 1980s and 1990s [...] between 1982 and 1990, the Asian population in the neighbourhood increased by 63 percent, the highest increase after that of the Turkish population (76 percent).¹⁰³

Segons els autors, aquest fenomen ha aportat un entorn multicultural complex que ha manifestat, al llarg d'aquests anys, les seves llums i les seves ombres en les relacions interètniques, però també el comprenen com a un element de partida per entendre, seguint altres experts en la matèria, que un diàleg intercultural és més factible a escala de barri que a gran escala on es pot generar més intolerància.¹⁰⁴

L'escrit, tot i que se centra en la descripció de la realitat socioeconòmica i cultural contemporània d'aquesta barriada, serveix per a l'examen de context perquè ajuda a

¹⁰³ «Armenis, grecs i jueus polonesos van arribar a Belleville durant la dècada de 1920, i va ser un grup particular durant l'ocupació nazi. Durant la dècada de 1950, Belleville va començar a atraure immigrants nord-africans. L'herència jueva de Belleville va atreure a molts tunisians, tot i que la nova població jueva era sefardita, diferent en cultura i conducta. / [...] Un nombre d'immigrants xinesos van arribar als anys vuitanta i noranta [...] entre 1982 i 1990, la població asiàtica al barri va augmentar un 63 per cent, el major augment després del de la població turca (76 per cent)». H. KAPLAN, David; LE MOIGNE, Yohann, «Multicultural Engagements in Lived Spaces: How Cultural Communities Intersect in Belleville, Paris», *City & Community* 18:1 March 2019, pp. 392-413.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 395. Vegeu també: OLIVER; ERIC, J.; WONG Janelle, a «Intergroup Prejudice in Multiethnic Settings», *American Journal of Political Science*, 47(4): 567-82.

comprendre l'ambient local en el qual residia l'artista, on va participar, a més, culturalment i va intervenir urbanísticament fent de l'adquisició, la restauració, la venda i el lloguer d'immobles el seu *modus vivendi* en la dècada dels anys vuitanta i noranta.

Altrament, el treball de l'antropòloga i sociòloga Sophie Gravereau s'ha encaminat a l'estudi del paper dels artistes de *Belleville* i com aquests, organitzats en col·lectius i associacions, van iniciar una transformació social i urbana del barri en les últimes dècades del segle passat. Gravereau explica que aquests grups locals, a pesar de l'activisme i el compromís amb les polítiques artístiques i culturals del govern francès, encara avui, es veuen exclosos d'aquestes, quedant delegats a un segon ordre dins l'ecosistema de l'art contemporani. I va més enllà quan tracta el fenomen de gentrificació esdevingut a *Belleville* en els anys vuitanta, relacionant-lo amb l'obertura de botigues, la rehabilitació de tallers i d'antigues fàbriques d'aquella inicial intervenció de la comunitat artística al barri. A part d'aquestes idees, li interessa, també, com els artistes es reuneixen, col·laboren i preparen les seves estratègies en l'espai urbà amb l'objectiu, sempre present, de mostrar i de viure, igualment, de llurs treballs artístics. Respecte a aquest tema, l'autora enuncia:

Rassemblés en association depuis 1980, les Ateliers d'Artistes de Belleville (AAB), ils constituent dans le quartier un groupe social significatif et nettement repérable, notamment lors des journées portes ouvertes des ateliers d'artistes organisées par l'association chaque année au mois de mai.

[...] Les plasticiens de Belleville ont volontiers participé, individuellement ou collectivement, à la gentrification du quartier. Les opérations de valorisation des ateliers conjuguées aux actions artistiques, culturelles et sociales ont favorisé l'arrivée de nouveaux habitants, plus aisés, entraînant, par voie de conséquence, le déplacement et le remplacement des couches populaires résidentes par des ménages de classes moyennes et supérieures.

À la différence des travaux cités précédemment, il ne s'agit pas ici de restreindre l'étude des artistes à leur seul rôle dans la transformation récente du quartier de Belleville, ni d'étudier le processus de gentrification par le prisme de leurs actions. Quels rôles réciproques les plasticiens de Belleville et le quartier se partagent-ils dans l'élaboration d'identités respectives ? Les transformations induites par leur présence modifient-elles leur relation à leur environnement urbain ? L'objectif de cet article est de saisir, dans une perspective ethnographique, voire microdescriptive, les mécanismes et les enjeux à travers

lesquels les artistes-plasticiciens ont pu participer à l'évolution du quartier et à sa transformation.¹⁰⁵

D'aquesta informació que es presenta, els interrogants que planteja Greaverau són suggerents perquè activen l'enunciació de noves qüestions quan referim a Fuster, a la seva condició d'immigrada, d'artista resident a la Bastille i membre de les associacions *Ateliers d'Artistes de Belleville* i *Artistes à la Bastille* en dos períodes contigus. Així, dins d'aquest raonament, introduït per l'autora del text, sorgeixen les següents preguntes: com ha afectat aquest pluralisme cultural als artistes de Belleville?, hi ha indicis en llurs expressions plàstiques que d'alguna manera el caracteritzin?, es pot interpretar que aquesta amalgama d'identitats culturals podrien haver contribuït a un tipus de creació local que s'expressi mostrant la dimensió intercultural del barri?, i més específicament, podria la producció de l'artista d'aquesta monografia manifestar, en certa forma, el context que s'acaba d'explicitar si entenem la seva experiència particular com a part d'un grup de migrants espanyols que s'estableixen a París durant la Postguerra espanyola?

Lluny de poder respondre-les a través de lectures que refereixin sobre aquesta matèria i amb informacions explícites de l'arxiu personal, les qüestions es van traslladar a Raúl Velasco, artista d'origen mexicà resident a Belleville des dels anys vuitanta, soci de *l'Association des Ateliers d'Artistes de Belleville* i president d'aquesta entre 1992 i 1995.¹⁰⁶ Si el seu testimoni

¹⁰⁵ «Reunits en associació des del 1980, els *Ateliers d'Artistes de Belleville (AAB)*, constitueixen al barri un grup social significatiu i clarament identificable, en particular durant les jornades de portes obertes dels tallers d'artistes organitzats per l'associació cada any al mes de maig. / [...] Els artistes plàstics de Belleville van participar de bon grat, individualment o col·lectivament, en la gentrificació del barri. Les operacions de promoció dels tallers combinades amb accions artístiques, culturals i socials van afavorir l'arribada de nous habitants, més acomodats, [i] van conduir, com a conseqüència, al desplaçament i la substitució de les classes treballadores residents per habitatges de classes mitjanes i altes. / A diferència de l'obra esmentada anteriorment, no es tracta de restringir l'estudi dels artistes al seu únic paper en la recent transformació del barri de Belleville, ni d'estudiar el procés de gentrificació a través del prisma de les seves accions. Quins rols recíprocs comparteixen els artistes plàstics de Belleville i el barri en el desenvolupament de les identitats respectives? Les transformacions induïdes per la seva presència modifiquen la seva relació amb el seu entorn urbà? L'objectiu d'aquest article és copsar, des d'una perspectiva etnogràfica, fins i tot microdescriptiva, els mecanismes i qüestions a través de les quals els artistes plàstics van poder participar en el desenvolupament del barri i la seva transformació». GRAVEREAU, Sophie, « Les artistes de Belleville : valeur et faire-valoir d'un quartier de Paris à leurs dépens ? », *Territoire en mouvement*, 17-18 | 2013, [en línia], [consulta: 06.03.2020], disponible a: <<https://doi.org/10.4000/tem.1999>>.

¹⁰⁶ L'esborrany d'una carta que Felícia Fuster escrigué a la conservadora del *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Catherine Huber, en maig de 1991, en la qual li explica la seva visita al taller de Raúl Velasco va

interessa és perquè és coneixedor en primera persona del funcionament d'aquesta entitat, i sap de les reivindicacions, així com dels objectius i els projectes que portaren a terme en les últimes dècades del segle passat.

Coneixent, prèviament, que a Felícia Fuster li va interessar el treball que aquest pintor i gravador estava desenvolupant en aquell moment, perquè compartien algunes idees, es va contactar amb ell per preguntar-li sobre la seva relació amb la creadora i sobre la realitat intercultural del barri. La conversa amb Velasco es va centrar àmpliament en ambient artístic d'aquests barris, la Bastille i Belleville, i de manera concisa en la trobada que va mantenir amb Felícia Fuster, de qui sols recordava el seu interès pel tipus de pintura que estava realitzant en aquell moment.¹⁰⁷

En definitiva, el conjunt d'informació recollida sobre l'ambient artístic local dels barris de la Bastille i Belleville en els districtes XI i XX de París respectivament, constitueix una aproximació a la reconstrucció dels aspectes socials i culturals del lloc on va viure i desenvolupar l'obra Felícia Fuster, i ofereix una base introductòria que ajuda a contextualitzar, complementar i respondre a determinades qüestions específiques sobre la mirada i/o la part conceptual de l'artista vers el seu treball de creació.¹⁰⁸

3.4.3 / Relacions franc-japoneses

Les relacions franc-japoneses en aquest estudi és un tema d'interès que tracta específicament de situar en el context parisenc dels anys vuitanta, el sistema de correspondències entre França i el Japó des d'un punt de vista cultural, social i econòmic. L'examen d'aquest és oportú per comprendre, més enllà del vincle que s'establia entre Felícia Fuster i Sawada Naoyuki, l'espontaneïtat d'aquesta col·laboració durant la traducció de *Poesia japonesa*

ser determinant per contactar amb aquest artista mexicà. Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París, 26 de maig de 1991, dirigida a Catherine Huber. AFF: FF 26.05.91.

¹⁰⁷ Conversa telefònica amb Raúl Velasco, el dia 16 de juny de 2020.

¹⁰⁸ En el capítol 2.1 «Vinculació amb la comunitat artística al barri» de la part V de l'estudi es desenvolupa la relació de Felícia Fuster amb els col·lectius artístics del barri de residència i d'aquells altres límits. També s'analitza la seva implicació i la seva identitat artística en correspondència amb aquests espais urbans multiculturals.

contemporània. Aprofundir en aquest marc general de relacions, contrastant-lo amb el testimoni de Sawada i amb informacions particulars trobades a l’AFF i a la BFF,¹⁰⁹ complementa i facilita la interpretació sobre aquest exercici.

No obstant això, a raó de les relacions bilaterals entre França i el Japó, que es remunten a principis del segle XVII, es pot dir que els primers contactes foren ocasionals i esporàdics, però amb el pas del temps, aquests es consolidarien en esforços comuns dins la política empresarial i en intercanvis culturals entre els estrats socials més consolidats d’ambdós països. Exemple d’això a França, va ser la creació de l’*Institut Culturel Franco-Japonais* a Montigny-le-Bretonneux, a París, molt a prop de Versailles, en el 1973, per la *Chambre de Commerce et d’Industrie Japonaise*. En aquest, els fills de les famílies nipones, instal·lades per dos o tres anys a la capital franca, rebien formació a partir del prototipus d’ensenyament nadiu que s’establia des del Ministeri d’Educació Japonès per facilitar la reentrada a les famílies en el sistema japonès a la tornada, emperò, existia la idea i el compromís de fomentar la comprensió de les relacions internacionals entre ambdós països i la immersió cultural d’aquestes famílies.¹¹⁰

La comunitat japonesa a França, per tant, no representava, en la segona meitat del segle XX, un tipus d’immigració forçada com es donà en altres comunitats ètniques, sinó temporal i fonamentada en relacions i interessos econòmics entre aquests països, una conjuntura de la qual se’n derivaven polítiques culturals i educatives vinculades amb els estudis acadèmics i universitaris que formen minories selectes, continuadores d’aquella primera trobada entre civilitzacions a conseqüència de la restauració de l’era *Meiji* (めいじ じだい).¹¹¹

Així i tot, a partir dels anys seixanta el Japó consolidava una classe mitjana que inseria el 85% de la població, i això va fomentar un major nombre d’alumnes a les universitats

¹⁰⁹ Els diferents intercanvis de l’artista amb Miquel Tarradell i amb el professor Takuro Ikeda, presents a través de la correspondència que guarda l’AFF, han sigut fonamentals per examinar el procés de traducció de *Poesia japonesa contemporània*, interpretar, des d’altre punt de vista, el tipus de relació interpersonal que existia amb Sawada i analitzar la seva aproximació al sistema cultural japonès.

¹¹⁰ Vegeu: CONTE-HELM, Marie, *The Japanese And Europe*, London, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 84-86.

¹¹¹ Vegeu: CABEZAS GARCÍA, Antonio, «Impacto mutuo de Japón y las demás civilizaciones», dins CID LUCAS, Fernando, (coord.), *Japón y la Península Ibérica*, Gijón, Satori Ediciones, 2011, pp. 19-31.

nipones i l'augment de viatges a l'estranger per fer estades acadèmiques en dècades posteriors. En les capitals europees es van incrementar, en conseqüència, el nombre d'estudiants japonesos, i la distribució, en aquest cas, per la geografia parisenca es deslocalitzava dels barris burgesos a d'altres més populars, atomitzant la ja de per si escassa migració nipona, si la comparem amb altres desplaçaments migratoris.

Considerant aquestes circumstàncies, és necessari introduir, en aquest punt, la relació d'amistat i de treball entre Felícia Fuster i Sawada Naoyuki durant la traducció de *Poesia japonesa contemporània*, i enllaçar-la amb qüestions que es tractaran més endavant sobre el «gir intercultural» en les relacions entre «Orient» i «Occident» que inicia Eduard Said a partir de 1978 evidenciant la imatge negativa i perjudiciada dels «orientals».¹¹² Si aquesta matèria interessa també a l'estat de la qüestió i a la investigació mateixa, és perquè aporta dades que ajuden a explicar el sentit de l'origen de *Plurivisions* en l'espai cultural franc dels anys setanta i vuitanta, aquell que va presentar i fer arribar la cultura i la literatura de l'Arxipèlag a un públic més ampli.

En particular, l'aproximació a aquest context s'ha realitzat a través de lectures com l'obra de Marie Conte-Helm, *The Japanese And Europe*,¹¹³ i l'assaig de Bert Edstrom, *The Japanese and Europe: images and perceptions*,¹¹⁴ però també mitjançant un tipus d'assajos acadèmics centrats en personatges rellevants de la cultura francesa que van mantenir intercanvis amb el Japó en el segle XX. Els principals exemples han sigut aquells que estudien la relació de Marguerite Yourcenar amb la tradició de l'*haiku* (はいく) i el teatre *nō* (のう),¹¹⁵ però

¹¹² Vegeu: SAID, Eduard W., *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008.

¹¹³ CONTE-HELM, *The Japanese...*, *op. cit.*

¹¹⁴ EDSTROM Bert, *The Japanese and Europe: images and perceptions*, Richmond Surrey, Japan Library, 2000.

¹¹⁵ Osamu Hayashi, «Tour de la prison, tour du Japon: Le 'Japonisme' chez Marguerite Yourcenar», dins Carminella Biondi, Françoise Bonalifiquet, Maria Cavazzuti, Elena Pessini (dir.), *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Tours, Francia: Siey, 2000, pp. 289-297; Osamu Hayashi, «Marguerite Yourcenar et la poésie du haïku», dins Osamu Hayashi (éd.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique: Actes du colloque de Tokyo (9-12 septembre 2004)*, Clermont-Ferrand, Francia: Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 2008, pp.215-224; Yasuko Kudawara, «Marguerite Yourcenar et la poéticité du Nō. Remarques sur la traduction de Cinq Nō modernes de Mishima», dins Osamu Hayashi (éd.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique: Actes du colloque de Tokyo (9-12 septembre 2004)*, Clermont-Ferrand, Francia: Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 2008, pp. 225-234; Osamu Hayashi, «La reception du Nō chez Marguerite Yourcenar», dins Arribert-

també s'han revistat alguns altres que tracten la figura de Paul Claudel i la seva correspondència diplomàtica amb Tokio entre 1921 i 1927.¹¹⁶ Aquests conjunts han sigut essencial per resseguir les petjades de Felícia Fuster en la seva aproximació a la literatura i a l'art japonès, i mostrar a la vegada l'influx de Yourcenar en *Poesia japonesa contemporània*.

3.5 / Sobre la col·lecció d'obra artística

La contribució més significativa fins aquest moment a l'estudi del treball artístic de Felícia Fuster és l'estudi raonat de l'obra plàstica que m'encomanava la Fundació Felícia Fuster a mitjans de juliol de l'any 2016. Des de llavors, van ser tres anys d'intens treball, d'examen minuciosos de la col·lecció i de l'arxiu de la pintora, traductora i poeta catalana. L'estudi, per tant, es va desenvolupar mitjançant el reconeixement de l'inventari de la col·lecció, de les fonts primàries que es conserven i també de fonts orals -compartides amb aquesta recerca-, testimonis que van conèixer a l'artista i que van participar en el projecte amb les seves aportacions desinteressades. Així mateix, aquest es va fonamentar en bibliografia prèvia «sobre Fuster», alguns títols de la qual ja s'han tractat, així com, d'altres referents bibliogràfics que van possibilitar la discussió interna enfocada a la col·lecció d'obres de la creadora.

L'organització del catàleg raonat es va articular en tres etapes: 1921-1950, 1950-1986, 1986-1995. Aquests períodes, representatius de canvis en els processos i condicions del treball plàstic i també literari de l'artista, es van vincular amb respectives coordenades geogràfiques referides a Barcelona, París i l'estança a Tòquio i Kyoto en l'any 1986. Igualment, el conjunt del treball va incloure: una introducció a l'estudi; un examen de la firma artística de Felícia Fuster; la biografia de la creadora a partir dels períodes de producció

Narce, Koei Kuwada, Lucy O'Meara (dir.), *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945. Paris-Tokio-Paris : detours par le Japon*, París, França: Honoré Champion Éditeur, 2016, pp. 71-82.

¹¹⁶ LEXOURET, Marie-Anne, Paul Caudel. *Biographie*, París, Flammarion, 2003; LEOCRART, Pascal (dir.), «Claudel et le Japon» en *Claudel politique, Lons-le-Saunier, Aréopage. Sur l'ambassade de Claudel au Japon*, Tokio, Shichigatsudo, 2006; WASSERMAN, Michel, *D'or et de neige. Paul Claudel et le Japon*, París, Gallimard, 2008; MAYAUX, Catherine, «Paul Claudel, le promeneur du Kansai: visite au théâtre de marionnettes d'Osaka», en MAYAUX, Catherine (éd.), *France-Japon : regards croisés, Berng*, 2007, pp. 145-166.

i els contextos historicoartístics respectius; annexos amb escrits sobre l'obra de Fuster i, d'altres, signats per la mateixa artista, que refereixen en algun moment a la lectura principal del catàleg; una cronologia completa de les exposicions; i les fitxes de descripció.

Del catàleg raonat, que hom podem considerar un treball complementari al present estudi, i d'obligada visita per suplementar les informacions que aquest refereix en diferents moments sobre la interpretació estètica de l'obra d'abstracció de Felícia Fuster, cal dir també que, en la data actual, s'ha constituït com una publicació digital i un mitjà de consulta en línia disponible a <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>. Aquesta circumstància ha imposat la reserva d'algunes parts de l'estudi original que seran incloses en una futura edició impresa.

Fundació Felícia Fuster

PRESENTACIÓ BIOGRAFIA OBRA LITERÀRIA **OBRA PLÀSTICA** BIBLIOGRAFIA

Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster

El *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* és una publicació científica i un recurs de consulta en línia que compila la producció artística coneguda de Fuster. El propòsit del projecte és difondre la col·lecció que guarda la seva fundació i facilitar informació sobre l'artista relativa a la seva faceta de creació. El projecte, igualment, busca ser una eina de consulta oberta al públic en general, com específica per a persones investigadores que desitgin profunditzar en la col·lecció i/o contribuir amb futures aportacions, raó per la qual el seu disseny obert -a *work in progress*- permet incloure noves dades i nous coneixements.

L'accés de l'usuari al catàleg de l'obra de Felícia Fuster es pot fer mitjançant les entrades Índex d'obres, Etapas artístiques o Sèries plàstiques, així com a través d'una Línia de temps que permet la navegació per dècades i un cercador de paraules clau: títol de l'obra, número de registre o nom de la sèrie.

A l'Índex d'obres la navegació pel catàleg de la col·lecció és lliure de manera que l'usuari pugui fer una cerca a través de la imatge. L'accés a través de les Etapas artístiques mostra una classificació de l'obra en tres períodes diferents descrits com: Formació a Barcelona (1921-1950); París i la llibertat (1951-1980); La paraula, la pintura i l'experiència del Japó (1986-1995). Finalment, entrant per mitjà de Sèries plàstiques es trobarà l'organització cronològica de les produccions catalogades pels conjunts artístics: Objectes en vidre gravat; Pintura figurativa/expressionista; Pintura «naïf»; Primeres abstraccions; Abstracció lírica; Plurivisions, pintura en moviment; Abstracció còsmica-collage; i Abstracció còsmica-gravat.

La cerca acaba en Fitxa de descripció de l'obra que és el registre tècnic final de la consulta i mostra informació detallada de cadascuna de les peces que forma part de la col·lecció d'obra plàstica de Felícia Fuster.

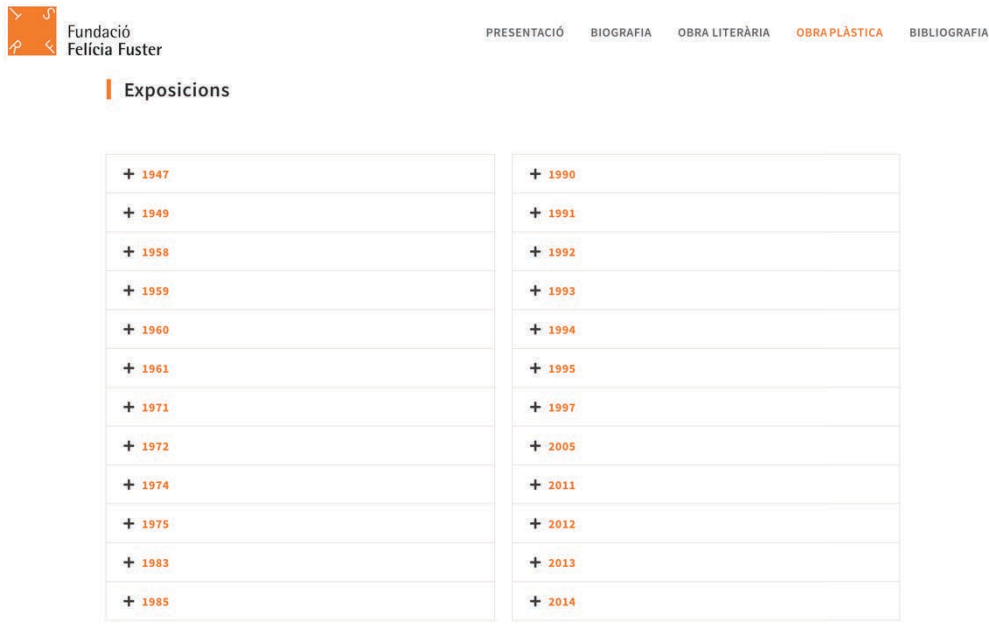
Metodologia Crèdits i Copyright

Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster

Index d'obres Etapas artístiques Sèries plàstiques

Cerca avançada...

De moment, els continguts que formen part d'aquesta publicació digital són: una breu introducció, la descripció metodològica del catàleg, les fitxes de descripció de les peces de la col·lecció –classificades per «Índex d'obres», «Etapas artístiques» i «Sèries plàstiques»– i la cronologia d'exposicions.



Fundació Felícia Fuster		PRESENTACIÓ	BIOGRAFIA	OBRA LITERÀRIA	OBRA PLÀSTICA	BIBLIOGRAFIA
Exposicions						
+ 1947					+ 1990	
+ 1949					+ 1991	
+ 1958					+ 1992	
+ 1959					+ 1993	
+ 1960					+ 1994	
+ 1961					+ 1995	
+ 1971					+ 1997	
+ 1972					+ 2005	
+ 1974					+ 2011	
+ 1975					+ 2012	
+ 1983					+ 2013	
+ 1985					+ 2014	

D'altra manera es pot definir el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* (2021)¹¹⁷ com un primer examen general de la producció artística d'aquesta creadora, el qual va permetre indagar amb més profunditat en la investigació visual que va desenvolupar en la seva etapa més prolífica i substantiva iniciada a mitjans de la dècada de 1980.

En tal sentit, considerat els processos de treball, el contingut de les informacions i els formats d'edició, cal evidenciar que el catàleg i la investigació doctoral són dos treballs complementaris però ben diferenciats. Si bé aquesta última recerca es basa en l'anterior, raó per la qual en alguns moments es fan al·lusions a través de cites directes i adreçant al lector al catàleg en línia, la tipologia de la mateixa queda emmarcada en l'estudi sincrònic dels diversos processos de creació en Fuster, travessats per la perspectiva intercultural, la teoria i la sociologia de l'art, i les circumstàncies historicoartístiques que afectaren la seva obra.

¹¹⁷ RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ..., op. cit.*

4 / Marc teòric

En l'estudi de l'obra i la trajectòria artística de Felícia Fuster convergeixen dues línies d'interpretació teòriques que han abastat conceptes específics com consideracions de caràcter general. L'assumpció d'aquest corpus de raonaments teòrics-metodològics que les defineixen, s'ha encaminat a comprendre i explicar la realitat que envoltà la producció visual de Fuster, inclosos els processos de treball, en relació amb el recorregut vital de l'artista, així com els contextos culturals i socials contemporanis a la seva creació.

La primera línia d'interpretació, com ja s'exposava en la presentació, es correspon amb la perspectiva feminista. Amb aquesta s'examina la trajectòria artística i l'obra de Felícia Fuster partint de recerques i estudis elaborats en el marc universitari, i també d'enunciats teòrics dins el corrent del «feminisme de la igualtat». Les raons d'aquesta elecció atenen, entre altres qüestions, a factors històrics contextuals que sorgeixen de la revisió dels títols de la biblioteca de l'artista, al perfil personal d'aquesta i a un tipus de producció plàstica i també poètica, la qual no destaca estèticament per la qualitat de «lo femenino» o la reivindicació de la diferència.

Argüeix que aquestes raons permeten considerar el marc d'aquest estudi en les propostes teòriques sorgides de la segona onada del feminisme, reflexionant i aplicant conceptes, tant de l'obra fundacional, *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, publicada en 1949, com de Monique Wittig, una de les iniciadores del feminisme materialista en la dècada dels anys setanta del segle passat, que orienta la seva teoria sobre el capitalisme i el patriarcat per comprendre la construcció social opressiva vers la dona. Si els assajos d'aquestes autores tenen relleu en la investigació és perquè serveixen per situar al subjecte reflexiu, a propòsit del cas d'estudi, en una posició «des-totalitzadora» de la història, immersa en els «discursos heterossexuals» historiogràfics, dels quals participen també la realitat social, el llenguatge i l'art.¹¹⁸ Però, particularment, perquè consideren el «gènere» lligat a les construccions socials i culturals sota el domini dels modes o el model de «pensament heterossexual» de la societat

¹¹⁸ WITTIG, Monique, «El pensamiento heterossexual», dins *El pensamiento heterossexual y otros ensayos*, Madrid/Barcelona, Egales, 2006, pp. 49-51.

capitalista. En aquest sentit, ajuden a interpretar algunes de les decisions preses per Fuster al llarg de la seva trajectòria, i a entendre els seus límits i potencialitats en un ambient social, econòmic, polític i cultural, en el qual la construcció del subjecte «femení» en l'art i en la resta d'esferes de la vida s'ha assumit supeditant-se a la masculinitat.

Altrament, el fet que aquest marc de referència s'orienti a l'àmbit del feminisme francès és rellevant perquè està implícit en les mateixes coordenades espaciotemporals on se situa aquesta creadora i part de la seva obra. No obstant això, conscient que és insuficient per tractar la qüestió de la dona artista en els ambients de creació, s'han secundat aquests estudis amb el paradigma anglosaxó desenvolupat per Linda Nochlin i Griselda Pollock en els anys seixanta. L'interès en aquest té relació amb la sociologia, disciplina mitjançant la qual tracten de donar respostes al «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?»¹¹⁹ o a «¿cómo podemos hacer del trabajo cultural de las mujeres una presencia efectiva en el discurso cultural que cambia tanto el orden del discurso como la jerarquía del género [...]?».¹²⁰

Nogensmenys, pensant que amb aquest enfocament es podria acceptar incondicionalment la idea de l'adjectivació del subjecte en «femení» dins la recerca, creant una condició d'alteritat o figura subalterna que replica els «rols de la dona», parteixo o millor dit, es té en compte, també, la reflexió que ens proposa Judith Butler sobre les propostes que admeten «los límites y la corrección del género, y que limitan su significado a las concepciones generalmente aceptadas de masculinidad y feminidad».¹²¹ En aquest aspecte, si bé, cal matissar la meva prudència respecte a l'obra de Butler, entesa com una teoria «directa» aplicable a l'estudi de Felícia Fuster i la seva producció plàstica, hi ha idees, com la citada, summament interessant, que ajuden a valorar la «construcción discursivamente variable» del subjecte artístic en l'altre, i també a través seu,¹²² per a entendre la complexa identitat cultural en l'obra de Fuster.

¹¹⁹ NOCHLIN, «¿Por qué no han existido...», *art. cit.*, dins CORDERO i SÁENZ, *Crítica feminista ..., op. cit.*, pp. 17-43.

¹²⁰ POLLOCK, Griselda, «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon», dins CORDERO i SÁENZ, *Crítica feminista ..., op. cit.*, p. 143.

¹²¹ BUTLER, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 8.

¹²² *Ibid.*, p. 278.

A part d'això, en aquesta dialèctica, àmpliament tractada en els estudis feministes i de gènere, s'ha tingut també present les aportacions de Patricia Mayayo en *Historia de mujeres, historia del arte*,¹²³ igual com algunes de les reflexions teòriques de Teresa Sauret, qui no dubta en destacar, per exemple, el perill de retreure'ns exclusivament a la identitat binària:

En la alternativa integraci3n/segregaci3n en que nos movemos, es cierto que la tentaci3n de marginalidad es algo en que se puede caer pues, si bien el insistir sobre la diferencia interg3neros ayuda a definir la especificidad de lo femenino, supone el riesgo de aislar excesivamente realidades complementarias de una misma cultura.¹²⁴

Amb aquest conjunt de premisses, la idea que Felícia Fuster va assumir un «futuro abierto»,¹²⁵ en tant que algunes primeres decisions la van allunyar de l'acceptaci3n del paper imposat per a la dona a Espanya en el primer terç del segle XX i, sobretot el que la va portar en el període franquista a la submissió i a la reclusió domèstica, la fa un exemple que testimonia, en l'alternativa d'un «exili voluntari» i en les formes de producci3n marginals i intermitents al llarg del temps, una identitat artística en continu procés de definici3n i redefinici3n. Una personalitat que cal analitzar amb enfocaments dirigits, amb especial atenci3n, a la seva pràctica i des d'una posici3n separada dels discursos tradicionals que han determinat i regulat la història i la crítica de l'art.

La segona línia teòrica confluent en la recerca està relacionada amb l'enfocament intercultural dels Estudis de l'Àsia Oriental. L'ús d'aquest marc disciplinari està vinculat a la idea implícita sobre l'interès creixent d'«Occident» per conèixer els països del món asiàtic d'una manera íntegra i precisa, allunyada dels recursos representacionals i de les fórmules discursives estereotipades que els envolten.

L'origen d'aquests estudis parteix de la tradici3n historiogràfica il·lustrada, preocupada per la «universalitat de la raó» i la visi3n colonial de les potències occidentals a partir del complex procés d'obertura del comerç internacional de la Xina i el Japó en la segona meitat del segle XIX, però, al llarg del segle XX, de manera progressiva, els «Estudis orientals» s'anaren

¹²³ MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

¹²⁴ SAURET, *Historia del arte ...*, op. cit., p. 24.

¹²⁵ BEAUVOIR, «La infancia», cap. cit., *El segundo ...*, vol. 2, op. cit., p. 45.

transformant, sobretot metodològicament. Malgrat la reivindicació de reconeguts experts en la matèria, entre la dècada dels anys seixanta i setanta, com John Fairbank, Edwin O. Reischauer i Albert M. Craig, es continuava arrossegant la base epistemològica fundada en els preceptes etnocèntrics d'«Occident» vers «Orient».

És a partir de la crítica d'Eduard Said que s'inicia una transformació en el discurs, almenys des del punt de vista culturalista. Però la presa de consciència de Said entre els anys setanta i vuitanta tampoc va alliberar, del tot, els tòpics idealitzats que «Occident» assumia i projectava sobre l'Àsia oriental. Tal com afirma David Martínez-Roble, «només en les últimes dècades ha aparegut una historiografia crítica que ha denunciat les problemàtiques inherents del discurs elaborat sobre la Xina [i l'Àsia oriental], tot i que no ha aconseguit resoldre-les completament».¹²⁶

Així, malgrat que continuen els esforços per «reorientar» una historiografia en l'àmbit d'aquests estudis que desnaturalitzi l'ordre hegemònic etnocentrista «euroamericà», que encara té cert domini en valorar l'especificitat d'Àsia oriental, la idealització d'elements culturals de l'«altre», en l'actualitat, segueix vigent, àdhuc, en la mateixa disciplina.¹²⁷

Amb tot, pel que refereix a la investigació, entrar en aquest marc d'estudis és fonamental perquè d'acord amb la hipòtesi principal de la recerca, permet obrir l'examen sobre el grau d'«orientalisme/exotisme» *versus* el d'«interculturalitat» que es creu defineix el treball de Felícia Fuster, estructurant i desenvolupant, *a posteriori*, una interpretació per la seva producció artística, que tingui en compte els processos d'interacció interpersonal i que, suposadament en igualtat de condicions, relacionaren sistemes culturals diferents.

¹²⁶ MARTÍNEZ-ROBLE, David, «La representació occidental de la Xina modernal: orientalisme, culturalisme i crítica historiogràfica», dins PRADO-FONTS, Carles (coord.), «Orientalisme», *Digithum*, UOC, núm. 10, 2008, p. 7, [en línia], [consulta: 05.12.2016], disponible a: <<http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/cat/martinez.pdf>>.

¹²⁷ Vegeu: BELTRÁN, Joaquín, «Re-orient(ar) la historia. Notas para una crítica euro/sinocéntrica», *HMiC: història moderna i contemporània*, núm. 4, 2006, pp. 23-40, [en línia], [consulta: 08.04.2020], disponible a: <<https://ddd.uab.cat/record/15088>>.

Per reforçar aquesta idea i el seu marc d'anàlisi m'he basat en la labor de l'antropòleg social Joaquín Beltrán, director del *Grup de Recerca Interasia*, qui subscriu, en els seus múltiples escrits, reflexions com la següent:

La interculturalidad de Asia Oriental consta de procesos múltiples que implican el contacto entre personas pertenecientes a sistemas culturales distintos, por un lado, y a la diversidad cultural interna de cada uno de estos sistemas, por otro. La interculturalidad, en tanto proceso, es contingente y siempre responde a contextos concretos. El ideal es que los encuentros se den entre iguales, pero las jerarquías omnipresentes, desplegadas a lo largo del tiempo y del espacio, impiden o limitan, la igualdad del intercambio y de las interacciones.¹²⁸

El corpus de treball d'aquest investigador és decisiu, així com el del també antropòleg del Japó Blai Guarné, per orientar la recerca cap a un examen en el qual l'obra artística d'aquesta creadora es connecta amb el país nipó i amb el seu imaginari cultural en la segona meitat del segle XX. Es fa necessari, per tant, precisar quins són els fonaments d'aquest constructe representacional i identitari del pensament japonès al qual es va abocar Fuster, i al qual Guarné, sobre l'essencialisme del *nihonjinron* (にほんじんろん),¹²⁹ ha dedicat una part de la seva investigació:

En su práctica representacional, la replicación sistemática de imágenes estereotípicas sobre la homogeneidad cultural, la excepcionalidad lingüística y la orientación grupista de una sociedad orgánicamente integrada que hace de la armonía y la observación jerárquica sus valores más pregonados, establece un esquema significativo de una persistencia solo proporcional a su eficacia en difuminar los resortes discursivos a través de los que opera. Determinadas a partir de las fronteras modernas del Estado-nación japonés, la proyección histórica de estas imágenes enmascara la invención constante de la tradición en una «fantasía ideológica» (Zizek, 1992) en la que lo real se hace accesorio y la comunidad se

¹²⁸ BELTRÁN, Joaquín, «Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia Oriental», dins SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*, Valencia, 2008, *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, núm. 2, Granada, Editorial Universidad de Granada, p. 271.

¹²⁹ Sobre el terme, vegeu: «Grupo 7: La visión del extranjero en Japón a través del *nihonjinron*», *Introducció a l'antropologia social i cultural*, [blog de l'assignatura d'antropologia del Grau en Estudis d'Àsia oriental de la UAB], [en línia], [consulta: 03.07.2018], disponible a: <<https://gaoantropologia.wordpress.com/2012/05/27/grupo-7-la-vision-del-extranjero-en-japon-a-traves-del-nihonjinron-3/>>

imagina –en términos cercanos a los señalados por Benedict Anderson (2016)– a través del repertorio de creencias de la mitología nacional de la japonesidad.¹³⁰

Tancant aquest eix teòric, la recerca proposa entrar en l'est etica fusteriana, particularment, des de la reflexió de l'«altre», des del model dialògic i la intersubjectivitat lingüística, introduint dos elements d'estudi complementari que refereixen a la traducció i al llenguatge com a principis d'interculturalitat i transferència cultural. Per aquesta via de reflexió són imprescindibles alguns dels escrits de la filòsofa Karina Pilar Trilles, que ha centrat una part del seu treball en l'estudi del text *Fenomenología de la Percepció*, que escrivia Maurice Merleau-Ponty en 1945, i l'obra d'Amparo Hurtado Albir, referent ineludible de la teoria de la traducció.

El treball de Karina P. Trilles tracta la temptativa de Maurice Merleau-Ponty per transcendir la idea de la paraula com a «ropaje del pensamiento» tancada dins el *cogito* cartesià que altres filòsofs com Edmund Husserl o Jean-Paul Sartre s'havien proposat superar. Centrat en el llenguatge, aquest pensador estudia el fenomen lingüístic, la paraula dins l'anàlisi de la percepció i el sorgiment de sentit a través de la *parole parlante*, entesa aquesta com una manifestació d'intersubjectivitat en la qual hi ha una creació activa de pensament que permet transcendir el mateix fet lingüístic tal com s'havia concebut tradicionalment:

Esta habla aut entica se pone magníficamente de manifiesto cuando leemos un libro el cual nos arrastra hasta sus entrañas y comienza a dibujar entre sus líneas impresas su propia significación rompiendo incluso, los pensamientos que aportamos para originar otros nuevos. Las páginas leídas quiebran nuestra cotidianidad lingüística y se tornan el libro que nos envuelven con su sentido, que nos hacen entrar en contacto con la más genuina expresión. Este proceso solo acontece en un instante fugaz tras el cual lo leído, la significación novedosa se convierte en adquisición, en *parole parl e*.¹³¹

¹³⁰ GUARNÉ, Blai, «Introducció: una aproximació antropol gica al esencialismo cultural japon s, dins GUARNÉ, Blai (ed.), *Antropología de Japón: Identidad, discurso y representación*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2018, p. 11.

¹³¹ L'enunciat de Trilles refereix a les dues tipologies, la *parole parl e* i la *parole parlante*, que definia Merleau-Ponty en *Phénoménologie de la perception*, per diferenciar el vocabulari apr s des de l'infància d'aquell altre que crea nova reflexió. Segons l'autor, la primera tipologia  s sediment comunicatiu hereu de la cultura a la qual es pertany, i la segona ens situa a un nivell d'expressió i de creació activa de pensament. TRILLES, Karina Pilar, *Alteridad, Cuerpo y Lenguaje en la obra de Maurice Merleau-Ponty*, tesi doctoral

El sistema merleaupontianà basat en el llenguatge, el cos i l'alteritat que analitza Trilles, i en el qual s'endinsa la investigació present, també a través de lectures directes a l'obra del filòsof,¹³² és rellevant perquè descobreix fenomenològicament, mitjançant la paraula formulada per un subjecte parlant, l'espai intersubjectiu sobreentès entre aquest i el seu interlocutor. Això implica, tanmateix, el posicionament de l'individu en el seu univers de significacions, idea clau que, en definitiva, ajuda amb més especificitat a examinar la relació de Felícia Fuster amb el món i els contactes que desenvolupa amb altres persones conformades per substrats culturals «diferents» al seu; i analitzar, consegüentment, si la «qualitat intercultural» que l'estudi atribueix a aquestes relacions es traslladen a la seva creació literària i artística.

Establerta la importància de la traducció en Felícia Fuster, i entesa en aquesta recerca personal com expressió primigènia o motor impulsor de la creació literària i plàstica posterior, s'ha considerat incorporar al marc teòric, igualment, la vuitena part de l'obra *Traducción y Traductología* (2018), «La traducción como acto de comunicación», d'Amparo Hurtado Albir. En aquesta part, l'autora exposa un ampli panorama sobre el desenvolupament de la traductologia i les seves diverses línies teòriques al llarg de la història, des de la dimensió comunicativa i la transferència cultural dins la correspondència intercultural. L'aportació d'Hurtado Albir en aquest tractat representa una mostra general, al llarg del temps, del conjunt teòric constituent de la traducció en els ambients acadèmics de l'eix «euroamericà» facilitant una primera aproximació a la disciplina, raó per la qual, ha semblat oportuna la immersió progressiva en la matèria a partir d'aquest text.¹³³

Finalment, es vol expressar que és des de la història de l'art, àmbit que cal considerar partint d'un enfocament transnacional en l'estudi de l'obra de Felícia Fuster, des d'on s'articula les diferents línies d'interpretació tractades en aquest capítol. La perspectiva transnacional permet relacionar i examinar la «pràctica intercultural» d'aquesta creadora i la seva

dirigida per Amparo Ariño Verdú, Departament de Filosofia de la Universitat de València, València, 2002, p. 724.

¹³² MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, 1953; MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia de la percepció*, Barcelona, Editorial Planeta De Agostini, 1993(1945).

¹³³ HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción i Traductología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2018.

producció artística literària amb els marcs interpretatius en els quals s'inscriu la recerca, que cohesionats, també, mitjançant la metodologia i la teoria historiogràfica, permeten construir una narrativa historicoartística sobre la realitat específica Fuster en els anys de major valor d'autoexpressió personal i d'autonomia artística.

D'una banda, a través de la «transnacionalitat» es busca proposar una geografia conceptual en Fuster que destaquï la posició d'exiliada, la mobilitat recurrent per Europa, el viatge al Japó i l'apropament a la cultura japonesa, les relacions de doble via i la dimensió «plurvisional» en la seva creació a través del seu model d'abstracció plàstica. D'altra banda, aquest model serà analitzat, complementàriament, partint d'aportacions teòriques que qüestionen críticament les eines tradicionals de la historiografia de l'art a favor d'un examen que reflexioni sobre la producció d'imatges des d'una perspectiva antropològica.

Així, l'enfocament transnacional, que refereix avui dia –sobretot en el camp de les ciències socials, l'antropologia i la història– a la diversitat de «relaciones, lazos e interacciones que vinculan a personas e instituciones más allá de las fronteras de los Estado-nación»,¹³⁴ i centrat en el treball assagístic d'Édouard Glissant, servirà per constatar la importància dels intercanvis culturals en el context parisenc, epicentre geogràfic de l'obra plàstica de Fuster. Un context obert, permeable i relacional on els migrants mantenen estrets llaços amb la cultura d'origen al mateix temps que s'integren en el país d'acollida, vinculant, així, origen i destí, i creant relacions i identitats múltiples que transcendeixen les fronteres.¹³⁵ En aquest sentit, l'obra de Glissant és adient per comprendre, des de la llengua i altres formes de creació, el fenomen de la transferència cultural, «por medio de progresos de conciencia»,¹³⁶ que es creu específic en la identitat múltiple i creadora de Felícia Fuster. La multiplicitat és

¹³⁴ Sobre el concepte «transnacionalitat» vegeu MARTYKANOVA, Darina; PEYROU, Florencia, «Presentación, Dossier La Historia Transnacional», *Ayer*, 94, 2014, p. 13: 13-22, [en línia], [consulta: 06.07.2020], disponible a: <http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer94_HistoriaTransnacional_Martyk%C3%A1nov%C3%A1_Peyrou.pdf>.

¹³⁵ Vegeu: GLICK Schiller, Nina; BASCH, Linda; BLANC-SANTON, «Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645, 1992, pp. 1-24, pp. 1 i 11.

¹³⁶ GLISSANT, Édouard, *Introducción a una poética de lo diverso*, Madrid, CERMI i Ediciones Cinca, 2016, p. 16.

implícita en la seva recerca d'identitat artística, en la qual es troba amb l'«altre» –un «altre» reconegut com a igual en les seves particularitats– però «sense desnaturalitzar-se».¹³⁷

Respecte a l'aportació interpretativa específica des del camp de la història de l'art, s'introdueix en la recerca el pensament de George Didi-Huberman en relació amb la dificultat de valorar l'abstracció plàstica com a objecte de creació, perquè les teories que la història de l'art ha aplicat de forma habitual estan subjectes a interpretacions o «categorías seculares ligadas, poco o mucho, al mundo religioso como tal, incluso desde los propios artistas».¹³⁸ A parer d'aquest autor, per examinar l'abstracció s'ha de profunditzar en la «dialéctica del deseo»,¹³⁹ és a dir, eliminar el pes específic dels discursos i els mètodes historiogràfics convencionalment acceptats per entrar en les singularitats formals de l'obra i els seus models antropològics. Tanmateix, seria aquesta una manera complementària de comprendre la dimensió de l'obra de Felícia Fuster, més enllà d'un examen que parteixi de «reiconografiar» l'art abstracte, com segueix argüint aquest autor.¹⁴⁰

En resum, pot dir-se que el marc teòric que es presenta és complex però necessari per comprendre la creació artística en Felícia Fuster, justificar-la i situar-la en el món de les arts de finals de segle XX. Tinc el convenciment que aquesta estructura especulativa servirà per cohesionar el seu treball visual amb la seva reconeguda faceta literària i obrirà noves possibilitats discursives sobre la seva creació.

¹³⁷ GLISSANT, Édouard, «Il n'est frontière qu'on n'outrepasse», *Le Monde Diplomatique*, pp. 16-17, [en línia], [consulta: 08.07.2020], disponible a: <<https://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999>>.

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 305.

¹³⁹ L'autor posa com a exemple la sèrie *Onement* de Barnett Newmann i cita a Jacques Lacant. *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

5 / Metodologia

5.1 / El caràcter metodològic de la recerca

La present recerca és una monografia de tipus qualitativa que parteix de l'estudi d'una producció visual específica fonamentada en les eines metodològiques de la Història de l'art, no obstant això, ha requerit el suport teòric i els modes d'altres disciplines afins dins les humanitats. Per tant, es pot considerar aquesta sota un enfocament interdisciplinari que reporta una millor integració de les àrees de treball establertes, i que abasta, així mateix, les diferents fases de creació de Felícia Fuster per comprendre el llenguatge plàstic que va desenvolupar.

Les àrees de treball, que configuren divisions permeables d'informació connectades amb la producció artística de Fuster, s'han organitzat en tres apartats: sobre el context particular de l'artista i l'obra; sobre el paradigma cultural japonès «modern»; sobre els processos d'interculturalitat en el treball de creació. Es tracta d'una divisió tripartida en la qual s'examinen separatament les principals hipòtesis de l'estudi, a partir de l'anàlisi dels materials seleccionats, per tractar-les de manera conjunta en el tram final de la recerca.

5.2 / Fonts, documents i obra gràfica

Les fonts principals de la recerca són les obres de l'artista, la documentació personal i el fons bibliogràfic que va reunir al llarg de la seva vida a París. Això no obstant, l'accés a la història oral, a través d'entrevistes a persones que van conèixer a Felícia Fuster, ha estat un treball imprescindible per reconstruir el seu perfil personal i artístic. Tot i això, és necessari assenyalar que la inexistència de descendents directes, tant com la personalitat introspectiva i notablement independent de l'artista en el seu àmbit personal, i la seva labor creativa, han dificultat el contacte amb amistats i coneguts, amb els quals es va relacionar a la capital franca.

5.2.1 / Obra plàstica, arxiu personal i biblioteca de Felícia Fuster

De la col·lecció d'obra plàstica que conserva la Fundació Felícia Fuster s'ha analitzat el conjunt format per les sèries: *Plurivisions: pintura en moviment* (1987-1995); *Abstracció còsmica-gravat* (1990-1996); *Abstracció còsmica-collage* (1991-1996). S'afegeix a aquesta anàlisi, l'examen de l'arxiu personal de l'artista representat per les unitats documentals «Producció literària», «Traducció japonès-català», «Obra plàstica», «Exposicions i esdeveniments culturals».¹⁴¹

La revisió d'aquest material no ha estat exempt de dificultat, ja que la informació de les unitats documentals citades en relació amb el *Registre de la documentació de Felícia Fuster i Viladecans*,¹⁴² document que detalla el contingut de l'arxiu, no era corresponent. De fet, aquest relatiu desordre va exigir l'examen de l'arxiu íntegrament i la reconfiguració d'aquest document respecte de l'original, circumstància que, al final, ha permès descobrir altres informacions que d'altra manera no s'haguessin estimat.

De les informacions trobades a l'arxiu que han il·luminat alguns aspectes del treball de Felícia Fuster, les més valuoses han sigut: la correspondència que testimonia la relació de Fuster amb experts en literatura i poesia japonesa, i aquella altra entre l'artista i Miquel Tarradell, amb qui des de la infància va mantenir una relació intel·lectual i d'amistat molt sòlida. Tot i això, és necessari matissar que aquests intercanvis personals, més que explicitar, assenyalen i albiren estratègies en la producció artística i poètica de Fuster. A part, dins

¹⁴¹ Les unitats documentals de l'Arxiu Fuster es detallaran al llarg d'aquest estudi en les notes a peu de pàgina quan la informació expressada al text principal reclami la justificació de la cita. Habitualment, la cita estarà composta pel títol assignat al document, seguit de l'acrònim «AFF» (Arxiu Felícia Fuster) i de «C» (primera lletra de «Capsa» que equival a «unitat documental») amb el número, la lletra o la referència en paraules que es correspongui dins l'arxiu. Altrament, les correspondències postals se citaran amb el títol «Carta de [...], ciutat i data, dirigida a [...]», seguit d'«AFF», les inicials del productor i la data en números. Respecte a les cites corresponents al fons bibliogràfic de Felícia Fuster, s'indicarà la procedència «BFF» (Biblioteca Felícia Fuster), i a continuació es detallarà el nom de l'autor de l'obra, el títol d'aquesta, seguit del lloc de publicació, l'editorial, l'any i la pàgina/s (aquesta referència es basa en la norma ISO 690:2013 (UNE 50-104-94) la qual segueix, així mateix, la recerca).

¹⁴² ELVIRA SILLERAS, Maria, *Registre de la documentació de Felícia Fuster i Viladecans*, [registre no publicat], Fundació Felícia Fuster, 2007.

d'aquest continent arxivístic hi ha diferents entrevistes a la creadora de les cadenes radiofòniques, *Radio Molins de Rei*, del 1984, i *Catalunya Radio Pays B*, del 1993.¹⁴³

Finalment, pel que fa a la biblioteca personal, dels 1693 títols que la componen, s'ha fet una selecció de 67 llibres. Dins aquest conjunt hi ha assajos de filosofia, llibres sobre literatura, art i pensament del Japó i la Xina, títols sobre art modern europeu –història de l'art, revistes i catàlegs–, així com, altres que refereixen, d'una manera o altra, a l'exercici de traducció.¹⁴⁴

5.2.2 / Fonts orals

Les entrevistes a persones que van conèixer a Felícia Fuster han ajudat a dirigir i a enriquir el conjunt de la investigació. En aquesta s'inclouen les converses mantingudes amb Enrica Mata, Àngels Grasses, Sam Abrams, Jaume Socies, Otilia Socies, Sandra Suzerk, Xavier Bru de Sala, Fina Birulés, Heura Marçal i Raúl Velasco.

Altrament, cal esmentar també les entrevistes –creació de noves fonts– amb Maria Elvira Silleras, Nora Ancarola, Lola Donaire, Lluïsa Julià, Mercè Altimir, Jordi Mas i Antonio Salcedo Miliani, persones expertes en literatura, traducció i art que dins els seus respectius camps s'han aproximat a l'obra literària i artística de Fuster.

5.2.3 / Hemeroteques i altres arxius

La indagació en hemeroteques de mitjans de premsa catalans i francesos en línia, així com en els diferents arxius consultats a Barcelona, ha resultat infructuosa. Malgrat això, s'han recuperat alguns articles sobre la creadora i una entrevista de l'any 1984 en context català,

¹⁴³ En l'Arxiu Fuster hi ha dos enregistraments de diferents emissions radiofòniques, en les quals entrevisten a Felícia Fuster. La primera, «Entrevista a Felícia Fuster, Finalista del premi de poesia Carles Riba» es correspon al programa *Veus i poemes* de Ràdio Molins de Rei, de l'any 1984, i la segona, «Poesia i Pintura. Entrevista a Felícia Fuster» és de Catalunya Radio Pays B, de l'any 1993. AFF: C Audiovisuals (Cassette AV18; Cassette AV19).

¹⁴⁴ Algunes d'aquestes obres i altres textos seleccionats apareixeran citats al llarg de l'estudi indicant si pertany a l'AFF (Arxiu Felícia Fuster) o a la BFF (Biblioteca Felícia Fuster).

quan quedava finalista en el *Premi Carles Riba* de poesia. Posteriorment, entre els anys 1997 i 2001, de manera esporàdica, hi ha notícies sobre Felícia Fuster coincidint amb la publicació d'algun dels seus treballs poètics. De les hemeroteques consultades, en les quals s'ha trobat informació, destaquen *La Vanguardia* i *Avui*. Pel que refereix als arxius físics, les consultes s'han dirigit a l'ANC –*Arxiu Nacional de Catalunya*– i la BC –*Biblioteca de Catalunya*–, però la informació localitzada és escassa i es correspon, indirectament, als anys de formació acadèmica a l'*Escola Massana* i la producció del tallat i el gravat del vidre entre 1932 i 1936.

En referència a les hemeroteques franceses i la visita d'arxius a París, tot i que hi ha un treball de reconeixement previ realitzat per Maria Elvira Silleras que testimonia l'absència de documentació i informació relativa a l'artista i la seva obra, en el mes de maig del 2020 es va organitzar una estança a la capital francesa. La intenció va ser emprendre una nova cerca aprofitant les reunions programades amb entitats i/o persones que en alguna ocasió van coincidir amb Felícia Fuster per raons artístiques en el període que emmarca aquest estudi. A pesar de la projecció d'aquesta fase no ha sigut possible l'execució per circumstàncies alienes a la investigació.

5.3 / Metodologia interpretativa

La metodologia interpretativa¹⁴⁵ que s'ha plantejat en la investigació combina la perspectiva biogràfica, la fenomenològica i la teoria fonamentada. La primera ha permès l'exploració i l'estudi de la figura de l'artista en relació amb les experiències viscudes –aquesta aproximació aborda les fonts documentals i la història oral–, la segona ha afavorit l'estudi de la subjectivitat artística partint de l'anàlisi de la producció visual i aplicant els fonaments teòrics de la recerca i, la tercera, dins del disseny metodològic, ha interessat pel mètode comparatiu i l'enfocament inductiu.

¹⁴⁵ FOLGUEIRAS, Pilar, *Métodos y técnicas de recogida y análisis de información cualitativa*, [seminario], *Universidad de Buenos aires*, 2009, [en línia] [consulta: 12.04.2017], disponible a: <http://www.fvet.uba.ar/postgrado/especialidad/power_taller.pdf>.

En definitiva, aplicada al cas d'estudi que es presenta, la metodologia interpretativa ha ajudat a profunditzar en el coneixement relatiu a la conceptualització de l'obra de Felícia Fuster, i a analitzar, consegüentment, quina significació té aquesta producció en el panorama artístic i en l'històric contextual de finals de segle XX.

6 / Estructura

Des de l'inici de la investigació l'estructura hi ha respost a una lògica respecte a l'evolució plàstica de Felícia Fuster. Aquesta es va establir sobre una cronologia lineal marcada per les diferents èpoques i contextos geogràfics en els quals va viure o transitar. Però a mesura que avançava l'estudi, s'ampliaven les informacions i es revisaven les hipòtesis i els objectius vaig constatar que aquella primera estructura caldria ser examinada de nou, si l'objecte principal era analitzar de fons l'obra més compromesa de Felícia Fuster a partir de la seva pràctica intercultural en el camp de la traducció.

D'altra manera es pot dir, que aquelles paraules d'Henri Foucillon,¹⁴⁶ amb les quals reflexionava sobre l'organització del temps en la vida històrica i la relació de la datació com un particular mètode de concreció que li serveix a la història de l'art per no perdre's en l'excés de mesures temporals apreses, han sigut ben presents. Però, a pesar que el mètode i la praxi de la història es determina en moments concrets dins un sistema de divisió del temps, aquest en cap cas és del tot lineal, com tampoc l'objecte d'aquest estudi ni la progressió artística de Fuster marcada per les «omissions» o les interrupcions que excedeixen la mateixa consideració que plantejava, cal dir que fa uns anys, aquest historiador.

A partir d'aquest nou examen l'estructura inicial es va flexibilitzar considerant les nou parts d'aquesta recerca de la manera següent:

- I / PART: Motivació, Objectius, Estat de la qüestió, Marc teòric, Metodologia i Estructura

Es correspon a aquesta part.

¹⁴⁶ «Mais au fond de nous-mêmes, nous n'ignorons pas que le temps est devenir, et nous corrigeons avec plus ou moins de bonheur notre conception monumentale par celle d'un temps fluide et d'une durée plastique. Il nous faut bien reconnaître qu'une génération est un complexe où se juxtaposent tous les âges de l'homme, qu'un siècle est plus ou moins long, que les périodes passent les unes dans les autres. L'élément fondamental de la chronologie, la date, permet précisément de réduire ces excès de mensuration. C'est la sécurité de l'historien». FOUCILLON, Henri, «Les formes dans le temps», dins *La vie des formes*, (1934), p. 58, [en línia] [Consulta: 05-06-2017]. Disponible a: <http://noelpecout.blog.lemonde.fr/files/2011/10/Focillon_Vie_des_formes.pdf>.

- II / PART: Etapes de producció visual i contextos historicoartístics anteriors a *Plurivisions*, 1921-1980

Revisa el recorregut formatiu i el desenvolupament artístic de Felícia Fuster. Aquesta part s'articula en dues etapes definides pels diferents entorns geogràfics on va viure Fuster, així com les circumstàncies contextuals referides a la seva educació plàstica i a les situacions històriques en el decurs del temps.

- III / PART: Confluències poètiques i interculturals, 1980-1986

Està dedicada a contextualitzar la primera de les sèries plàstiques que desenvolupa Fuster a partir de 1987. Estudia els processos de creació previs a *Plurivisions*, justificant les relacions amb els diferents treballs de traducció, el sistema de pensament francès sorgit a mitjans de segle XX i els primers contactes literaris i artístics amb el Japó. Aquesta qüestió planteja, a més, el procés d'interculturalitat com a fonament en la futura transformació del llenguatge visual de Fuster arran del viatge que fa al país nipó.

- IV / PART: *Plurivisions*: origen, processos i interaccions, 1986-1995

Analitza el treball que aquesta recerca considera més rellevant en la producció visual de Fuster. S'introdueix el mètode d'anàlisi emprat, es presenta l'examen de *Plurivisions* a partir de l'escrit original que conceptualitza la sèrie i es relaciona aquesta amb informacions de l'Arxiu Fuster. A continuació, es mostren els processos i les interaccions de la sèrie *Plurivisions* amb les altres esferes de creació de Fuster simultànies a aquesta producció.

- V / PART: L'*Abstracció còsmica*: derivacions inspirades i convergències de fases, 1990-1995

Presenta les sèries *Abstracció còsmica-gravat* i *Abstracció còsmica-collage*, derivades de la primera conceptualització plàstica produïda a la dècada anterior. L'estudi i la descripció d'aquest conjunt d'obra serveix, a més, per tractar la vinculació de Felícia Fuster amb la comunitat artística del barri en el qual residia en la dècada dels anys

noranta juntament amb la seva activitat expositiva, i aprofundeix en les relacions de reciprocitat que l'obra artística va mantenir amb la investigació poètica.

- VI PART: La recepció artística i crítica de l'obra plàstica de Felícia Fuster

El tema central és la recepció artística i crítica de l'obra plàstica de Felícia Fuster dins el camp de les arts a Catalunya. Aquest aborda la reconstrucció del relat artístic de Fuster relacionat amb la resignificació de la història de l'art català, aprofundeix en el seu darrer projecte personal, la Fundació Felícia Fuster, i examina el context de la commemoració del centenari del seu naixement impulsat des de la seva Fundació l'any 2020, recolzat pel Govern de la Generalitat de Catalunya el 2021.

- VII PART: Conclusions finals

- VIII PART: Bibliografia

Classifica i ordena els materials bibliogràfics emprats en la recerca, els de l'arxiu i els de la biblioteca Fuster en set subapartats: Bibliografia referenciada; Bibliografia consultada; Webgrafia citada; Entrevistes realitzades; Material d'arxiu i documentació de l'època; Cartes enviades o rebudes per Felícia Fuster; Fons bibliogràfic referenciat de Felícia Fuster.

- IX PART: Annexos

En aquesta part es recull l'apèndix de documents, les entrevistes més representatives i altres informacions vinculades amb la recerca.

II / PART. Etapes de producció visual i contextos
historicoartístics anteriors a *Plurivisions*, 1921-1980

Índex

1 / De les «omissions» en l'aproximació a la biografia artística i l'obra plàstica, p. 101

2 / Orígens i formació a Barcelona, p. 105

3 / Establiment a París, p. 135

4/ Conclusions, p. 167

1 / De les «omissions» en l'aproximació a la biografia artística i l'obra plàstica

Aportar dades i organitzar una estructura narrativa cohesionada sobre la vida artística de Felícia Fuster ha sigut una labor complexa i una de les primeres dificultats d'aquesta investigació, perquè les informacions al respecte són força escasses, particularment, aquelles sobre la formació i la creació plàstica en els anys viscuts a Barcelona (1921-1950) i la primera època a París (1951-1980). A més a més, cal afegir que la manca de descendents directes també ha suposat un escull per aquesta reconstrucció biogràfica. Malgrat això, la recerca en arxius¹⁴⁷ i la immersió en l'AFF i en la BFF, així com l'estudi del marc històric i artístic en cadascuna de les seves etapes de creació, els comentaris de l'artista explicitats en algunes entrevistes,¹⁴⁸ les dades biogràfiques que aporta l'estudi de Maria Elvira Silleras¹⁴⁹ i les fotografies dels diferents períodes, juntament amb entrevistes a les seves amistats¹⁵⁰ i una prosa inèdita escrita per Fuster a inicis dels anys vuitanta, la qual revela els records i les impressions de la seva infantesa a Barcelona,¹⁵¹ han permès abastir mínimament la seva trajectòria enfocada en l'àmbit de la creació en els capítols subjacents.

Quan a l'ordenació de l'obra plàstica, altra dificultat es va afermar en les primeres etapes de l'estudi, en observar-se que l'artista no tenia per costum datar les obres ni referenciar-les amb cap altre sistema. Per resoldre aquestes «omissions» o faltes d'informació cronològica en la seva producció, d'igual manera, es va revisar l'inventari de la Fundació Felícia Fuster,

¹⁴⁷ Arxiu Nacional de Catalunya, fons de la Biblioteca de Catalunya, hemeroteques dels diaris *La Vanguardia* i *Avui*.

¹⁴⁸ ALEXANDRA, «Entrevista a Felícia Fuster...», *enreg. cit.*; ANGLADA, Núria, «Poesia i Pintura. Entrevista a Felícia Fuster» [enregistrament sonor], Montreuil-sous-Bois, *Catalunya Radio Pays B*, 1993. Cassette AV18; Cassette AV19. AFF: C Audiovisuals.

¹⁴⁹ ELVIRA SILLERAS, *Felícia Fuster ...*, *op. cit.*

¹⁵⁰ Otilia i Jaume Socies han sigut els testimonis més directes en aquesta part de la recerca relacionada amb l'artista i la seva època a Barcelona.

¹⁵¹ *Aquells fanals* és el títol d'una novel·la autobiogràfica que va escriure Felícia Fuster en els anys vuitanta i que no ha estat publicada. La lectura deixa entreveure a través del personatge de la petita Aura els records d'infantesa de l'artista al barri de la Barceloneta i el tipus de relació que va mantenir amb la família. FUSTER, Felícia, *Aquells Fanals*, [novel·la inèdita, còpia mecanoscrita enquadrada], entre 1981-1990. AFF: C3.

que cataloga el seu treball per etapes, i es va realitzar, en paral·lel, una anàlisi formal derivada de l'estudi raonat de l'obra plàstica que ajudés visualment a la classificació.¹⁵²

Totes aquestes accions pensades per superar aquests primers condicionants van permetre, al final, ordenar les dades biogràfiques de l'artista i classificar la seva obra en relació amb un model lineal de temps que ha servit a la investigació com a «mètode de concreció».¹⁵³ Cal remarcar, però, que en avaluar i determinar la importància de les llacunes informatives en aquestes dues aproximacions es va haver de replantejar l'enfocament d'aquest model per establir un altre més obert que combina el temps, segons les necessitats, tractant les informacions relatives a Fuster i la seva producció de manera sincrònica, simultaniejant els fets en el temps, o de manera diacrònica, desenvolupant aquests en una successió transitòria. Aquesta nova configuració ha permès considerar, també, la història artística d'aquesta creadora des de les «omissions», així com des de certes «unitats mínimes d'informació» que, *a priori*, semblaven poc significatives.

En definitiva, reflexionar sobre tot aquest sistema temporal per capes, i el conjunt de dades i «omissions» d'informació relacionades, podien donar llum a idees vinculades amb la personalitat artística que centra les anàlisis, entesa com un subjecte que es construeix a partir d'estrats visibles i invisibles de realitat. Per exemple, una d'aquestes idees es pot traslladar a la següent qüestió: si ens centrem en el context de l'arxiu documental en mans del seu productor –en aquest cas Felícia Fuster–, com un dispositiu implícitament fragmentari, on les absències d'informació també es consideren vinculades al valor, la personalitat i els diferents graus de significació, i/o consciència que aquest té de la seva activitat i del material que genera, com es podria definir la identitat artística en Fuster?

Certament, des d'aquesta perspectiva, la resposta a la pregunta introdueix a la dimensió biogràfica d'aquesta autora més des de la «invocació» o la «revelació» que des de la posició metodològica esmentada, però en ampliar els límits en aquesta aproximació, incloent-hi les seves «omissions», s'han descobert els trets d'una personalitat flotant, intuïtiva i oberta que organitzava el seu treball al marge de la pràctica sistematitzada. Prestar interès a les

¹⁵² RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ..., op. cit.*

¹⁵³ Se cita a la p. 93.

«omissions» com a cadascun dels materials documentals propis que constitueixen l'Arxiu Fuster, fins i tot els més insignificants detalls, situant tot aquest conjunt en el model temporal definitiu proposat, podien assenyalar algun matís rellevant sobre la creadora i la seva producció, i comprendre, així mateix, aspectes vinculats a les seves circumstàncies personals des d'una altra lectura.¹⁵⁴

Més avançada la investigació, d'acord amb aquest nou reemplaçament empíric dissenyat per apropar-se a la vida i la producció visual de Felícia Fuster, es van incorporar altres «omissions», com els períodes de «silenci» de la creadora, aquells de rellevant inactivitat en la pràctica artística en dues etapes diferents de la seva vida, i aquells altres que acabarien per revelar-se en el seu treball poètic i plàstic; dels quals s'ocuparà l'estudi en la IV part.

¹⁵⁴ Abordar la recerca des d'un major nombre de perspectives, prestant atenció a les informacions pròpies de la vida i l'obra de l'artista, però també a les absències i altres detalls que fins al moment no s'havien atès, segueix en part la línia teòrica que planteja George Didi-Huberman sobre l'obra de Joahnn J. Winckelmann, *Reflexión sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Aquest autor cita l'estudi de Winckelmann per a mostrar, al final, la importància de la metodologia ampliada de sabers culturals que aplicava Aby Warburg sobre la imatge, i sobre la qual parteix també aquest estudi de l'obra plàstica de Fuster. DIDI-HUBERMAN, George, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 15.

2 / Orígens i formació a Barcelona

El dia 7 de gener de 1921 neix a la Barceloneta, filla de Ramon Fusté i Francisca Viladecans, Felícia Fusté¹⁵⁵ i Viladecans. Aquestes són les primeres informacions que es coneixen a través de l'estudi biogràfic de Maria Elvira i Silleras¹⁵⁶ i de l'AFF, així com, la regència dels avis materns d'un negoci familiar de productes navals i ferreteria en el si d'aquest barri costaner barceloní que donava cobertura a mariners i proveïa a altres negocis i famílies del voltant. Es coneix, també, que el comerç estava situat en planta baixa del domicili familiar en el carrer de Sant Miquel, i que els anys d'infantesa els passà entre «el balcó de casa seva», la botiga dels avis, on treballaven igualment els pares, i el col·legi privat del carrer Jaume I.¹⁵⁷ La posició econòmica de la família fou folgada, el nucli era petit i la botiga generava els recursos suficients per mantenir les despeses ordinàries, així com dues persones de servei que gestionaven la casa i tenien cura de l'única filla de la parella.¹⁵⁸

Tot i això, la infantesa de Fuster va estar marcada per una profunda solitud. Provocada, en bona part, per un excés de severitat de la figura materna,¹⁵⁹ es creu que aquesta circumstància estimularia des de ben petita l'interès per l'escriptura en català¹⁶⁰ i el dibuix, igual que una certa introspecció, el refugi en l'escola i, potser, més endavant, l'orientació cap a ensenyaments més específics encaminats als llenguatges artístics.

Mentrestant creixia Felícia Fuster, envers el camp de l'art, en l'època de la Barcelona dels anys vint i fins al 1936, bullien les propostes culturals i les iniciatives. L'impuls econòmic fonamentat en el model industrial, malgrat la precarietat laboral de les classes populars –fet

¹⁵⁵ Com artista va emprar el seu nom original «Felícia Fusté» fins a mitjans de la dècada dels anys setanta, igualment, firmant amb el nom o el cognom. Després, va mantenir el nom «Felícia», però va ser el cognom, recuperat amb la «r» final, amb el qual acabaria signant les seves obres. En aquesta segona etapa també faria ús d'altres versions, com el mot «Fel» per firmar la pintura naïf desenvolupada entre 1974 i 1981, i l'acrònim «FSTR» de Fuster, que utilitzaria a partir de 1987 arran de la sèrie *Plurivisions*. En aquestes circumstàncies, amb el propòsit de donar cohesió a la narració s'ha decidit generalitzar l'ús de «Felícia Fuster» o «Fuster», comptant, però, com és el cas, les excepcions en les quals la informació té més pes que el fil argumentatiu.

¹⁵⁶ ELVIRA I SILLERAS, *Felícia Fuster ...*, op. cit., p. 17.

¹⁵⁷ ANCAROLA I JULIÀ, «Entrevista a ...», art. cit., p. 78.

¹⁵⁸ FUSTER, *Aquells Fanals*, op. cit. AFF: C3.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Escribia en català pel seu compte perquè, segons recorda Fuster, a l'institut, durant la República, les classes es feien en castellà. ANCAROLA I JULIÀ, «Entrevista a ...», art. cit., p. 78.

que havia propiciat un ambient de confrontació social entre treballadors i patronal—, comportà millores en infraestructures, en la preocupació per «una societat cada vegada més industrialitzada», en els transports, en la recerca de modes «per acollir l'augment de població immigrada d'altres territoris de la península i en satisfer, així mateix, aspectes fins al moment poc atesos com l'educació i la cultura», entre altres.¹⁶¹ Aquestes circumstàncies de dinamisme econòmic, que implicava també «l'expansió urbanística i l'accés de la burgesia a nous habitatges, que necessitaven decorar amb l'adquisició d'objectes d'art»,¹⁶² condicionaren un sostrat nodrit de projectes innovadors en el mercat artístic de la ciutat i, tanmateix, l'augment i la consolidació d'escoles d'Arts i Oficis i Belles Arts, fruit, també, d'un procés de creació i modernització educativa que s'iniciava en la segona meitat del segle XIX.¹⁶³

En relació amb aquest «sistema de l'art» vinculat amb la puixança econòmica de principis de segle i les necessitats «d'oci i consum cultural» d'aquell estrat burgès estable,¹⁶⁴ les convergències estilístiques, sobretot en pintura, van ser una realitat que caracteritzà aquestes primeres dècades. El realisme, l'impressionisme, el modernisme, el noucentisme i el naixent i minoritari art renovador, que van conviure amb la pintura d'història, el costumisme o el paisatgisme, afavoriren l'organització d'un sistema mal·leable creat sota la llei de l'oferta i la demanda que es basava en un públic amb gustos diversos.¹⁶⁵ No obstant això, els posicionaments estètics en aquest «ecosistema» es fixaren segons els objectius i fonaments ideològics dels diversos sectors que el configuraren. Per exemple, com explica Cristina Rodríguez-Samaniego, en les escoles de Belles Arts i Oficis, on hi havien predominat al llarg del segle XIX l'«academicisme» basat en un model formatiu tradicional, «es reconfiguraven els ensenyaments de les pràctiques artístiques gràcies a la incursió de les noves corrents procedents d'Europa que permetien el desacord de criteris i la llibertat pedagògica entre els

¹⁶¹ BUSQUETS, Joan, *Barcelona, La construcción urbanística de una ciudad compacta*, Barcelona, Serbal, 2004, pp. 191-193.

¹⁶² VIDAL, Jaume, *Galerisme a Barcelona 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona, Associació de Galeries, 2012, p. 23.

¹⁶³ RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina, «La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura», *Arte, Individuo y Sociedad*, 2013, 25(3), pp. 494-507.

¹⁶⁴ VIDAL, *Galerisme a Barcelona ...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

docents en Belles Arts».¹⁶⁶ Aquest nou sistema educatiu permetia l'autonomia acadèmica del docent, i implicava una obertura en la llibertat creativa i en els coneixements que rebia l'alumne.

Endemés, si la vida artística a Barcelona en aquests anys va ser intensa, fou sobre manera gràcies a les galeries d'art que incentivaren, a banda de la comercialització d'obres, una crítica d'art molt activa en totes les seves formes i judicis, i sobretot suggerent, en relació amb els nous corrents plàstics experimentals a partir dels anys vint. En aquest sentit, l'exemple paradigmàtic en correspondència a l'art jove i d'innovació a la ciutat, segons expressa Jaume Vidal, van ser les Galeries Dalmau, que obria les portes en el 1906 amb l'objecte de presentar a un potencial públic comprador «aquelles manifestacions que no [podien] accedir als circuits d'exhibició i comercialització consolidats».¹⁶⁷

Sense deixar aquesta línia de la «modernitat» artística –entesa com a fenomen marginal de renovació de la tradició– en correspondència a una crítica que neix, en part, com a instrument de promoció de les galeries d'art, figures com Josep M. de Sucre i Sebastià Gasch, una de les primeres persones a donar suport públicament i per escrit a l'obra de Joan Miró¹⁶⁸ amb el vistiplau del també crític d'art Josep F. Ràfols,¹⁶⁹ foren imprescindibles en la introducció i el posterior desenvolupament de l'avantguardisme artístic en aquesta xarxa local, que amb el decurs dels anys i fins a l'inici de la Guerra Civil s'anà fent més complexa.¹⁷⁰

Així, en aquestes circumstàncies de progressiva i lenta transformació del panorama artístic barceloní a favor de l'art d'innovació,¹⁷¹ el perfil creador dels artistes visuals nascuts en

¹⁶⁶ RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «La educación artística en la Escuela de Bellas Artes ...», *art. cit.*, p. 505.

¹⁶⁷ VIDAL, *Galerisme a Barcelona ...*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁸ BARENYS, Natàlia i PORTELL, Susanna, *Epistolari Sebastià Gasch - Josep Ràfols*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 2002, p. 12.

¹⁶⁹ Carta de J. F. Ràfols. La Selva del Camp, 22 de setembre de 1925 dirigida a Sebastià Gasch. *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁷⁰ En el terreny literari, els papers de Josep Maria Junoy, Joan Salvat-Papasseit, Joaquim Folguera, J. V. Foix, o el crític literari Lluís Montanyà, foren imprescindibles en la introducció de l'estètica avantguardista a Catalunya, fonamentalment en referència al cubisme i el futurisme a partir de la segona meitat dels anys vint.

¹⁷¹ Les aportacions de Joan M. Minguet sobre els inicis de l'avantguarda a Catalunya a través de la seva investigació del *Manifest Antiartístic* són essencials per comprendre les interconnexions de l'avantguarda

aquests anys i que es formaren en l'ambient de les arts a Catalunya, va destacar visiblement pels trets i les referències del discurs estètic i la teoria de la «modernitat artística», que s'establí amb tota la seva especificitat a principis del segle XX a Europa –i de manera significativa a París– per renovar definitivament el panorama precedent. L'art d'avantguarda –que penetrava de manera marginal a la ciutat en aquesta segona dècada–, tot i la importància de la component acadèmica i la tradició dels «Bells oficis», acabaria sent substancial per una part dels artistes de la generació del vint que començaren la seva formació en centres com l'Escola Massana o l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics i Belles Arts de Barcelona.

A trets generals el tipus de compromís en aquesta generació va tenir ascendents en el cubisme, en el futurisme, en l'expressionisme, en el dadaisme, en el surrealisme, i en artistes com Pablo Picasso, Salvador Dalí i Joan Miró.¹⁷² Per tant, encara que aquesta «modernitat artística» coexistí amb les tendències formatives en relació desigual, de bon principi, podria haver format part important de la configuració conceptual i visual d'aquells joves nascuts en el període d'entreguerres que començaren la seva formació, aproximadament, segons cada cas, en la Segona República. Així doncs, tot i la força del noucentisme, és possible que amb la lògica, encara, de la infantesa anessin assimilant imatges, percepcions i conceptes del

catalana en relació amb la multiplicitat de fenòmens artístics renovadors que tingueren lloc sobretot a França en les primeres dues dècades del segle XX. Segons explica l'autor, la «publicació» d'aquest manifest en l'any 1928, creat per Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà, suposà un punt d'inflexió en l'avantguarda espanyola: «es la proclama más importante que ofreció la vanguardia catalana histórica y, sin duda, una de las más importantes del vanguardismo español». No obstant això, és fa necessari aportar sobre aquest enunciat la idea d'Alex Mitrani respecte al fet que «las vanguardias en Cataluña fueron minoritarias, dominadas por el Novecentismo y otras formas más conservadoras», per a comprendre la realitat d'un art nou i marginal dins els sistema artístic català de primer terç de segle XX. MINGUET BATLLORI, Josep M., *El Manifiesto amarillo: Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Barcelona, Círculo de Lectores; Galaxia Guttemberg, cop. 2004, p. 17; MONTAÑÉS, José Ángel, «El renacer de las vanguardias» [entrevista a Alex Mitrani], *El País*, 2020, [en línia] [Consulta: 28.09.2020]. Disponible a: <<https://elpais.com/espana/catalunya/2020-04-21/el-renacer-de-las-vanguardias.html>>.

¹⁷² Aquests van ser els referents més representatius –no els únics– de l'horitzó artístic nacional que consolidarien llurs carreres en l'àmbit internacional, més o menys, entre la dècada dels anys quaranta i cinquanta. «La primera retrospectiva important de Pablo Picasso» fou en l'any 1939 en el MOMA de Nova York, així mateix les primeres monografies de Salvador Dalí i Joan Miró a Catalunya eren publicades en els anys 1948 i 1949, respectivament, per l'editorial Cobalto. PEIST, Nuria, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada Editores, 2012, p. 230.

complex i pròsper context històric-artístic del moment en paral·lel a un itinerari formatiu més específic lligat amb la tradició.

2.1 / Primeres especificacions artístiques

2.1.1 / Configuracions i experiències formatives, 1927-1932

Els primers estudis artístics de Felícia Fuster s'inicien de manera oficial a partir del 1933 en l'*Escola Massana*. Abans, però, hi ha una figura fonamental, Josep Francesc Ràfols i Fontanals (Vilanova i la Geltrú 1889 – Barcelona 1965), que va afavorir, d'una banda, el seu coneixement avançat en el camp del dibuix i la pintura i, d'altra banda, el seu accés a l'ensenyament que ofería aquesta escola d'art.

Ràfols i Fontanals que va estar molt present en l'itinerari formatiu de Fuster, fou una personalitat de consideració destacada com a crític d'art en l'ambient artístic barceloní en les primeres dècades de segle XX. A part d'aquesta activitat era arquitecte, pintor i tractadista d'art expert en arquitectura renaixentista, i cultivà amb predilecció la figura d'Antoni Gaudí i el modernisme català sense oblidar altres períodes historicoartístics. El seu coneixement el portà a impartir l'assignatura d'Història de l'art a l'*Escola Massana* entre 1929 i 1936,¹⁷³ i a ocupar, anys més tard, la recentment fundada *Càtedra Gaudí* entre 1956 i 1959 en l'*Escuela de Arquitectura de Barcelona*. Això no obstant, com a pintor desenvolupà una obra, menys coneguda, de la qual s'ha dit que recollia les influències més directes de la pintura impressionista;¹⁷⁴ tanmateix, es creu que aquest ascendent repercutí en l'exercici crític, ja que fou el seu, un posicionament que no menyspreava *per se* l'art renovador.¹⁷⁵ A part

¹⁷³ MERCADER MIRET, Jaume, *L'Escola Massana, viscuda*, Barcelona, Escola Massana, 1982, p. 166.

¹⁷⁴ PUIG ROVIRA, Francesc Xavier [et al.], *Josep F. Ràfols (1889-1965)*, Vilanova i la Geltrú, Fundació Caixa Penedès, 2001; DOMÈNEC, Carles, *El dibuixant Josep Ràfols*, Barcelona, Escola Massana, 1982, pp. 257-259.

¹⁷⁵ La lectura de la correspondència postal entre Sebastià Gasch i Josep Ràfols, al llarg dels anys vint i trenta del segle XX, ha permès aclarir mínimament el posicionament de Ràfols envers l'art d'avantguarda. Entenent que el seu perfil fou més conservador comparat amb el de Gasch, també es constata que la seva posició va ser força flexible vers les pràctiques de l'avantguarda. Vegeu: BARENYS, Natàlia i PORTELL, Susanna, *Epistolari Sebastià Gasch - Josep Ràfols*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 2002.

d'aquestes informacions, es coneix que Ràfols, en paral·lel, fou retratista¹⁷⁶ i impartia classes particulars.

Exactament, no hi ha documentació sobre com el mestre Ràfols arriba a confluïr amb l'encara breu recorregut vital de Fuster, però el que sí que es confirma a través del testimoni de l'artista,¹⁷⁷ és que va ser, durant un temps, el seu professor particular de dibuix, probablement arran del retrat que el pintor li va fer quan tenia sis anys (fig. 1).

Fig. 1. Retrat de Felícia Fuster pintat per Josep Francesc Ràfols i Fontanals, Barcelona, ca. 1927.
Procedència: Fundació Felícia Fuster.



Fig. 2. Retrat fotogràfic de Felícia Fuster, ca. 1927. Autor desconegut.
Procedència: Fundació Felícia Fuster.

¹⁷⁶ A la carta núm. 42 (J. F. Ràfols. Lleida, 27 d'agost de 1927 dirigida a Sebastià Gasch, pp. 88-89) Ràfols esmenta: «A Vilanova faig un retrat de família, que he començat ja dues vegades, i no em surt massa bé». Aquest comentari, així com el seu treball de retratista, que presenta en una mostra celebrada a Girona el 31 d'octubre de 1927, formen part de les escasses informacions que s'han trobat sobre aquesta activitat en l'*Epistolari Sebastià Gasch - Josep Ràfols*, *Ibid.*, pp. 88-89; pp. 92-93.

¹⁷⁷ ELVIRA I SILLERAS, *Felícia Fuster ...*, *op. cit.*, p. 17.

Aquest retrat es creu testimoni gràfic, almenys, d'una primera coincidència entre professor i alumna, ja que a la possibilitat que el pintor el realitzés a partir d'una fotografia (fig. 2) se suma la idea que el va executar també amb la model present.¹⁷⁸

A part de les lliçons de pintura amb Ràfols, a inicis de la dècada dels anys trenta i amb escassos deu anys, Felícia Fuster combinava els estudis a l'*Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona*, on va fer dos cursos, amb classes de música a l'*Acadèmia Marshall*. Durant aquesta etapa la seva formació fou diversa i s'enfocà, sobretot, en àmbits propis de la creació artística i musical, a banda dels estudis preparatoris a l'*Institut de Cultura* que li servirien per als anys de batxillerat a l'*Institut Maragall*.¹⁷⁹

De tots aquests emplaçaments de coneixement, l'*Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona* fou una proposta innovadora en la societat catalana del moment i una experiència per la jove Fuster que podria haver normalitzat o interioritzat, a pesar certs aspectes de l'estil ideològic d'aquest projecte que es veurà tot seguit, la idea d'un «futur obert»;¹⁸⁰ aquest entès com una manera activa de formar part de la societat que no renuncia a la curiositat de descobrir el món a pesar dels límits culturals, polítics i religiosos de l'època.¹⁸¹

¹⁷⁸ Es pensa que la fotografia podria haver sigut presa durant la realització de la pintura perquè en l'aproximació formal a aquestes dues imatges s'observa que l'angle de la presa fotogràfica difereix lleugerament de la posició de Ràfols vers la model i la seva mirada, la qual es troba, a més, en convergència amb la del pintor. Retrat fotogràfic de Felícia Fuster, ca. 1927. AFF: C43.

¹⁷⁹ A l'Arxiu Fuster es conserven: el Full de l'alumna Felícia Fuster (núm. 1279) de l'*Institut de Cultura de la Dona*, en el qual consten les assignatures del curs 1932-1933, un certificat de l'*Acadèmia Marshall* que detalla el «Primer premi en els exàmens ordinaris» en el curs 1931-1932, documentació dels cursos de l'*Institut Maragall* entre 1933 i 1936 i un certificat de l'*Escola Massana* que dona fe dels cursos i les assignatures realitzades entre 1932 i 1936, expedit l'any 1937. AFF: C29.

¹⁸⁰ Aquesta expressió va ser emprada per Simon de Beauvoir en *Le deuxième sexe* per definir el model cultural masculí que s'assigna al noi, enfront del de la noia, que al contrari, es fonamenta en la idea d'«acceptar su pasividad [y], sufrir sin resistencia un destino que se le impondrá desde fuera». En aquest sentit, la reflexió de Beauvoir es presenta aquí per tractar de subratllar la importància de l'empresa de l'*Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona* en un període històric a Catalunya i Espanya, que amb matisos, es va anticipar a la mateixa reflexió de filòsofa francesa.

¹⁸¹ En l'època de la Segona República, la lluita especialment política i activa de dones com les advocades i parlamentàries, Clara Campoamor i Victoria Kent en el debat sobre la concessió i el reconeixement del dret de vot a les dones a la Constitució de 1931, el treball pedagògic i reformista de Francesca Bonnemaison en el si de l'*Institut de Cultura de la Dona* o la labor d'Enriqueta Sèculi i Teresa i Josefina Torrents, fundadores del *Club Femení i d'Esports*, amb l'objectiu de promoure l'accés i la popularització de la pràctica esportiva entre aquestes, per citar solament alguns exemples, van suscitar contextos de confiança entre les dones i la determinació en moltes d'aquestes de la importància del seu paper en la societat, més enllà, d'aquell impulsat pel tradicional model catòlic que defensava la drete i en el qual «les dones patien

La *Biblioteca Popular* va ser una empresa que va néixer a Barcelona en l'any 1909 dirigida amb el propòsit de millorar el nivell cultural de les dones, principalment el d'aquelles que treballaven fora de casa. Es tractà d'una iniciativa pedagògica promoguda dins «d'un grup [anomenat] 'Dames Cooperadores' de la Parròquia de Santa Anna de Barcelona» i en el qual participava de manera activa Francesca Bonnemaïson, qui fou la que suggerí la creació d'aquest espai «obert a totes les dones de la ciutat».¹⁸² Des del punt de vista ideològic, la *Biblioteca Popular de la Dona* «s'anticipava més de vint anys a les primeres biblioteques per a dones d'Europa»,¹⁸³ i apostava per un «feminisme»¹⁸⁴ social i reformador que defensava el paper de la cultura per la millora qualitativa de la dona en el treball i en la societat. No obstant això, el compromís d'aquesta iniciativa estaria subjecte a la via catòlica i a les resolucions morals implícites.

En el primer article del reglament general de l'any 1910, un cop formalitzat el projecte de l'*Institut de Cultura*, que complementaria l'obra de la *Biblioteca* per donar una formació integral a les seves sòcies, s'exposava el següent:

L'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dòna té com a principal obgecte proporcionar a totes i en particular les Obreres tot lo que puga ser-los útil pera guanyar-se millor la vida, contribuhint ab tot possible a la seva major il·lustració, instrucció y esbarjo, procurant.se en quan se puga los millors Professors y provehint-se tant com ho permeti l'estat econòmic d'aquesta entitat de llibres, figurins, ilustracions, revistes, exemplars de feines manuals i tot lo que puga posar-les a l'altura de les exigencies de la època; únich medi pera tenir preferencia entre les obreres en general.¹⁸⁵

una gran discriminació educativa, laboral i una indigna subordinació legal als marits i als pares». VILÀS GALINDO, Ernesto, «Dona republicana i ressò perpetuenc», *L'Ordit*, núm. 1, 2007, p. 78, [en línia] [Consulta: 23-09-2020]. Disponible a:

<<https://www.raco.cat/index.php/Ordit/article/view/234321/316556>>. Vegeu també: PARRÓN, Nina, «¿Qué pasó entre Clara Campoamor y Victoria Kent hace 80 años?», *Diario de Mallorca*, 2011, [en línia] [Consulta: 08-08-2019]. Disponible a: <<https://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/11/20/paso-clara-campoamor-victoria-kent-80-anos/704922.html>>.

¹⁸² CABÓ I CARDONA, Anna, «Biblioteca Popular Francesca Bonnemaïson, 1909-1995: història i ús actual», *Item*, núm. 17, 1995, p. 67, [en línia] [Consulta: 20-04-2019]. Disponible a: <<https://www.raco.cat/index.php/Item/article/view/22469/22303>>.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸⁴ El «feminisme» dins el context de la *Biblioteca Popular Francesca Bonnemaïson* durant aquests anys, comparativament amb altres associacions de dones de l'època (algunes d'aquestes se citen a la nota a peu de pàgina núm. 4, p. 20), és menys explícit en la defensa d'igualtat i dels drets de la dona.

¹⁸⁵ Fons *Narcís Verdaguer i Callís – Francesca Bonnemaïson* (05.01.01.01.01- 05.01.01.01.03 *Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona*. Estatuts i reglaments, 1910). ANC: 1-152.

Més tard, en la subsegüent modificació, estable almenys de 1922 fins a 1935,¹⁸⁶ s'expressava:

L'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona té per objecte el millorament religiós, moral i material de les individus que el componen. Per assolir aquest objecte, es valdrà de tots els mitjans conduents, tals com els actes de culte religiós, l'ensenyança, les conferències, les converses i visites instructives, el conreu de les ciències i les arts, l'excursionisme i els esports, la premsa, i com a complement de tots els ells, d'una Biblioteca Pública per a les sòcies i per a totes les individus que tenint interès en llegir en el propi local, es sotmetin al reglament de la Biblioteca, i Circulant solament a les associades.¹⁸⁷

Tot i el discurs «avançat» vers la dona, manifest en aquestes dues versions, es percep una diferència important en la declaració d'intencions. La primera tenia un caràcter renovador i progressista amb un programa educatiu, que si bé més precari, s'oferia específicament a millorar la vida de les «Obreres», mentre que la segona, tot i mantenir el sentit de transformació o canvi, apostava clarament o «recuperava» el fonament devot de les obres religioses propi del social catolicisme que vertebraria la formació de les afiliades. Val a dir, que l'omissió en el primer escrit d'aquest component sembla una raresa perquè es creu que el projecte mai va deixar d'estar lligat a la idea de religiositat del grup de les dones fundadores, ja que com indica Anna Cabó en l'article «Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison, 1909-1995: història i ús actual», la *Biblioteca* i l'*Institut* van néixer estretament lligats a la parròquia.¹⁸⁸

En tot cas, quan Felícia Fuster s'incorpora com alumna a l'*Institut de Cultura*, els dictàmens socials-catolicistes amaraven el projecte,¹⁸⁹ així com totes les seves derivacions: concursos,

¹⁸⁶ La consulta dels documents del fons *Narcís Verdaguer i Callís – Francesca Bonnemaison*, realitzada el 12 de gener del 2019, no ha pogut esclarir la data exacta de la modificació del primer article del reglament. *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, (05.01.01.01.04 - 05.01.01.01.07. Estatuts i Reglaments, 1922-1935).

¹⁸⁸ CABÓ I CARDONA, «Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison...», *art. cit.*, p. 70.

¹⁸⁹ A mitjans del segle XIX, sorgeix en l'Església catòlica un nou debat sobre les relacions «capital-trabajo» derivat de la tradicional preocupació «pobreza-caridad» implícit sobre les classes obreres. D'aquesta discussió, que es fixaria en el «II Congreso Católico, celebrado en Zaragoza en 1890», naixeria, «una nueva conciencia que definiría el catolicismo social». Aquesta es fonamentà en tres preceptes: la unión de todas las fuerzas católicas frente al anticlericalismo [...] de la izquierda y el táctico de los liberales; la propaganda y difusión de la doctrina social de la Iglesia como vía intermedia en la solución de la cuestión social; y la acción sobre los obreros [...]. Terme «Catolicismo social», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, última actualització 09/11/2011, [en línia], [consulta: 14.12.2020], disponible a: <http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=3469>.

conferències plenàries, revistes, etc.; igualment, la presidenta, Francesca Bonnemaison, expressava en la conferència realitzada a la seu de la mateixa institució, l'any 1927, els tres fonaments en la vida d'una dona: la religió, la intel·ligència i la família.¹⁹⁰ Elements que conjugats no definirien, exactament, el perfil independent d'aquesta en la societat del primer terç de segle XX ni l'allunyava del model tradicional catòlic de feminitat. Això no obstant, a favor de l'*Institut* és necessari esmentar que darrere hi havia un propòsit educatiu pioner en el context històric i social del seu moment. Aquesta iniciativa va promoure l'accés de la dona, i específicament la treballadora, a la cultura i a una formació complementària en els àmbits de la ciència, l'art, l'excursionisme, l'esport i l'economia, entre altres matèries, que «reforçaven» el seu paper en la societat. I és en aquest sentit que es pensa que Felícia Fuster, en situació escolar,¹⁹¹ va ser testimoni privilegiat d'aquesta formació precursora en la, feia poc, proclamada Segona República.

2.1.2 / L'Escola Massana i l'ofici del gravat del vidre, 1932-1936

En el 1932 Felícia Fuster ingressa a l'*Escola Massana Conservatori Municipal d'Oficis d'Art*.¹⁹² Als matins assistia a l'*Institut Maragall* on cursava els estudis oficials de batxillerat¹⁹³ i a les tardes, de set a nou, rebia classes en aquesta escola d'arts i oficis de Barcelona –ambdós itineraris van ser complementaris fins a 1936. En l'*Escola Massana*, que es presentava com un centre de formació on s'integraven «las artes puras y aplicadas [...] como un todo

¹⁹⁰ CABÓ I CARDONA, «Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison...», *art. cit.*, p. 68.

¹⁹¹ En el Full de l'alumna Felícia Fuster (núm. 1279), curs 1932-1933 de l'*Institut de Cultura de la Dona*, hi ha registre de quatre assignatures: «Geografia», «Gramàtica», «Gimnàstica» i «Doctrina moral». Aquestes van ser matèries preparatòries en la seva formació dins un sistema docent que s'articulava a través de tres vies formatives: la «Comercial i Professional», la «Secundària» i la «Domèstica». El document no és l'original, sinó una fotocòpia que Maria Elvira Silleras aporta al seu treball. A més, és una mostra parcial dels estudis de Fuster en l'*Institut de Cultura de la Dona*. Elvira Silleras assenyala que no es va poder obtenir més informació perquè l'arxiu d'aquesta institució es troba disgregat, circumstància per la qual la consulta resultà molt complexa. Així mateix, aquesta autora no proporciona informació del nom de l'ens del qual va extreure l'imprès.

¹⁹² Josep Francesc Ràfols convidà a la seva alumna a un curs de dibuix destinat als estudiants d'arquitectura a l'escola Dalmasas en 1931. Poc després, el mestre Ràfols suggeria als pares de Felícia Fuster l'ingrés a l'*Escola Massana*. ELVIRA I SILLERAS, *Felícia Fuster ...*, *op. cit.*, pp. 17-20.

¹⁹³ Les assignatures que treballà durant els tres anys foren «Lengua española», «Matemáticas», «Dibujo», «Geografía e Historia», «Ciencias Naturales» i «Francés». Certificats de notes dels cursos 1933/34, 1934/35 i 1935/36 de l'Instituto Nacional de 2.ª Enseñanza Maragall. AFF: C29.

orgánico»,¹⁹⁴ Fuster va estudiar «Dibuix», «Geometria», «Orientació d'Oficis», «Decoració», «Pintura», «Modelat», «Història de l'Art» i l'especialitat de «Tallat i Gravat del vidre», com indica el certificat expedit pel director d'aquesta institució, el pintor i escultor Jaume Busquets.¹⁹⁵

El criteri pedagògic de l'*Escola* quedava palès en el següent fragment extret de l'article «Una fundación para el fomento de las artes» del diari *ABC*, escrit per Pedro Pujol en el 1930:

Dentro de una orientación que nos parece excelente, en la Escuela Massana se considera el arte de una manera amplia, sin poner demasiada atención en la división artificiosa entre las artes puras y las artes aplicadas, y así, desde el principio, los alumnos acostumbran a considerar el arte como un todo orgánico y a mirar sus diversas técnicas, no como manifestaciones aisladas y de distinta categoría, sino como partes integrantes y complementarias, en muchos casos, las unas de las otras, lo que permite desarrollar con toda libertad sus aptitudes.¹⁹⁶

I també, en l'article «L'Escola Massana» escrit per Josep Francesc Ràfols en el diari *El Matí* del mateix any:

Com es palesa a l'actual exposició, paral·lelament van desplegant-se, a l'Escola Massana, les lliçons de dibuix i de pintura i les lliçons d'oficis; ambdues branques amb la mateixa vehemència, de manera que en professar el director Jaume Busquets el dibuix i la pintura es preocupa de què els estudiants aconseguixin una visió corpòria— tan perfecta com pugui ésser possible —de qualsevol objecte, lliure de tota prevenció pel que faci referència a l'ús que els alumnes puguin fer d'aquests estudis en les aplicacions. Vénen forçats a analitzar en tots els sentits els objectes, a concretar seguidament amb una gran concentració —afecta sovint, com es pot veure, a tonalitats austeres—, a valorar les distàncies en l'espai i a superar amb el dibuix l'aparença colorística. En el conjunt de les obres exposades es demostra que els alumnes de Jaume Busquets perfeccionen el dibuix a

¹⁹⁴ De l'article «Una Fundación para el fomento de las artes decorativa» de Pedro Pujol al diari *ABC*, citat a AAVV, *Portes Endins: Escola Massana 75 Anys*, Barcelona, Edicions De L'escola Massana, 2006, p. 27.

¹⁹⁵ En el pas per l'Escola Massana, Fuster va prendre classes amb els professors Joan Muntasell, del taller de «talla de vidre i gravat», Joan Albiol, del curs d'«Orientació d'oficis», Jaume Busquets, de «Pintura i Decoració», Carles Collet, de «Modelat», Francesc Vidal Gomà, de «Dibuix i Color», i Josep F. Ràfols, d'«Història de l'Art» i el de «Geometria». Aquesta informació s'ha obtingut de l'encreuament del certificat d'estudis de Felícia Fuster, emès l'any 1937 i signat per Jaume Busquets, director de l'*Escola Massana Conservatori Municipal d'Oficis d'Art* (AFF: C29) amb l'obra de: MAINAR, J. i CORREDOR-MATHEOS, *FAD 80 anys. Els bells oficis al disseny actual*, Barcelona, Blume, 1984, p. 56.

¹⁹⁶ PUJOL, Pedro, «Una fundación para el fomento de las artes», *ABC*, 1930, citat a RIBALTA, M., «Apunts per a una història de la Massana», a AAVV, *Portes endins...*, op. cit., p. 27.

través de la pintura, exercici a no oblidar abans que els nois no es lliurin a algun ofici artístic de singular suggestió irisadora, l'esmalt especialment, que professa amb la seva extraordinària experiència l'esfaltador i dibuixant senyor Miquel Soldevila.¹⁹⁷

Ambdós extractes reflecteixen, amb concrecions diferents, el caràcter integrador del programa d'estudis del centre, així com de la necessitat de complementarietat entre disciplines sense jerarquies. El primer, fent èmfasi en superar les categories entre arts pures i aplicades, i el segon, concentrant-se en la visió de conjunt que l'alumne podia adquirir en conjugar l'aprenentatge del dibuix i la pintura amb l'especificitat de l'ofici artístic.

En aquesta proposta formativa, l'especialització que escollí Felícia Fuster va ser la talla i el gravat del vidre, una informació que documenta la mateixa creadora junt amb la cita dels noms de dos dels professors de l'escola, Josep Francesc Ràfols i Joan Muntasell.¹⁹⁸ El seu pas per *La Massana*, a més, es prova per l'esmentat certificat d'estudis,¹⁹⁹ fotografies que reproduïen el seu treball durant l'etapa final²⁰⁰ i, particularment, pel llibret *El tallat i el gravat del vidre a l'Escola Massana*,²⁰¹ una sort de vestigi a través del qual es pot accedir introductòriament a les tècniques del tall a la mola i el gravat de l'època.

Amb aquesta última referència, que recull els comentaris i altres apunts del professor Joan Muntasell,²⁰² així com imatges de les feines en vidre dels seus alumnes que complementaven el text –entre aquestes s'inclou el detall decoratiu d'una de les peces de Fuster (fig. 3)–, es

¹⁹⁷ RÀFOLS, Josep F., «L'Escola Massana», *El Matí*, 8-VIII, 1930, p. 9.

¹⁹⁸ JULIÀ, Lluïsa; ANCAROLA, Nora, «Entrevista: Felícia Fuster. Poeta i pintora», *Avui*, 15 de març del 2001, p. 78.

¹⁹⁹ Certificat de l'*Escola Massana*, *doc. cit.*

²⁰⁰ Documentació fotogràfica d'obra en vidre gravat. AFF: C43.

²⁰¹ La col·lecció *Quaderns de divulgació dels oficis d'art*, a la qual pertany el títol *El tallat i el gravat del vidre a l'Escola Massana*, fou una iniciativa editorial de l'*Escola Massana* que va néixer en l'any 1937. De la col·lecció, que hauria estat organitzada en tres sèries nomenades «Assaigs de pedagogia», «Propaganda» i «Estudis històrics i monografies diverses», es va publicar, que es conegui, només el número 1 de la sèrie B («Propaganda») dedicat al gravat del vidre. És de suposar que el projecte d'edició, que s'explicita en la breu introducció de la primera plana i compost pels títols que refereix en l'última pàgina d'aquest únic *Quadern*, quedaria suspès per les repercussions de la Guerra civil ja començada. ANÒNIM, *El tallat i el gravat del vidre a l'Escola Massana*, *Quaderns de divulgació dels oficis d'art*, Sèrie B, Núm. 1, Barcelona, Edicions de l'Escola Massana [Imp. Altés], 1937.

²⁰² Encara que en el llibret no consta l'autor aquest examen atribueix l'autoria a Joan Muntasell per l'especificitat de la matèria, la presència abundant de material gràfic del seu treball i la simultaneïtat entre l'edició del text i la seva docència al centre.

pot atestar la seva pràctica i estudis a *La Massana* amb la informació que ja es coneixia, però incidint, a la vegada, en la preparació tècnica d'aquest ofici. Per afegiment, la presència de Fuster, tot i que anecdòtica en la lectura d'aquest opuscle, «revela» certs aspectes del temperament de l'artista a través del sentit pedagògic i l'exigència de l'assignatura, que imposava:

[...] la selecció dels deixebles capaços o de marcades aptituds [...], [per un] ofici, de difícil correcció, la precisió del qual és ben palesa [perquè] té com a rara qualitat, fer néixer l'obra d'art, pacient i neta, d'entremig del soroll del torn i la impossible netedat de l'aigua i esmerils que es maniobren.²⁰³

La meticulositat i el treball de detall eren pràctiques imprescindibles d'una professió artística fonamentalment ornamental que s'aprenia en fases ben estructurades, com continua assenyalant el mestre:

[...] convé habituar [l'alumne] a la nova visió del dibuix en blanc damunt la superfície transparent del vidre, i a distingir damunt aquesta matèria els valors de mat i polit, fins a arribar al més important dels problemes que conté l'ofici, o sia l'escultura; millor dit, el relleu per un procediment invers al pròpiament escultòric: el de treure matèria per a produir impressió de relleu.²⁰⁴

L'exigent formació de Fuster en aquesta matèria va ser una de les especificacions artístiques més rellevants del període a l'*Escola Massana*, que a la pràctica li va reportar autonomia econòmica; i es creu també, en conseqüència, l'oportunitat de resoldre a la seva manera els esdevenidors projectes de futur amb independència. No s'ha d'oblidar que la missió d'aquest *Conservatori Municipal d'Oficis d'Art* s'inclinava, en la seva etapa fundacional, vers la «idea dels oficis [...] vinculada a la decoració»,²⁰⁵ és a dir, un plantejament que permetia a l'alumnat la possibilitat de formar-se en professions amb àmplies demandes comercials en les quals mitjançaven les empreses i les botigues de paraments. Tanmateix, va ser un model d'ensenyament lligat a la singularitat econòmica de Barcelona en aquells anys, previs a

²⁰³ ANÒNIM, *El tallat i el gravat ...*, op. cit., p. 7.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ FORTEZA, Lluís (coord.), *PEC, Projecte Educatiu del Centre Escola Massana*, Barcelona, Escola Massana, 2014, p. 4.

l'esclat de la Guerra Civil, producte de l'enriquiment de les classes acomodades, i en el qual Fuster seria exemple del pas cap a la professionalització en començar a treballar per encàrrec una vegada finalitza els estudis.



Fig. 3. Felícia Fusté, detall d'una copa tallada, 1934-1935. *Quaderns de divulgació dels oficis d'art*, Sèrie B, núm. 1, Barcelona, Edicions de l'Escola Massana, 1937. Sobre la imatge, en l'«Inventari de les peces reproduïdes» en el quadern: Copa. Tallat a la mola. Altura, 23 centímetres. Alumna: Felícia Fusté (1934-1935). Tamany del detall reproduït. Altura 15 centímetres.

En relació, les obres realitzades per l'artista en aquesta etapa i en els anys subsegüents són fonamentalment treballs amb una finalitat decorativa que reflecteix el gust burgès de l'època vinculat al classicisme estètic que conreava el noucentisme. Un disseny formal, per part de la burgesia catalana, a la recerca de prestigi social que no sols abastava la cultura i l'art sinó que també s'identificava amb la classe social europea homònima²⁰⁶ que s'obria a la modernitat. Així, el gust i l'exhibició del luxe va ser essencial, fins i tot en els objectes de parament i decoració.

Sota aquests criteris, la figuració va ser el principal objecte que tractaren els temes decoratius gravats per Fuster. En les seves creacions, inspirades en el nu femení, de línies i volums suaus (fig. 4), les figures s'acompanyen de motius florals, com mostra la diversa documentació

²⁰⁶ «[...] el gravado sobre vidrio generalmente aplicado a los objetos de lujo, había formado parte de las grandes dinastías europeas en la Edad moderna» i aquest fet d'estatus aristocràtic juntament amb el classicisme del noucentisme, segurament, comportà aquest gust formal per part de la burgesia catalana. MARTÍNEZ RONDA, Ma. Isabel, *El grabado sobre vidrio como origen de una matriz de estampación*, tesi doctoral dirigida per Álvaro Paricio Latasa, Universidad Complutense de Madrid Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Madrid, 1993, p. 6.

fotogràfica localitzada en el seu arxiu.²⁰⁷ A part d'això, també hi ha treballs sobre temes religiosos, i cap al final d'aquesta etapa amb el vidre, que s'allarga fins a 1954, una creació propera a l'estètica avantguardista.

Adicionalment, per la informació que proporciona el quadern *El tallat i el gravat del vidre a l'Escola Massana* i pel contundent guix del vidre de les peces que formen part de la col·lecció que guarda la Fundació Felícia Fuster, es confirma que la tècnica de gravat que emprà l'artista fou el tall i el gravat a la roda. El conjunt de peces que configuren la sèrie «Objectes en vidre gravat», compost per tres gerros, tretze relleus sobre vidre pla, una escultura i un alt relleu tallat en vidre, testimonien les particularitats morfològiques d'aquest procediment. Igualment, és indicatiu de l'específic nivell tècnic assolit per Fuster amb la feina minuciosa d'esmerilats, particularment aquells que practicava en les figures femenines complementant-les amb lleugeres peces de roba en vidre clar que embolcallen de manera parcial els cossos.



Fig. 4. Felícia Fuster, gerro de vidre gravat, ca. 1941-1945. La imatge que decora la peça és una representació clàssica del nu femení. És un tipus de creació amb esmerils de poliments suaus i línies amables que defineix la figura i l'emmarca amb detalls florals. El contorn de la boca del vas és de tall irregular. Procedència: Fundació Felícia Fuster.

²⁰⁷ Documentació fotogràfica d'obra en vidre gravat, *doc. cit.*

2.2 / La generació del vint després de la Guerra Civil

2.2.1 / La reactivació progressiva de l'ambient artístic de la postguerra, 1939-1959

Les «afeccions» internes en Felícia Fuster, provocades per la Guerra Civil en l'àmbit personal-familiar, social, cultural i formatiu, així com en aquells altres naixents poetes i artistes de la mateixa generació, es poden entendre molt bé a través de la reflexió de Sam Abrams. Aquest autor ens parla d'una «generació invisible»²⁰⁸ de creadors i creadores que reaccionaren enfront de les dures circumstàncies del conflicte bèl·lic de manera particular, retraient-se «cap endins, [...] en ells mateixos», per reorganitzar un món interior que s'acabaria alliberant, esdevenint una «potent i imaginativa» producció d'obres que no han tingut la repercussió que haurien de merèixer:

I l'he batejada jo mateix perquè aquesta generació és tan 'invisible' que no s'ha acabat de veure fins ara. La generació invisible són escriptors i escriptores nascuts entre 1920 i 1930 i que van ser nens durant la Guerra Civil. Aquests nens van ser les primeres víctimes de l'hostilitat de l'entorn en la societat de postguerra. Aquests nens van patir la brutal escissió o contradicció entre l'entorn familiar i l'entorn social. I en lloc d'enfonsar-se van reaccionar de manera insòlitàment creativa girant els ulls cap a dins, tancant-se en ells mateixos i creant-hi a dins un gran espai de llibertat i d'imaginació. I, lògicament, d'aquest espai interior de llibertat i d'imaginació en van sorgir més tard les seves obres. Potser uns exemples us permetran visualitzar millor aquesta potent i inimitable generació literària: Felícia Fuster (1921), Albert Ràfols-Casamada (1923), Maria Beneyto (1925), Blai Bonet (1926), Màrius Sampere (1928), Felip Cid (1930), Segimon Serrallonga (1930) i Miquel Àngel Riera (1930). Heu vist mai tant de talent junt? Heu vist mai veus tan prodigioses però tan dissemblants entre elles? És l'efecte de la generació invisible.²⁰⁹

Si bé Abrams refereix, sobretot, a un grup de persones que escriuen poesia en llengua catalana, entre les quals inscriu a Felícia Fuster, des del vessant artístic es poden esmentar els noms de Conxa Sisquella (1920), Joan Brotats (1920), Josep Maria Garcia-Llort (1921), Maria Girona (1923), Albert Ràfols-Casamada (1923), Roser Bru (1923), Antoni Tàpies (1923), Modest Cuixart (1925), Concepción Ibáñez (1926), Núria Picas (1927), Esther

²⁰⁸ ABRAMS, Sam, «Un sol dia rotund i quiet damunt la meua mà i dins la seva glòria», *Revista del Col·legi Oficials de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres*, núm. 126, juliol 2006, p. 80: 69-83.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 80-81.

Boix (1927), Josep Guinovart (1927), Joan Ponç (1927), Amèlia Riera (1928), Claude Collet (1929) i August Puig (1929), entre alguns altres. Aquests, com en el cas literari, interioritzaren els traumes de la guerra, la tristesa i la pèrdua, per construir, després, expressions visuals de naturaleses diverses a través del medi pictòric. Produccions subjectives, pròpies i singulars, que connectaven, malgrat les circumstàncies de ruptura històrica, amb aquelles primeres avantguardes a Catalunya que no van poder consolidar-se com en altres llocs d'Europa.

La joventut d'aquests artistes, i la marxa o la desaparició d'altres durant la conflagració –particularment de la generació precedent–, foren fets que van contribuir, segons apunta Valeriano Bozal, a potenciar la teoria que explica que «después de 1940 prácticamente desaparece en España el arte renovador o vanguardista, dominado, salvo contadas excepciones, por tendencias académicas apoyadas en los estamentos oficiales».²¹⁰ Emperò, aquest autor pensa, que la «modernidad» no es va extingir malgrat les circumstàncies, i ressorgia en el període de postguerra per mitjà de creadors i creadores que treballaren, en la seva majoria, des de l'«exili». Des d'aquests nous territoris físics, però també des de l'experiència vital o l'«exili interior» que suposava l'aïllament d'una realitat aliena, en referència a aquells altres artistes i poetes que romangueren en el país intentant assumir la cruesa i les repercussions d'un enfrontament armat demolidor, s'oposaren, segons cada cas, amb una actitud més o menys conscient i independent a les tendències oficials que s'imposaven d'acord amb la facció guanyadora.²¹¹ En aquest sentit, amb diferents matisos i anys de diferència, historiadors com Bozal i Àlex Mitrani tracten la idea de «continuïtat» avantguardista malgrat l'esclat de la Guerra Civil. El primer enuncia que «la modernidad» no va sorgir espontàniament de nou amb l'informalisme, sinó que hi ha, a pesar de la ruptura provocada per la guerra, una «continuïtat» –més fora del país que dintre– o una producció

²¹⁰ BOZAL, *Antes del informalismo...*, *op. cit.*, p. 13.

²¹¹ Si bé, Bozal fa referència a creadors que a la Postguerra desenvoluparen produccions artístiques inserides en el corrent informalista –exemples són Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Manolo Millares, Albert Ràfols-Casamada, Jorge de Oteiza, José Caballero, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Francisco Bores, Alberto Sánchez i Àngel Ferrant, entre altres–, el present estudi subratlla la necessitat d'ampliar els marges de l'informalisme català i espanyol incloent artistes que han tingut menor «fortuna crítica», així com de formes d'expressió que incorporen maneres diverses d'entendre la pintura a través de la figuració, l'abstracció lírica o el surrealisme.

artística «resistent» en aquests anys que connecta l'art renovador de les primeres dècades del segle XX amb les noves tendències que neixen a finals dels anys cinquanta. El segon autor, que compren aquest corrent artístic de manera inclusiva, acceptant formes d'expressió més enllà de l'informalisme i dels artistes «universals», reconeix també aquesta «continuïtat» però qüestionant la idea que les primeres avantguardes a Catalunya no arribaren a afermar-se fins arribada la postguerra: «parlem de segones avantguardes, però de fet, són la realització de les primeres».²¹²

Això no obstant, la guerra, que afligia als artistes d'aquesta generació i que paralyzaria del tot les estructures econòmiques, polítiques, socials i culturals de tot el país, igualment va «afectar» al mercat artístic. En aquest cas, però, la reacció fou insòlita i inesperada dins el precari ambient cultural de Barcelona els primers anys de la dècada dels quaranta. Jaume Vidal descriu un marc especulatiu desmesurat en el negoci de l'art que va renéixer vinculat a la «reactivació de la indústria [...], els nous rics, les prebendes dels triomfadors [i] el comerç subreptici».²¹³ Les conseqüències immediates en el conjunt de produccions artístiques es traduï, malgrat l'entusiasme econòmic del recentment activat sector, en un declivi de la qualitat en les propostes provocat per la desmesura i l'abundància d'obres que irrompien el mercat, i impedia una valoració qualitativa i objectiva de les creacions i dels artistes.

Tot i aquesta eufòria, els immediats anys de postguerra es caracteritzen en una realitat en la qual la desfeta històrica condemnava a la població a la misèria psicològica, emocional i física. El trauma de la pèrdua en majúscules i el model econòmic del règim franquista, implementat en l'autosuficiència, es conjugaren i es traduïren en tràgiques conseqüències. Varen ser factors dramàtics que van capgirar, per una banda, els valors del govern democràtic que va substituir la monarquia d'Alfons XIII i, per l'altra, l'ímpetu modernitzador i

²¹² BOZAL, *Antes del informalismo...*, op. cit., pp. 13-14.; FRISACH, Montse, «Àlex Mitrani: "L'avantguarda catalana no es va acabar de consolidar fins a la postguerra"», *El Temps de les Arts*, maig 2020, [en línia], [consulta: 2.10.2020], disponible a: <<https://tempsarts.cat/alex-mitrani-lavantguarda-catalana-no-es-va-acabar-de-consolidar-fins-a-la-postguerra/>>.

²¹³ VIDAL, *Galerisme a Barcelona...*, op. cit., p. 47.

col·lectiu d'aquell inici de segle que tot i les seves imperfeccions quedà per sempre interromput.

2.2.2 / Continuació i epíleg dels estudis artístics, 1943-1947

En l'amalgama de complexa diversitat creativa i en la reactivació gradual de l'ambient cultural i artístic català de la postguerra, Felícia Fuster reprèn l'activitat formativa en paral·lel a la de professional del vidre:²¹⁴ en l'any 1940 reinicia els estudis de batxillerat a l'*Instituto Nacional de Enseñanza Media Margall* –antic institut Joan Maragall–, finalitzant aquests amb l'*Examen de Estado* dos anys més tard;²¹⁵ en el 1941, aprofitant que la família es trasllada a una torre de l'avinguda Sant Cugat, organitzà un taller de gravat de vidre en un espai independent d'aquesta, donant-se d'alta, seguidament, en el gremi del vidre a través del *Sindicato Provincial del Local del Vidrio y la Cerámica*,²¹⁶ i en l'any 1942 realitzà la prova d'ingrés que li va permetre matricular-se en l'*Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge*, on continuaria la formació acadèmica en dibuix i pintura fins al 1946.

Durant els anys d'estudis a l'acadèmia de belles arts, mentrestant s'iniciava la recuperació lenta de l'activitat cultural i de l'art d'innovació a Barcelona, Fuster s'enfocà a l'estudi del dibuix al natural, a la composició i a la teoria del color, a la història de l'art i al paisatge, així com altres matèries que compongueren el conglomerat d'assignatures de l'especialitat de Dibuix. Les «Papeletas de examen»²¹⁷ del fons personal de l'artista documenten el programa acadèmic que va anar superant al llarg dels cursos, les respectives qualificacions i els professors que les rubriquen (taula 1).

²¹⁴ No hi ha material arxivístic que documenti la vida i les ocupacions de Fuster durant les hostilitats. En l'estudi biogràfic d'Elvira Silleras s'assenyala la possibilitat que va passar part de la guerra refugiada amb la seva família a Castellterçol. ELVIRA I SILLERAS, *Felícia Fuster ...*, op. cit., p. 24.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁶ Carnet del *Sindicato Provincial de Local del Vidrio y la Cerámica*. Fecha de ingreso: 12.03.1941; Sección A. Vidrio; Gremio: A02. Cristalería. AFF: CX.

²¹⁷ Papeletas de examen. Qualificacions dels cursos acadèmics a l'*Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge* dels anys 1942/1943, 1943/1944, 1944/1945 i 1945/1946. AFF: CX.

Tot i això, a banda de la part formativa durant aquest període, la jove estudiant també va fer amistat amb Manuel Diez i altres companys que cursaven *Bellas Artes*. Tal com explica Jaume Socies, historiador de l'art i amic personal d'aquest tàndem des d'aleshores,²¹⁸ Fuster va formar part activa a l'«escola d'art», però no solia participar en les sortides grupals que organitzaven els seus col·legues, a les quals s'afegia el mateix Socies. La raó principal que assenyala va ser la condició femenina, ja que no semblava ben vist, en aquells anys, que les dones hi participessin de certes excursions.²¹⁹ Malgrat això, recorda que el pas de la jove estudiant d'art per l'*Acadèmia* va ser una època vital en relacions personals que va complementar la formació artística-professional de L'*Escola Massana*, a la vegada que li va permetre titular-se en l'especialitat de Dibuix per exercir de professora.²²⁰ També recorda que era una «noia bohèmia, trempada i contenta» molt vinculada al seu grup d'estudi i amb el qual acabaria formant el col·lectiu *Los Últimos*.²²¹

²¹⁸ Jaume Socies va conèixer a Felícia Fuster en aquesta època a través de Manel Diez, amic des de la infància qui acabà sent el marit de la seva germana Otilia Socies.

Jaume Socies inicia els seus estudis com a Historiador de l'art a la Universitat de Barcelona. Fou un dels primers estudiants de la recentment creada llicenciatura d'Història de l'Art a Catalunya.

²¹⁹ Entrevista amb Jaume Socies, realitzada per Esther Rodríguez el dia 1 de juliol del 2019, al domicili particular, Barcelona.

²²⁰ Títol de l'*Escuela Superior de Bellas Artes*, especialitat en Dibuix. AFF: C29.

²²¹ Entrevista a Jaume Socies, juliol 2019, *cit.*

Taula 1. Assignatures cursades entre 1943 i 1946 a l'*Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge*²²²

Curs	Matèries impartides i docents
1942/1943	Anatomía artística (Professor Enrique Monjo Garriga) Preparatorio de Modelado (Professor Jaime Otero Camps) Dibujo del Antiguo (Professor Rigoberto Soler Pérez) Liturgia y cultura cristiana (Professor ?) Preparatorio modelado (Professor Ernesto Santasusagna Santacreu) Dibujo del natural -primer curso- (Professor Luís Muntané Muns)
1943/1944	Procedimientos pictóricos (Professor Miguel Farré Albagés) Colorido (Professor José Amat Pagés) Perspectiva (Professor Francisco Doménech Mansana) Teoría e Historia de las Bellas Artes -primer curso- (Professor ?) Colorido y composición (Professor ?) Dibujo al natural -segundo curso- (Professor Luís Muntané Muns)
1944/1945	Paisaje (Professor José Amat Pagés) Teoría e Historia de las Bellas Artes -segundo curso- (Professor Luís Monal y Tejada (?)) Dibujo al natural -tercer curso- (Professor ?) - - -
1945/1946	Dibujo decorativo (Professor Francisco Labarta Planas) Dibujo geométrico y proyecciones (Professor ?) Ampliación de Historia de Artes Plásticas (Professor ?) Pedagogía del dibujo (Professor Luís Gil de Vicario) Dibujo del natural en movimiento (Professor Luis Muntané Muns) Colorido y composición (Professor ?)

²²² La configuració de la taula ha estat possible creuant la informació de les butlletes de qualificacions de l'artista a l'*Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge* amb l'obra recopilatòria de Federico Marés, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*: MARÉS DEULOVOL, Federico, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964.

2.2.3 / *Los Últimos* a «La Syra», 1947

Dins el nou panorama cultural barceloní, en el qual havien aparegut les primeres associacions artístiques a partir de 1944,²²³ irrompia el grup *Los Últimos* en 1947. La constitució del grup, format per Felícia Fuster, Manuel Diez, Jorge Esteve, Juan Rebled, José Santiañez i Juan Sirvent, es va oficialitzar amb una exposició a la *Galeria Syra*. I d'aquest esdeveniment el diari *Solidaridad Nacional*, amb data del 18 de maig de 1947 escrivia:

En las galerías Syra, con asistencia de un público numerosísimo en el que figuraban ilustres artistas, se inauguró ayer tarde la exposición de un juvenil grupo que se designan con el nombre de 'Los Últimos' y que forman los pintores Felicia Fusté, Manuel Diez, Jorge Esteve, Rebled, Santiañez y Sirvent. Todos ellos presentan obras de gran tamaño y de mucho interés pictórico.

La presentación de este grupo corrió a cargo de Luis Monreal y Tejada, quien explicó la denominación de 'Los Últimos' por la inquietud y el afán de estos muchos que pretenden cerrar eso que un autor ha llamado 'La procesión de los ismos'. Ellos saben lo que pueden aprender y aprovechar de todas las experiencias de escuelas anteriores; pero al ser los últimos, han de tener la ambición de ser los primeros de una nueva época de la pintura, que corresponda a la nueva edad del Mundo, cuya inquietud palpita en todos nosotros y constituye el vínculo por el que estos artistas se sienten unidos.²²⁴

Sobre la tipologia de les pintures presentades en la mostra de «La Syra», no s'ha trobat més que el rastre d'aquest article i d'altres breus de premsa de la crítica de l'època (annex documental núm. 1, p. 417), així com informacions vagues en els estatuts del manifest del grup (annex documental núm. 2, p. 423). Tot i això, el conjunt trasllueix que l'estil pictòric d'aquest col·lectiu, a trets generals, es caracteritzava per la recerca d'una posició avantguardista que s'inseria, però, en el conjunt d'estils que naixeren referenciats en l'impressionisme. En la ressenya crítica d'*El Correo Catalán*, també amb data del 18 de maig de 1947, l'autor d'aquesta detallava al respecte:

²²³ En el 1944 neix *Betepocs* en el si de l'*Escola de Belles Arts* de Barcelona, dos anys més tard, aparegueren els *Vuit*, *Ariel*, els *Blaus*, i després, en el 1948, el col·lectiu artístic *Dau al Set*. Dins la diversitat estilística, cada grup defensaria la pintura des dels seus respectius manifestos –amb excepció de *Betepocs*–, publicacions, exposicions i reunions al llarg d'aquests anys.

²²⁴ «Inauguración de la Exposición 'Los últimos'», *Solidaridad Nacional*, 18 de mayo de 1947. AFF: CX.

Pintura de signo espiritualista, con cariño hacia la naturaleza pero con mayor ambición que copiarla y aún nos atreveríamos a decir que a imitarla. Con propósitos de creación de una poesía superior a la realidad, de una realidad más bella que la realidad misma.²²⁵

En general, l'examen d'aquestes impressions en els diaris de l'època permet considerar que el llenguatge pictòric del grup era, en certa manera, inexpert i subjecte, encara, a les configuracions derivades de la seva formació, tot i que les pintures revelaven el desig d'«encontrar cada día nuevas formas para reposo de [la] inquietud juvenil».²²⁶ En la lectura d'aquestes ressenyes, a més, s'ha identificat que l'ús abundant i reiterat pels articulistes de la paraula «inquietud», en els termes que mostren les cites anteriors, denota una postura condescendent i amable vers el col·lectiu d'artistes, d'altra banda, gens d'estranyar, ja que la pintura, tal com la descriuen, s'ajustava força a una de les tendències de «l'art d'innovació» o a la «procesión de los ismos»;²²⁷ així s'entenia en aquests anys de postguerra a Barcelona.²²⁸

Tanmateix, per tal de continuar indagant sobre la pintura de *Los Últimos* es va contrastar les particularitats d'aquestes informacions amb les paraules de Lourdes Cirlot sobre els diferents corrents pictòrics que es definien en la dècada dels anys quaranta i cinquanta a Barcelona, trobant certes semblances en referència a:

[Una corriente] heredera del impresionismo y la que unió el fauvismo-expressionismo con el esquematismo derivado de Pablo Picasso. [...] un tipo de obras figurativas de carácter bastante uniforme, sin excesiva carga expresiva [donde] quizás, su aportación principal estribe en sus investigaciones en torno al color y a la aplicación de una técnica de empastes gruesos y pinceladas, por lo general muy visibles.²²⁹

²²⁵ CRITILO, «¿Un «ismo» más?», *El Correo Catalan*, 18 de mayo de 1947. AFF: CX.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ L'expressió fa referència al títol de l'obra de Francesc Pérez-Dolz, publicada en l'any 1945, *La procesión de los ismos y otros dos ensayos de crítica de arte*, Barcelona, Suc. De E. Mesenguer, 1945.

²²⁸ El franquisme fou repressor, sobretot en la dècada dels anys quaranta i cinquanta, de «qualsevol temptativa innovadora», per tant, quan es refereix als termes emprats en aquestes línies s'ha de fer èmfasi a què al·ludeixen vagament, en aquest període, a un tipus de pintura formulada sota les premisses del corrent impressionista. Segons Arnau Puig, va ser a partir de 1955, amb la *Tercera Biennial Hispano-Americana* celebrada a Barcelona que les activitats realment innovadores dels artistes barcelonins començaven a ser acceptades. TORRES-GUARDIOLA, Pascal, *El Cercle Maillol. Les avantguardes barcelonines i l'Institut Francès de Barcelona sota el franquisme*, Barcelona, Parsifal Edicions, 1994, p. 34 i p. 99.

²²⁹ CIRLOT, Lourdes, *La Pintura informal en Barcelona, 1951-1970*, tesi doctoral dirigida per Santiago Alcolea, Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1980, p. 48.

Sense prendre aquest enunciat *sensu stricto*, sembla possible considerar aquest tipus de treball artístic com a principal condició de *Los Últimos* en «La Syra»; exempts d'entrar en les particularitats de cadascun dels integrants. De fet, aquesta idea ha sigut confirmada, més tard, per Jaume Socies,²³⁰ qui mentre rememorava i explicava alguns episodis viscuts amb els membres del grup, detallava també el tipus de llenguatge pictòric que desenvoluparen en aquells anys, mostrant, a la vegada, alguns quadres que conserva a casa seva, i que ha permès fotografiar per reproduir-los sota aquestes línies (fig. 5 i 6).

Fig. 5. Jorge Esteve, Sense títol, oli sobre llenç, 1947. Procedència: col·lecció particular de Jaume Socias.



Fig. 6. Manuel Diez, Sense títol, oli sobre llenç, 1948. Procedència: col·lecció particular de Jaume Socias.

Es va poder considerar doncs, amb més seguretat, que l'estil de *Los Últimos* va ser una pintura sincera, però poc arriscada en el període historicoartístic del moment. Va ser un

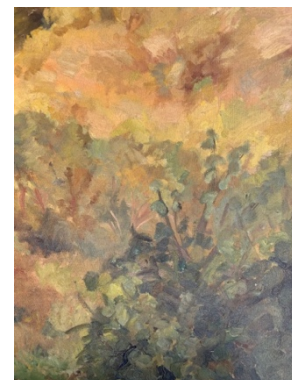
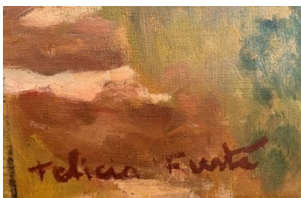
²³⁰ Entrevista a Jaume Socies, juliol 2019, *cit.*

projecte marcadament «postimpressionista», que en el cas de Fuster s'amarava de cert «neoclassicisme», com subratllen les següents paraules de Fernando Lience publicades en el diari *El Mundo Deportivo*, el 25 de maig de 1947:

Inspirada en el neoclassicismo pinta Felicia Fusté. Ha visto en sus obras a Maurice Denis. Sus cuadros rebosan espíritu, siendo el mejor «Retrato de joven». Los desnudos muy bien estructurados a la manera romana. En «Niños» tiene bastantes aciertos y «Mujer implorante» está pintado de memoria.²³¹

Cal esmentar, no obstant això i tancant el capítol, la descoberta, d'última hora, d'una pintura realitzada per Fuster que s'inscriu en aquesta època. Xavier Casanovas, persona coneguda de l'artista,²³² es posava en contacte amb la Fundació Felícia Fuster, arran de la celebració del centenari del seu naixement durant el 2021, per informar que guardava un quadre signat per la mateixa. El contacte i les diferents converses mantingudes van permetre, al final, documentar i registrar aquesta obra, la imatge de la qual ha cedit per ser publicada en aquest estudi (fig. 7).

Fig. 7. Felícia Fuster, Sense títol, oli sobre llenç, ca. 1947. Procedència: col·lecció particular de Xavier Casanovas.



²³¹ LIENCE, Fernando, «'Los últimos' en Syra», *El Mundo Deportivo*, 25 de mayo de 1947.

²³² Xavier Casanovas va conèixer a Felícia Fuster a través la seva mare, Montserrat Danes Aguilar, qui va compartir temps i amistat amb la creadora durant els anys d'estudi de batxillerat a l'*Institut Margall*.

2.2.4 / Una alternativa independent a les beques de l'*Institut Francès de Barcelona*, 1950

El recorregut de *Los Últimos* va ser fugaç, en evidenciar-se el seu final en el moment que Felícia Fuster i Manuel Diez viatgen junts a París en 1950 aprofitant la beca d'estudi concedida a Diez per l'*Institut Francès de Barcelona*.²³³

L'*Institut Francès* fou una institució que amb un cert perfil de «comissionat» enmig del desolat panorama cultural dominat pel règim franquista,²³⁴ reiniciava la seva activitat en 1945 amb l'exposició «Artistas franceses contemporáneos».²³⁵ No obstant això, en aquest horitzó, l'*Institut* actuà també com a protectorat de la cultura a Barcelona mitjançant diferents cercles, que implicats en la difusió de la cultura francesa es constituïren al voltant de la literatura, la música, el cinema i l'art.²³⁶ Dins aquests grups i en relació amb el món artístic del moment, el *Cercle Maillol*, fundat en el 1946, organitzava conferències, lectures i debats d'art, exposicions de joves artistes i, a través de l'*Institut*, concedia beques finançades pel govern francès destinades a realitzar estances formatives a París.²³⁷

Els resultats d'aquestes iniciatives associades a l'*Institut Francès*, a través del *Cercle Maillol* i els ajuts atorgats per realitzar residències artístiques a la capital francesa, van obrir el camí a molts artistes emergents vers respectives recerques plàstiques, però també expectatives en relació amb les idees de llibertat i de democràcia que mancaven a la Ciutat Comtal i la resta d'Espanya. Exemples dels guanyadors d'aquests ajuts emmarcats dins el període de finals

²³³ Entrevista amb Otilia Socies, realitzada per Esther Rodríguez el dia 8 de juliol del 2019, al domicili particular, Barcelona.

²³⁴ Pascal Torres-Guardiola explica que les tendències innovadores en l'art, que es definien de manera incòmoda enfront del règim, així com el català, foren bloquejats abruptament. TORRES-GUARDIOLA, *El Cercle Maillol...*, op. cit., p. 19.

²³⁵ L'exposició «[...]» en el Museo de Arte Moderno de Madrid y el Palacio de la Virreina barcelonés [abarcó] desde importantes impresionistas, pasando por fauvistas, cubistas, etc, hasta el reciente grupo 'Forces Nouvelles'. CABANAS BRAVO, Miguel, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, RB Servicios editoriales, p. 66.

²³⁶ L'*Institut Francès* acollí entre altres el Cercle Literari, Cercle Lumière, el Cercle Manuel de Falla i el Cercle Maillol.

²³⁷ El Cercle Maillol va contribuir «a dotar a la ciutat d'ambients d'avantguarda, tal com, abans de Franco, havia estat la seva característica principal». TORRES-GUARDIOLA, *El Cercle Maillol...*, op. cit., p. 19.

dels anys quaranta i començaments del cinquanta, a part de Manuel Diez, foren Xavier Valls, Maria Girona i Albert Ràfols-Cassamada en el 1949, Antoni Tàpies i Josep Maria Garcia Llorc, en l'any 1950, Josep M^a Subirach en el 1951 o Carme Serra de Plà, Marc Aleu i Josep Guinovart en el 1952.²³⁸

En referència a Felícia Fuster no es coneix que apliqués a aquest sistema d'ajuts de l'*Institut Francès*. Certament, no se sap si va sol·licitar la beca –i fou descartada del procés de selecció– o si pel contrari va decidir viatjar a París al marge d'aquest ajut.²³⁹ La creadora no va referir mai sobre aquesta qüestió i tampoc hi ha indicis d'alguna instància en l'AFF, raó per la qual es pensa que la seva determinació de viatjar a la capital francesa amb Manuel Diez fou un compendi d'inquietuds intel·lectuals més que l'exclusivitat artística.

El seu sembla un cas particular que es presenta com una alternativa diferent d'aquesta «pràctica institucionalitzada» en la qual participaren altres artistes de la mateixa generació. El seu objectiu, segons es creu, té més relació amb conèixer el panorama parisenc de l'art, ampliar la seva capacitació lingüística de la llengua francesa, alhora que experimentar el viatge i la llibertat que es vivia en aquesta ciutat, en aquells anys sota la intel·lectualitat del corrent existencialista i, sobretot, a través de la figura de Jean-Paul Sartre. Segurament, aquests foren factors vitals en la jove Fuster que propiciarien el seu viatge, havent superat les estrictes restriccions per sortir del país que imposava el règim a les dones.²⁴⁰

Així, en el transcurs de l'any 1950, mentre que Diez se centrava en la residència artística, la seva amiga va rebre classes de francès a l'Acadèmia Berlitz.²⁴¹ En comú, però, durant aquest

²³⁸ *Ibid.*, 45.

²³⁹ En el decurs de la investigació es va contactar amb la direcció de l'*Institut Francès* a Barcelona amb la coneixença que albergaven un important arxiu que data d'aquesta època. A les reiterades peticions sobre la possibilitat de consultar l'arxiu, no va haver-hi respostes, fins que en una comunicació van informar que havien traslladat l'arxiu a París. Sense cap informació addicional més, que pogués indicar la manera de contactar amb el departament que gestiona aquesta nova ubicació, la indagació es va deturar en aquest punt.

²⁴⁰ Es pensa que va comptar amb l'aprovació de l'àmbit familiar i també amb recursos econòmics propis gràcies als seus treballs de gravat en vidre; aquesta hipòtesi, secundada, altrament, per la manifesta independència que va mostrar Fuster al llarg de la seva vida, explicaria la primera incursió a París, entesa com un viatge de tempteig que obria la possibilitat d'instal·lar-se en un futur a la capital francesa.

²⁴¹ Entrevista a Otilia Socies, juliol 2019, *cit.*

període, van projectar i engegar un petit taller d'artesanía en el qual elaboraven objectes de decoració.²⁴²

Efectivament, l'anàlisi conjuntural sobre aquest primer viatge suggereix la idea que Fuster prendria la determinació, en el 1951, d'establir-se definitivament en el cosmopolitisme parisenc, gràcies a la «relativa» solvència econòmica fent treballs de gravat de vidre per a l'emblemàtica societat *Grifé & Escoda*, a la notable competència en l'idioma, adquirida durant els anys de batxillerat a l'*Institut Joan Maragall*, i la recent immersió d'aquell primer viatge. Només li restava un punt de suport econòmic a França que li procurés continuïtat en la seva «aventura», i aquest li donà la mateixa acadèmia d'idiomes en la qual va estudiar durant la seva primera estança a França.

En definitiva, es creu que Felícia Fuster va resoldre marxar a París, després d'aquell primer viatge, amb la idea de perfeccionar el seu nivell de francès, però sobretot, darrere d'aquesta decisió, hi ha una opció personal, la d'iniciar un camí que, tot i els riscos, va assumir com una necessitat vital i una alternativa plausible que li permetria continuar ampliant el seu horitzó artístic i cultural.²⁴³ D'aquesta manera, la més que possible abstenció a postular a les beques de l'*Institut Francès* es relaciona amb una actitud personal, a un esperit d'obertura i la recerca de llibertat més enllà de la temporalitat d'una estança limitada. Un posicionament que vinculat amb el seu interès intel·lectual vers la cultura, la llengua, la literatura i l'art francès, determinaria la seva sorprenent decisió, entesa com un «exili voluntari»²⁴⁴ en mig

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ ANCAROLA i JULIÀ, «Entrevista a ...», *art. cit.*, p. 78-79.

²⁴⁴ Quan l'estudi tracta aquesta terminologia no refereix a l'«èxode terrible» d'aquells que emigraren al final de la Guerra Civil en 1939 i que va incloure «gent de totes les generacions i de totes les tendències» (vegeu: MANENT, Albert, *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1989, p. 16).

L'«exili voluntari» de Fuster es vincula amb una mateixa generació de persones, artistes i escriptors, que en plena postguerra dins la dictadura repensen possibles vies d'escapament d'aquesta i prenen determinacions conscients al respecte. Des de l'àmbit literari un exemple que ha servit de paral·lel amb Fuster ha sigut Josep Palau i Fabre, no sols perquè des de la poesia hi ha certes afinitats estilístiques, sinó perquè és exiliat a París on desplega, segons explica Sam Abrams, la seva obra més trencadora: «[Fuster] s'assembla a Palau sobretot per l'esperit de revolta, de no doblegar-se davant de l'establiment literari i fer el seu camí. Ell ho fa d'una manera molt ostentosa. Molt programàtica. Ella no, ella és ella». L'exili de Palau i Fabre com el de Fuster són decisions forçades per la forta repressió del règim que impossibilitava desenvolupar l'intel·lecte i l'esperit en un context empobrit, però meditades i voluntàries, que portarien a determinades estades a París; la de Fuster seria una decisió irreversible. Entrevista amb Sam Abrams, realitzada per Esther Rodríguez el dia 10 d'octubre de 2021, a Sant Cugat del Vallès.

de la representativa «involució franquista» que afectava directament, entre altres col·lectius, a la dona i els àmbits professionals que havien assolit durant la República.²⁴⁵

Així doncs, aquest estudi fa notar la figura de Fuster enfront una primera decisió important, la del citat «exili voluntari» a favor d'abastar nous horitzons personals i culturals. És, per tant, en aquest sentit que Fuster pren una determinació valenta en relació amb el rol forçat que el franquisme imposava a la dona en els primers anys de postguerra. Aquesta es correspon amb certes possibilitats econòmiques familiars i professionals pròpies, i al seu caràcter independent, d'una banda, normalitzat per la llibertat d'elecció dels estudis sense condicionants i, d'altra banda, pel mateix bagatge formatiu adquirit i a propòsit de certs contextos històrics que afavorien la dona durant els anys previs a la Guerra Civil.

²⁴⁵ Cristina Borderías escriu: «[va ser] una involució en els avenços aconseguits durant la República, ja que es van abolir les lleis que havien reconegut les dones com a ciutadanes de ple dret». BORDERÍAS, Cristina (com.), *en moviment[s]. dones de Barcelona. 40 anys i més...1976-2016*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2016. Altres textos, relativament recents, com el de la fotògrafa Colita i la historiadora Mary Nash, comissaries de l'exposició *Fotògrafes pioneres a Catalunya*, el de Montserrat Barcardí i Pilar Godayol, *Les traductores i la tradició. 20 Pròlegs de segle XX* publicat en el 2013,²⁴⁵ i el més actual, de Cristina Borderías escrit pel programa que es va desenvolupar des de gener fins a juliol del 2017 a Barcelona per commemorar els quaranta anys de les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, *en moviment[s]. dones de Barcelona. 40 anys i més...1976-2016*, documenten i testimonien les greus repercussions que la repressió franquista va ocasionar a les dones durant i després de la Guerra Civil. Les seves aportacions són rellevants per l'estudi, així com extrapolables al conjunt de col·lectius socials, professionals i també artístics formats per dones que coincidiren en aquest període històric a Catalunya. Tanmateix, els seu assajos serveixen per donar llum, a la vegada que contextualitzar una època i un ambient social i cultural de vital importància en la vida de Felícia Fuster.

3 / Establiment a París

3.1 / La cerca i la impressió de París, 1951

Amb la fi de la Segona Guerra Mundial, París es convertia en un referent de llibertat, en el centre d'un nou ordre democràtic a Europa del qual estaven exclosos els espanyols. París fou un far «de llums de realitat que il·luminaven el règim d'ombres al que [estaven sotmesos els] habitants de la caverna franquista».²⁴⁶ Va ser una realitat intangible que contrastava amb la pròpia, una realitat anhelada pels artistes «emergents», i una joventut en general immersa en un règim repressiu que sotmetia qualsevol temptativa innovadora.

Val la pena recordar que la generació del vint, a part de les casuístiques particulars, va haver d'afrontar, en plena l'adolescència, el «tall radical» que es produïa a partir de l'any 1936, situant-se amb vint anys en el paupèrrim panorama franquista amb les mels d'un passat en el qual l'art, en totes les seves variants estilístiques i formals i amb els seus més i menys, era un camp obert en el context artístic-cultural del primer terç de segle.

No obstant això, del París de finals dels anys quaranta arribaven a la Barcelona coetània notícies, veus i esperances. Per exemple, a través de l'esmentat *Cercle Maillol*, associat a l'*Institut Francès de Barcelona*,²⁴⁷ els encara novells artistes catalans podien accedir almenys a l'àmbit cultural francès i a altres informacions –que arribaven amb prou feines–, mentre que l'interès per anar-hi a aquesta capital, per mitjà de les beques de residències artístiques del govern francès, es feia més gran.

Ara bé, quin va ser l'atractiu general d'aquestes estades artístiques? I quines les recerques plàstiques empreses pels joves creadors catalans? Seguiria Felícia Fuster els mateixos passos des del seu posicionament, al marge de les beques de l'*Institut Francès*?

Les conversacions de l'historiador de l'art i assagista Pascal Torres-Guardiola amb diversos artistes catalans, publicades en el títol *El Cercle Maillol. Les avantguardes barcelonines i*

²⁴⁶ Torres-Guardiola cita a Manuel Vázquez Montalban. TORRES-GUARDIOLA, *El Cercle Maillol...*, op. cit., p. 31.

²⁴⁷ De l'entrevista a Arnau Puig. *Ibid.*, p. 101.

l'Institut Francès de Barcelona sota el franquisme,²⁴⁸ són reveladores dels interessos d'un grup molt concret associat al corrent informalista català, en la seva majoria pertanyents a la generació del vint que segueix aquest estudi. Els seus testimonis rememoren les inquietuds artístiques d'aquella postguerra, i els punts de recerca i descoberta de les seves respectives estances a París. Entre aquests, per exemple, Arnau Puig expressava: «s'hi anava per a ensenyar el que es feia, per a reflexionar-hi sense cap cohesió ni restricció, i finalment per a poder sortir del país».²⁴⁹ Una consideració sobre un desig en comú que es podria extrapolar a molts altres artistes del context català, es creu que sense massa objeccions en contra, sobretot perquè existia a Catalunya –també per la prohibició del català– un rebuig imperatiu a tot el que estigués a favor del règim.²⁵⁰

En aquelles circumstàncies i en un to menys compromès des del punt de vista artístic que el de Puig, Felícia Fuster s'expressava anys més tard de la següent manera: «En acabar Belles Arts vaig intentar anar-me'n perquè m'interessava fer altres coses de les que feia a Barcelona».²⁵¹ Tot i que, certament, la frase no matisa amb suficient profunditat, el mateix Puig apuntarà sobre Fuster, segurament per aquest lligam generacional, que la seva marxa fou «buscant la llibertat creativa»,²⁵² cercant, possiblement, les noves tendències i les creacions dels artistes més importants del moment, i una immersió cultural que li proporcionés autonomia lingüística a la vegada que un futur venturós.²⁵³

Però, que trobaren a París aquells joves? Quina era l'avantguarda d'aquell moment a les galeries parisenques? Quins els museus de relleu? Quines les escoles i els moviments que convergien en 1950? I quin el pensament que s'imposava?

²⁴⁸ Torres-Guardiola entrevista a Esther Boix, Ricard Creus, Maria Girona, Ràfols-Casamada, Guinovart, Arnau Puig, August Puig, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Josep-Maria Subirach, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats i Francesc Todó.

²⁴⁹ De l'entrevista a «Arnau Puig», dins TORRES-GUARDIOLA, *El Cercle Maillol...*, *op. cit.*, p. 103.

²⁵⁰ *Ibid.*; vegeu també: MANENT, *La literatura ...*, *op. cit.*

²⁵¹ ANCAROLA i JULIÀ, «Entrevista a ...», *art. cit.*, p. 78-79.

²⁵² PUIG, «Per a un estudi sobre ...», *cap. cit.*, dins ANCAROLA i DONAIRE, *Felícia Fuster...*, *op. cit.*, p. 30.

²⁵³ Hi ha, també, segons Otilia Socies, una decisió vinculada, en el seu cas particular, a una necessitat real d'allunyar-se de la família amb la qual semblava no existir una bona relació. Entrevista de l'autora amb Otilia Socies, 8 de juliol del 2019, Barcelona.

Segons Albert Ràfols-Casamada, que aconseguia, com s'ha esmentat anteriorment, una beca de l'*Institut Francès* en 1950, l'avantguarda passava en aquella època per l'anomenada *École de Paris* formada per pintors abstractes amb trajectòries sòlides i de confiança en el mercat artístic com Alfred Manessier, Roger Bissière, André Lhote i Jean René Bazaine. Hi havia Jean Dubuffet, Wols i, a part d'això, hi havia Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, Henri Matisse i els constructivistes, entre altres, conformant un conjunt ampli sobre l'abstracció pictòrica contemporània d'aquell període.²⁵⁴ A més, a París hi havia els grans museus d'art, la pintura clàssica, tota mena de galeries incloses en un sistema cultural cosmopolita, modern i lliure, en el qual l'existencialisme emergia amb força i les dones començaven a «détronner le mythe de la féminité».²⁵⁵

Per consegüent, quan Felícia Fuster arriba a París es trobà aquest mateix ambient artístic, tot i que la seva motivació per la capital, es creu que no seguí exactament el camí programàtic del règim de les beques de l'*Institut Francès*. Dels següents dos extractes de correspondència dirigida al seu amic Miquel Tarradell en l'any 1951, un cop s'instal·la de manera definitiva, es pot deduir, més enllà d'aquell enunciat anecdòtic sobre la seva marxa de Barcelona,²⁵⁶ els interessos reals de l'artista:

[...] Retardava la meua lletra perquè volia enviar-te la narració de la 'Deesa' en català, el borrador ja està fet i [...] està escrit sempre en el metro (t'ho explico perquè no et deixis aquest detall quan escriguis la meua biografia de persona cèlebre!). He descobert que és un lloc magnífic per escriure. [...] per exemple hi estic escrivint la teua carta. Bé, parlant de la dita narració, està força avançada però com que no està "treballada" totalment no puc enviar-te-la. La correcció la faig a l'escola en els moments que tinc lliures. Dissabte passat vaig estar escrivint-la a màquina perquè per fer una correcció a fons és imprescindible i tu ja saps el temps que això pren. Ara em dedico al conte aquell, del que crec haver-te parlat, que seria magnífic fet en dibuixos animats. No penso deixar-ho fins que estigui llest però hi ha una feina terrible.

²⁵⁴ De l'entrevista a «Maria Girona i Ràfols-Casamada», dins TORRES-GUARDIOLA, *El Cercle Maillol...*, op. cit., p. 77.

²⁵⁵ «Les femmes d'aujourd'hui sont en train de détronner le mythe de la féminité; elles commencent à affirmer concrètement leur indépendance» («Les dones actuals estan en procés de destronar el mite de la feminitat; comencen a afirmar concretament la seva independència»). BFF: BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. II L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, p. 1.

²⁵⁶ Se cita a la pàgina anterior.

En quan al vidre continuo fent. He fet uns caps femenins que estic segura trobaré més interessant que tot el que hauria fet anteriorment. Em dono conte que estic evolucionant i n'estic ben contenta. Ara estic fent un "sur-tout" que és com un vidre per posar sobre la taula; no vull dir-ne res fins que estigui llest. Com pots suposar treballlo intensament. La beca de Londres m'ha fallat i en el fons he sentit un alleugeriment. Gairebé n'estic contenta, no em convé deixar París per ara. De totes maneres a Londres hi aniré per Nadal (no n'he dit res a casa). [...] Aquí surto amb una noia anglesa per fer conversació i ja em començo a llençar. Estic fent grans progressos i això em fa molta il·lusió. A més, per Nadal ella serà a Londres i em buscarà una llar a propòsit perquè l'estada em costi el mínim possible. Penso quedar-m'hi uns deu dies. El viatge a Itàlia també crec que em marxarà, naturalment l'aplaço per la primavera vinent perquè ja m'he fet un pressupost i al menys necessito de 30 a 40 mil francs tot i contant que els 20 dies de Roma no em portaran altres despeses que els transports i les visites [...].²⁵⁷

Últimament he estat a veure dos films interessants. Si tens ocasió de veure'ls a Tànger fes-ho. Són: "Demà serà massa tard" film italià, sobre el problema del pas d'un infant a adolescent i l'altre "Les mans brutes" – francès segons l'obra de Sartre potser aquest encara millor com a film. A l'altre –ja saps la meva afició- jo li faria alguna retallada, mentre que aquest últim no té res que li sobri ni li falti, es bo senzillament. Quan trobo alguna cosa interessant, com per exemple aquest film, penso això no es veurà a Espanya – suposo que Sartre deu estar rigorosament prohibit – sento una terrible satisfacció de no ser-hi. Explica'm l'estat de la teva conferència i no oblidis enviar-me alguna cosa de la que somrigui, ja saps que tinc moltíssimes ganes de llegir-ho.²⁵⁸

El conjunt d'aquestes línies recullen les inclinacions intel·lectuals de Fuster, dirigides no explícitament a una formació artística, sinó enfocades al seu treball de gravat en vidre, a l'exercici de l'escriptura, el qual confessa encara força tendra, al viatge –que li permet conèixer societats i cultures diverses–, al sistema de pensament francès del moment i, en definitiva, a l'ambient cultural d'un país obert i afí a les inquietuds d'una dona que desbordaven el panorama artístic de la capital. La «terrible satisfacció de no ser-hi» a

²⁵⁷ Carta de Felícia Fuster, París, entre gener i agost de 1951, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 1951 (C26). Respecte al comentari de Fuster sobre el «sur-tout» en el qual estava treballant, no es descarta la idea que la peça es correspongui amb la safata decorativa en vidre que s'inclou en la secció del *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* «Objectes de vidre gravats». Vegeu fitxa descriptiva: ni. 146. RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat...*, *op. cit.*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

²⁵⁸ Carta de Felícia Fuster, París 8 de setembre del 1951, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 08.07.51 (C26).

Barcelona, i de gaudir en llibertat, són idees que queden reflectides en aquesta carta, tant com el seu interès en l'existencialisme de Sartre.

En resum, Felícia Fuster, en arribar a París, va continuar fent treballs de gravat en vidre per encàrrec, activitat que va compaginar amb la docència com a professora d'espanyol a l'escola d'idiomes Berlitz, amb l'escriptura, amb la vida cultural parisenca, amb els viatges arreu d'Europa –Anglaterra, Sud d'Alemanya, Àustria, Itàlia– sempre que podia, i amb un projecte de producció artesanal que havia concebut, l'any anterior, amb Manuel Diez; en el taller pintava teles de seda amb fins decoratius i un propòsit comercial que devia aportar alguns ingressos més a la precarietat econòmica d'aquells primers anys.

Fuster s'hi sentia afortunada, així li va transmetre a Tarradell en altres cartes datades del mateix any 1951 (annex documental núm. 3, p. 426), fragments, alguns dels quals es mostren a continuació abans de tancar aquest capítol:

[...] Estic molt contenta; sembla que tot rutllarà aquesta propera tardor. Cada dia veig més clar que el meu lloc és aquí. No penso deixar l'escola perquè em resol certs problemes i per exemple ara estic inclosa a la seguretat social, si per atzar em trobés malament tinc una part del metge i les medicines pagades, cosa que fora de l'escola no tindria això [...].

He vist ja la persona que se'n farà de la venda de les meves miniatures, està molt confiada amb l'èxit. Tanmateix estic fent una sèrie de fermalls per vendre que fan bastant bonic i sobretot queden nous i originals. Es llàstima que no puguis veure'ls per dir-me'n la teva opinió [...] ²⁵⁹

[...] han anat passant els dies [...] París em prova molt. Ja ho veus, en tots els aspectes aquí puc treballar lliurement entregant m'hi per complet i n'estic molt contenta.

L'economia sense ser encara brillant em marxa satisfactòriament. I espero que les meves idees em rendiran aviat, fins ara no faig més que preparar-les. ²⁶⁰

²⁵⁹ Carta de Felícia Fuster, París 19 de juliol del 1951, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 19.07.51 (C26).

²⁶⁰ Carta de Felícia Fuster, París 21 de juliol del 1951, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 21.07.51 (C26).

3.2 / Parèntesi artístic, 1952-1970

En les diverses cartes que Felícia Fuster dirigeix a Miquel Tarradell des de París en l'any 1951 no hi ha esment sobre activitat pictòrica o artística fora de la del caràcter artesanal, i tampoc es fa al·lusió explícita a ensenyaments particulars en el camp del dibuix o la pintura. Fuster cita una beca, presumptament artística, que no va prosperar i sobre la que precisa sols la ciutat de destí, Londres.²⁶¹ Tot plegat, d'aquestes correspondències es desprèn que la pintura no fou el propòsit central en aquests primers anys. El treball a l'acadèmia Berlitz, el taller d'artesanía, la vida cultural a París i les escapades per conèixer les regions d'altres països que voltaven França, van ser, doncs, les ocupacions preferents fins al 1954 quan contrau matrimoni amb Gérard Abel Braun, un parisenc estudiant de rus qui va conèixer, probablement, en la mateixa acadèmia.

Gerard Braun era un dels fills del matrimoni format per Abel Georges Braun i Jeanne Renée Berteaux. Pertanyia a una família econòmicament solvent en la qual els membres masculins es dedicaven al negoci que regentava el pare, la societat *Ateliers A. Braun et Fils*.

L'esposori va ser un esdeveniment que va reportar a Fuster goig, estabilitat econòmica i, potser també, temps per dedicar-se a la creació artística i l'escriptura en la seva llengua materna, la qual practicava vivament en aquest temps.²⁶² No obstant això, no es coneix, d'aquest període, durant el seu matrimoni, que es dediqués de manera especialment intensa a la producció d'obra pictòrica. Progressivament,²⁶³ abandonava l'artesanía del vidre²⁶³ i el

²⁶¹ Carta FF 1951, *cit.*

²⁶² Per exemple, «Deesa» va ser un projecte literari personal iniciat a Barcelona que va continuar a París durant alguns anys. Tarradell va ser la persona a la qual va confiar, des dels inicis, els seus treballs literari i artístic. *Ibid.*

²⁶³ L'any 1959 tanca la seva trajectòria professional com gravadora de vidre. L'última peça representativa d'aquesta etapa fou presentada a la mostra col·lectiva organitzada pel *The Corning Museum of Glass* de Nova York. Va ser un gerro decorat que seria adquirit per la mateixa institució. La peça competia en una exhibició contemporània organitzada per uns dels referents museístics en aquest sector, un fet que evidencia l'excel·lent factura de l'obra i la capacitació tècnica aconseguida per l'artista al llarg dels anys. Hi ha informació sobre aquesta obra («Vase, engraved. Designed and engraved by Felicia Fuste de Braun. Ht. 11^{1/4}" (28,5 cm)») dins BFF: *Glass 1959. A Special Exhibition of International Contemporary Glass*, New York, The Corning Museum of Glass, 1959, p. 135:(102).

treball de professora d'idiomes, per dedicar-se a la cura i la gestió de la casa en comú que compartien a *Bagnolet*, una vila situada als afores de París.²⁶⁴

Això no obstant, partir del 1958 Fuster comença a participar, de manera més activa, en diverses mostres d'art a París, Nova York i Londres. Va presentar obra: al *Salo de L'Art Libre* de París en 1958, a la mostra col·lectiva organitzada per la *Gallerie de Barbizon* i a l'exposició internacional del *Corning Museum of Glass* de Nova York en el 1959, al *Salo d'Autome* de 1960, al *Salo Sud-Juvisy* en el 1961 i a la mostra de pintura i escultura organitzada pel *Women's International Art Club* a Londres en el mateix any.²⁶⁵

Aquesta cronologia amb altres informacions de l'AFF porten a considerar que, entre 1958 i 1962, la seva relació amb el món artístic francès podia haver estat propiciatòria, en obrir-se una via per la seva novament activa creació pictòrica a través de les exposicions. Però aquesta possibilitat «d'esdevenir» quedava diluïda poc temps després, ja que la ruptura del matrimoni,²⁶⁶ primer, i la necessitat de trobar un treball remunerat, de seguida, va determinar l'exigència en Fuster d'ocupar-se a temps complet. Així, durant nou anys es va veure obligada a interrompre l'exercici pictòric, ja força tènue de per si d'ençà que arriba París; malgrat això, contràriament a la seva faceta artística, es creu que mai deixaria de conrear l'escriptura.

El trencament de la parella va suposar per a Felícia Fuster un cop dur emocionalment i també a efectes pràctics, ja que comportava el retorn a situacions de precarietat laboral en les quals les desigualtats s'aguditzaven entre homes i dones. De fet, aquestes desigualtats, habituals en l'àmbit professional, eren, així mateix, culturalment presents i acceptades dins el matrimoni, tal com es coneix a través del testimoni de Claude Burelle, amiga de la parella.

²⁶⁴ Durant aquests anys el matrimoni va fer alguns viatges turístics per Europa i anaven assíduament a *Carnetin*, al departament de *Seine et Marne*, on vivien els pares de Gerard Braun.

²⁶⁵ Aquesta cronologia d'exposicions parteix de l'estudi d'ELVIRA SILLERAS *Felícia Fuster i Viladecans o El arte como testimonio de una época* (op. cit.). El seu estudi s'ha revistat i ampliat amb noves informacions que constaten que entre 1955 a 1960 Fuster va participar en diferents salons i a una exposició a la *Gallerie de Barbizon*. Declaració manuscrita de Georges Wehrli, París, el 22 d'octubre de 1967. AFF: C9; Sobre les exposicions citades, consulteu RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat...*, op. cit., disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

²⁶⁶ Entre 1960 i 1962 Felícia Fuster i Gerard Braun viuen separats durant alguns mesos fins a la ruptura definitiva de la parella a finals del 1962.

Sobre la relació, Burelle explica en els paràgrafs següents que «Madame Braun» va ser una esposa atenta al servei d'un marit a qui qualifica de «possessive»:

En 1955 et 1956. Je suis allée c/o eu à Bagnolet pour deux diners au 1^{er} assistaient des amis et parmi cent-ci le même avocat que j'avais un [au diner de] 1954 [...].

Réellement, ils donnaient l'impression d'un excellent ménage, et je suis dire que Madame Braun ne vivait que pour son mari qui était assez exclusif.

[...]

En Mars 1959 [par rapport au dernier contact avec Felícia Fuster] J'ai été surprise, encore de constater que malgré 5 années de mariage son mari ait aussi possessif, et elle si désireuse de lui complaire en tout.²⁶⁷

La informació d'aquest escrit, probablement sol·licitat per Fuster amb l'objectiu de preparar i aclarir judicialment assumptes vinculats amb els tràmits de divorci de la parella,²⁶⁸ que començaven en 1968, remet a la idea que durant els anys de convivència l'artista va assumir el paper específic de la cura de la llar segons marcava «la tradició». Es creu, però, que el seu nivell de formació acadèmica, l'experiència laboral anterior i la circumstància de no tenir descendència,²⁶⁹ li permetria apartar-se amb certa confiança del rol que havia assumit

²⁶⁷ «En 1955 i 1956. Vaig anar al domicili d'ells on van assistir els amics i entre ells, el mateix advocat que jo havia vist [en el sopar de] 1954. Realment, ells donaven la impressió d'una excel·lent parella i puc dir que la Sra. Braun només vivia per al seu espòs qui era bastant exclusiu. [...] [El 1959, amb relació a l'últim contacte amb Felícia Fuster] estava sorpresa, una altra vegada a constatar que tot i passar 5 anys de matrimoni el seu marit continuava sent tan possessiu i ella desitjava complaure'l en tot». Declaració manuscrita de Claude Burelle, París, maig de 1967. AFF: C1.

²⁶⁸ L'Arxiu Fuster guarda la declaració de Claude Burelle i també la de Georges Wehrli, un enginyer que a través de les relacions comercials amb *Ateliers A. Braun et Fils* va conèixer internament al matrimoni Braun. Ambdues declaracions formals, manuscrites i enviades per correu postal a Fuster daten de l'any 1967, just abans que s'iniciés el procés de divorci. El testimoni de Wehrli posa de manifest la bona relació dels cònjuges fins a 1960. Poc temps després Gerard A. Braun marxaria del domicili compartit. Declaració manuscrita de Georges Wehrli, París, el 22 d'octubre de 1967. AFF: C9.

²⁶⁹ Al llarg de l'obra *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir va utilitzar l'expressió «servidumbres de la maternidad» per referir-se a com el patriarcat formula les imposicions sobre les dones a través de la reproducció i la cura dels infants, limitant el seu espai d'acció a les tasques de la llar i la família, i impossibilitant la independència econòmica, entre altres aspectes. De fet, l'obra de Beauvoir explicita sobre el tema i el terme: «En cuanto a las servidumbres de la maternidad, según las costumbres, adquieren una importancia sumamente variable: son abrumadoras si se impone a la mujer numerosos partos y si tiene que alimentar a sus hijos sin ayuda; si procrea libremente, si la sociedad acude en su ayuda durante el embarazo y se ocupa del niño, las cargas maternas son ligeras y pueden compensarse fácilmente en el dominio del trabajo». Sense posar en qüestió ni prejudicar sobre les diverses maneres de comprendre la «maternitat» i la «no maternitat», es pensa que en el cas de Felícia Fuster la manca de descendència en el context històric,

durant els anys de matrimoni, inserint-se de nou en el món laboral i aconseguint una eficient independència.

Respecte a l'activitat artística, el període d'instabilitat conjugal, que començava a finals de la dècada dels anys cinquanta, va coincidir amb un reinici pictòric frustrat, però del qual hi ha mostres en la col·lecció d'obra que guarda la *Fundació Felícia Fuster*. La pintura que desenvolupa en aquesta etapa breu, part de la qual passa a Londres,²⁷⁰ es va constituir en una figuració expressionista de tons foscos, ambients asfixiants, personatges d'aïres afligits, bodegons ombrívols i paisatges crepusculars²⁷¹ (fig. 8). El seu llenguatge pictòric s'expressà defugint el detall amb textures aspres construïdes per l'aplicació del pigment amb espàtula, aconseguint un efecte empastat i tàctil. L'espai figurat d'aquesta època respon a l'espai real, però la perspectiva és poc precisa, comprimida i densa. En la composició juga un paper important el color que s'aplica en correspondència als elements que estructuraven l'obra i, sobre l'organització d'aquest en el camp visual, està relacionat amb un treball de modulats en el qual s'aprecien variacions tonals entre el blau, el verd i el granat. Així mateix, en paral·lel hi ha un modelat amb valors acromàtics: el blanc i el negre, que li permetien il·luminar, més o menys, les diferents àrees de l'escena i els objectes que conté.²⁷²

social i polític en el qual s'emplaça la seva figura, entre mitjans i finals dels anys cinquanta, va facilitar la seva inserció en el mercat laboral. DE BEAUVOIR, «El punto de vista del materialismo histórico», dins *El segundo sexo*, vol. 1, Madrid, Cátedra, 1999, p. 23.

²⁷⁰ En el 1960 Felícia Fuster s'instal·la un mes a Londres on estudia anglès. Diploma d'anglès del *Victoria Junior Commercial and Technical College* expedit a nom de Felícia Braun, 1961. AFF: C29; Correspondència de Gerard Braun dirigida a Felícia Fuster, París entre 1960 i 1962. AFF: GB 1960-1962.

²⁷¹ Antonio Salcedo en parla d'aquesta figuració com: «Obres amb reminiscències dels pintors de l'Escola de París, per la seva densitat matèrica, per alguns dels personatges que ens recorden en certa manera Soutine i Rouault. Figures deformades, tristes i solitàries, abstrètes en els seus pensaments, i paisatges rurals i urbans sense cap presència humana». SALCEDO MILIANI, «El diàleg Felícia Fuster ...», *cap. cit.*, dins SALCEDO MILIANI, *Plural Femení...*, *op. cit.*, p. 17.

²⁷² Sobre aquesta sèrie, *Expressionisme figuratiu*, consulteu: RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, *op. cit.*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.



Fig. 8. Felícia Fuster, *La meseta Spain*, oli sobre llenç, 81 x 53 cm., ca. 1961 (ni. 48). Exposició al *Women's International Art Club. Exhibition of Painting & Sculpture*, R.B.A. Galleries, Suffolk Street, 1961, Londres.

Procedència: Fundació Felícia Fuster. Disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Des de l'any 1963 fins al 1971 Felícia Fuster va treballar en empreses de publicitat de renom com l'*Agence Elvinger*, dirigida pel reputat teòric de la publicitat Francis Elvinger, i la multinacional nord-americana *Young and Rubican*, una de les grans agències creatives que segueix operant en l'actualitat. Fuster es dedicava, deliberadament, a tasques reaccionades amb la gestió i l'organització administrativa. Així ho explica en el currículum artístic que forma part de la memòria de la borsa d'estudi a la qual postula en l'any 1987 presentant la sèrie *Plurivisions (pintura en moviment)*:

En 1961, des circonstances personnelles m'obligent à travailler à plein temps : je rentre dans une Agence de Publicité comme Assistance.

J'avais omis, volontairement, de signaler mes possibilités dans le domaine du dessin car je pense que chaque acte réalisé engage et façonne et je souhaitais me préserver telle que j'étais et éviter une certaine contamination. J'ai savais qu'ainsi, je renonçais à des avantages matériels et je l'acceptais. Je voulais pouvoir reprendre un jour mon vrai chemin, comme avant et sans dommage.²⁷³

²⁷³ «El 1961, les circumstàncies personals em van obligar a treballar a temps complet: em vaig incorporar a una agència de publicitat com a ajudant. Vaig ometre, voluntàriament, assenyalar les meves possibilitats en el camp del dibuix perquè penso que cada acte realitzat participa i forma, i volia preservar-me tal com era i evitar una mica de contaminació. Sabia que d'aquesta manera renunciava als beneficis materials i els acceptava. Volia poder reprendre el meu veritable camí un dia, com abans i sense danys». *Mémoire de bourse*, 1987. AFF: C29.

No volgué contaminar-se dels processos de treball de la creació publicitària i la disciplina del grafista o dissenyador gràfic perquè considerava que seria un obstacle pel seu desenvolupament visual quan, de nou, reactivés la seva labor pictòrica. No obstant això, aquests anys foren molt importants per assolir unes circumstàncies econòmiques estables que li permeteren estudiar, al mateix temps, ciències econòmiques; fins al 1970 compaginaria el treball dins el món publicitari amb els *Études Supérieures Economiques*²⁷⁴ i amb una iniciàtica activitat d'adquisició i de recuperació d'immobles amb fins mercantils en els districtes XI i XX de París.

Si d'alguna manera, en Fuster s'esvaïen les il·lusions primeres d'un reinici artístic, que potser hauria sigut suficientment dinàmic en «l'ecosistema» artístic francès per consolidar-la, a llarg termini, en un marc més o menys referencial dins la pintura, la necessitat de folgança econòmica fou la motivació necessària en aquesta època que li permetria, malgrat l'obligada aturada creativa, projectar i reactivar de nou la seva faceta plàstica a partir de 1970.

Certament, l'any 1963 va ser molt complicat per Felícia Fuster, que en acabar la relació matrimonial es va veure abocada a la renúncia d'una vida acomodada, va haver d'afrontar la mort del seu pare, tenir cura de la seva mare –amb la qual conviu durant un temps a casa seva– i combinar el treball amb els estudis. Emperò, s'aprecia una predisposició i una estratègia per recuperar la independència econòmica que evoca els primers temps a París.

D'aquesta manera, Fuster s'allunyava de la mirada i els interessos «de los únicos que hablan»²⁷⁵ per reconstruir-se en una nova identitat que la va ressituar en els límits del que era convencionalment acceptat en l'època. Recuperava així, a pesar de la marginalitat que s'imposa respecte de la norma, la seva llibertat.

²⁷⁴ Diploma *Études Supérieures Économiques* del *Conservatoire National des Arts et Métiers*, 1970 i avaluació dels exàmens d' *Économie et statistique industrielles, Géographie économiques, Histoire du travail et des realtions industrielles*; *Statistique, Économie et organisation régionales, Droit du travail/Secur. Social, Techni. Financiere & comptable*. AFF: C29.

²⁷⁵ Se cita a la nota a peu de pàgina 30, p. 41.

3.3 / La represa de la pintura, 1970

3.3.1 / L'abstracció pictòrica

Quan a principis dels anys setanta Felícia Fuster, en acabar els seus estudis superiors, reprèn la pintura altra vegada amb quaranta-nou anys, encara compaginant el treball de comptable a l'agència de publicitat, ho fa explorant dos vessants estilístics i formals diferenciats. D'una banda, començava a treballar una sèrie de pintures de petites dimensions amb les particularitats formals i les temàtiques habituals que caracteritzaren el realisme ingenu de l'escola francesa de principis de segle. En aquestes, a diferència de la dimensió afectada i melancòlica de l'anterior figuració, ben al contrari, es reflectia una recerca «conscient» de representacions, que amb formes vibrants i acolorides, evocuen a la infància com un universal. Això no obstant, d'altra banda, es coneix també un primer treball d'abstracció que va seguir la base expressionista d'aquesta mateixa figuració precedent, però que, des de llavors, aniria progressant, passant primer per un tipus d'«abstracció lírica»²⁷⁶ que començava a connectar amb el seu treball poètic, fins a arribar a la «pintura en moviment», el caràcter còsmic dels seus gravats i la materialitat signfica i ideogràfica del collage, sèries que tenen a veure amb les seves últimes produccions.

En correspondència a la represa artística de Fuster, la dècada dels setanta es va caracteritzar, dins el camp de les arts, per un «ressorgiment» pictòric arreu d'Europa a través d'alternatives que renovaren les avantguardes de principi de segle. El nou reduccionisme en la pintura, a França, encapçalat pel grup *Supports-surfaces*, així com, la transavantguarda italiana, el neoexpressionisme alemany o el *Grupo de Trama* a Catalunya –que neix alguns anys més tard inspirat en el corrent francès–, foren moviments que defensaren la pintura, reivindicant-se com una opció viable vers, sobretot, l'auge de l'art conceptual.²⁷⁷ A través

²⁷⁶ Terme emprat en el catàleg *Felícia Fuster. Obra plàstica*, que va resultar de l'estudi classificatori i l'inventari realitzat per Nora Ancarola i Enrica Mata. ANCAROLA i DONAIRE, *Felícia Fuster...*, *op. cit.*

²⁷⁷ La historiografia de l'art reconeix que des de mitjans dels anys seixanta la «modernitat pictòrica» quedà relegada davant noves formes d'expressió a favor del conceptualisme. Però els corrents pictòrics continuaren treballant posicionant-se enfront d'aquestes i de la idea de finitud o «mort de la pintura» que instaurava la crítica d'art. Des dels Estats Units, per exemple, Hal Foster declarava que la pintura abstracta era «difunta», i a França, Jean Baudrillard, anunciava el «dol estètic» de l'abstracció i de tot el corrent pictòric des dels orígens. W. J. T. Mitchell cita els articles de FOSTER, Hal, «Signs Taken for Wonders»,

dels corrents «transavantguardistes» l'abstracció va recuperar una relativa importància ideològica associada amb la resignificació de l'avantguarda històrica dins el panorama artístic del moment,²⁷⁸ no obstant això, el context de transició mostrava una recuperació de la «modernitat pictòrica» amb signes evidents d'esgotament enfront dels nous corrents experimentals, la contaminació de les disciplines i la desmaterialització de l'objecte. De fet, es va produir una supervivència que seria sostinguda, paradoxalment, pel mateix discurs teòric-artístic que va néixer amb els canvis socioeconòmics a Europa i els processos culturals i de pensament que els acompanyaren.²⁷⁹

En aquestes circumstàncies, la incipient abstracció de l'artista durant aquest decenni, tot i que podria circumscriure's des del punt de vista formal prop dels límits d'aquests «grups», era lluny de les seves reivindicacions.²⁸⁰ La reactivació de l'activitat plàstica de Fuster, després d'un bagatge artístic «immobilitzat» durant divuit anys per la necessitat d'assolir capacitat econòmica, difícilment podia simultaniejar amb aquestes pervivències i vindicacions. No obstant això, l'exploració dins l'abstracció que inicia en aquests anys s'inspiraria, igual, en les aspiracions de les primeres avantguardes, en la recerca de la novetat i en la condició subjectiva i experimental de l'artista materialitzada a través del medi pictòric.

Art in America, (juny de 1986) i CRIMP, Douglas, «The End of Painting», October 16 (primavera de 1981) dins MITCHELL, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes?*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 283; BAUDRILLARD, Jean, «Duelo», *Fractal núm. 7*, octubre-diciembre de 1997, any 2, volum II, pp. 1-9, traducció del francès per Mauricio Molina, dins Baudrillard Jean, *Illusion, désillusion esthétique*, Sens & Tonka, París, 1997, [en línia] [Consulta: 17-08-2019]. Disponible a: <<https://studylib.es/doc/6725063/jean-baudrillard-ilusion--desilusion-esteticas>>.

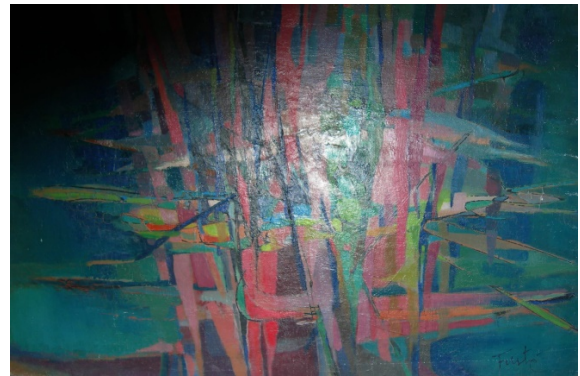
²⁷⁸ Les interrogacions que planteja W. J. T. Mitchell en el capítol «Abstracción e intimidad» de la citada obra *¿Qué quieren las imágenes?*, revelen el rerefons d'aquests corrents pictòrics: «[...] ¿Puede tratar de repetir la segunda ola histórica de la abstracción que se produjo con el surgimiento del expresionismo abstracto y la pintura de campos de color tras la Segunda Guerra Mundial? ¿A qué puede aspirar la abstracción tras el despertar del retorno posmoderno a la figuración, al pictorialismo y a la frecuentemente citada 'irrupción del lenguaje en el campo de la estética'? ¿Debería buscar momentos de continuidad en la persistencia de la tendencia hacia la abstracción en el trabajo de los minimalistas o de los neoexpresionistas? ¿Quiénes son los continuadores de la abstracción en los últimos veinticinco años? ¿Se suman a una nutritiva tradición alternativa o son las contradicciones entre ellos tan fundamentales que su 'apariencia' común de la abstracción es casi engañosa?», dins MITCHELL, *¿Qué quieren las imágenes...*, *op. cit.*, pp. 286-287.

²⁷⁹ DONAIRE, Lola, «La pintura de Felícia Fuster...», *cap. cit.*, dins ANCAROLA; DONAIRE, *Felícia Fuster. Obra...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁸⁰ Es parteix de la idea de la historiadora Lola Donarie sobre que el treball de Felícia Fuster «s'allunya dels models recognoscibles d'aquesta recuperació del passat» representada per aquests col·lectius. *Ibid.*, p. 22.

El treball d'abstracció de Felícia Fuster començà al voltant de 1971 amb obres de petites dimensions formalment dotades d'elements expressius que mostren un llenguatge iniciàtic i experimental amb el color. Aquests primers treballs van ser exercicis intuïtius que semblaven cercar possibles vies de desenvolupament. Tot i que no hi ha un registre de dates que permetin establir la seqüència o la progressió del seu llenguatge abstracte, l'anàlisi formal d'aquesta sèrie mostra que aviat començaria a treballar en una producció de tipus expressionista més compromesa des del punt de vista compositiu i espacial, que la portaria en pocs anys cap a l'esquematisme líric de finals dels anys setanta.

Fig. 9. Felícia Fuster, *Composition Siderale*, oli sobre llenç, 65 x 100 cm., període 1971-1977 (ni. 59).
Procedència: Fundació Felícia Fuster.
Disponible a:
<<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.



Composition Siderale (fig. 9) per exemple, és una obra representativa d'aquesta primera etapa de producció que, compositivament, s'ajusta al seu compromís de treballar l'espai a través del color. El seu estil és característic d'una abstracció compacta i condensada que es va anar «desmaterialitzant» progressivament, en un temps molt breu, per reconfigurar-se en espais més dinàmics definits per posicions centralitzades i formes en espiral alleugerides de càrrega pigment (fig. 10).



Fig. 10. Felícia Fuster, sense títol, oli sobre llenç, 100 x 73 cm., període 1971-1977 (ni. 453).
Procedència: Fundació Felícia Fuster.
Disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

L'evolució estilística fins a l'«abstracció lírica» va passar per una tercera etapa. En aquesta, la paleta de color queda reduïda respecte a les anteriors i pren rellevància el binarisme figura/fons. Els colors tornen a solidificar-se en formes que tenen un major nivell d'esquematització, en part pel perfilat en negre que les ressegueixen, fet que li permetia aquest joc entre figura i fons (fig. 11).

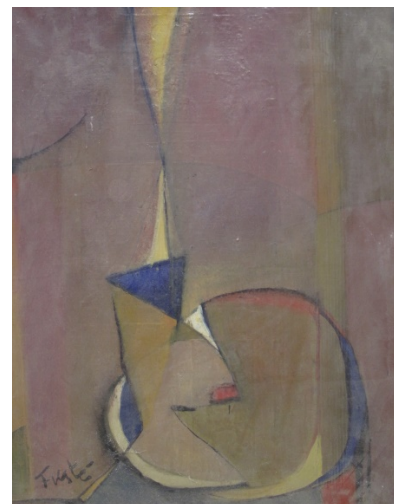


Fig. 11. Felícia Fuster, sense títol, oli sobre llenç, 35,2 x 27 cm., període 1971-1977 (ni. 114).
Procedència: Fundació Felícia Fuster.
Disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Si bé, algunes d'aquestes pintures evocuen inevitablement al cànon mironià, per contra, la densitat en el color mitjançant les barreges, així com el treball de degradats, sobretot per

construir la base pictòrica de la peça, assenyala una manera de procedir original en Fuster que l'acompanyarà en la seva pràctica al llarg dels anys següents.

3.3.2 / *L'univers des naïfs*: Un capítol a part?

El «mite de Rousseau» i l'interès per «l'art primitiu» d'alguns artistes «moderns» que conformaven part del mosaic de les avantguardes artístiques a Europa, capitalitzat a París en les primeres dècades del segle XX, així com el descobriment de l'obra de Hans Prinzhorn sobre l'art de persones amb trastorns psíquics de l'hospital psiquiàtric de la *Universitat de Heidelberg* pel moviment surrealista en el mateix període,²⁸¹ foren circumstàncies que contribuïren a configurar un nou precepte estètic format per models contraposats a la gran tradició clàssica. Els fonaments d'aquests sistemes formals es fixaren sobre la idea d'un inconscient que no distingeix entre la subjectivitat i la representació,²⁸² no obstant això cadascun d'aquests s'emplaçaren específicament en contextos singulars afavorits pels diferents afectes i interessos de la recepció de l'avantguarda artística. Mentre que «l'art dels bojós», originàriament emmarcat en el camp de la psiquiatria, fou principalment adoptat pels surrealistes i reinterpretat com un mètode imitatiu de la «bogeria»²⁸³ per aconseguir una connexió directa amb l'inconscient –i així mateix, com «creença» d'una llibertat absoluta en la recerca de la creació artística–, el «primitivisme» i l'art «ingenu» dels pintors del «*Sacré-Coeur*»²⁸⁴ es convertiren, pels cubistes, en exemples de noves maneres de representar la realitat a través d'una innocència considerada perduda, en part, per l'avenç civilitzatori

²⁸¹ Vegeu: RAMÍREZ, Julia, «Introducción», dins PRINZHORN, Hans, *El arte de los enfermos mentales*, Madrid, Càtedra, 2012, pp. 12-25.

²⁸² BIHALJI-MERIN, Oto, *El arte naif con 182 ilustraciones*, Barcelona, Editorial Labor, 1978, p. 13.

²⁸³ Ramírez assenyala: «Röske incluso sugiere que la coherencia vital surrealista exige el padecimiento de una enfermedad psíquica. [...] El grupo francés los convierte [en referència a persones amb trastorns mentals que foren casos d'estudi de Prinzhorn] en vanguardistas involuntarios, artistas inconscientes. Ignorando sus sufrimientos, idealizan la patología, entendiéndolas como independencia. Imitan sus síntomas en lo que Röske llama una 'locura simulada'». RAMÍREZ, «Introducción», *cap. cit.*, dins PRINZHORN, *El arte de los ...*, *op. cit.*, p. 17.

²⁸⁴ *Les peintres du Cœur sacré* va ser la denominació que va rebre un grup de pintors «ingenus autodidactes» arran de l'exposició del mateix nom que Wilhelm Uhde organitzà en París en el 1929. En la mostra s'exhibiren obres de Louis Vivin, Aloïse Séraphine, el «douanier» Rousseau, Camille Bombois i André Bauchant.

d'«Occident». En el fons de la qüestió, les formes artístiques «primitives» de cultures foranies a l'«etnocentrisme» Europeu i l'espontaneïtat dels pintors autodidactes, igual que l'automatisme i l'obsessió per la repetició dels artistes amb malalties mentals, van ser aprofitats com arguments de pes, igual que altres corrents estètiques i estilístiques, a favor de la pintura moderna en el debat teòric artístic sobre la tradició i la contemporaneïtat de començaments de segle. Així, l'«ingenuïsm» –terme que durant un temps va aglutinar, més o menys, aquestes tres línies formals– i els artistes naïfs, van estar, d'una manera o altra, emparats per aquells que des de la reflexió teòrica i pràctica artística aspiraren a convertir l'art i la pintura en essència transformadora de la societat. La contrapartida, però, va ser una subalternitat fruit d'actituds paternalistes, de la qual, també, un naixent prejudici associat que s'ha perpetuat al llarg del temps.²⁸⁵

Després de la Segona Guerra Mundial aquest tipus d'art –en les diferents variants–, representatiu d'una autenticitat inusitada, tant en la creativitat com en la representació, i conegut sota denominacions heterogènies,²⁸⁶ fou categoritzat per Jean Dubuffet sota l'apel·latiu d'*Art Brut*. Però el seu inicial interès per l'art creat per persones amb trastorns psíquics, que en origen sorgia del llibre de Prinzhorn i un estudi posterior que va realitzar entre 1930 i 1940,²⁸⁷ el portà a configurar una definició sota aquesta expressió diametralment oposada a la d'«art ingenu». La «innocència» dels artistes naïfs, així com altres expressions visuals, entre les quals l'art «tribal», el «popular» i també el «psicòtic» s'uniren, més tard, sota una mateixa denominació: «l'art singular». Una nova especificació que abastava totes aquelles formes visuals independents de les «influències culturals normatives», tot i que després sorgirien altres apel·lacions com «art hors-les-normes», «création franche»,

²⁸⁵ Alguns estudis acadèmics –a França– mostren el reconeixement de l'art naïf a través de les anàlisis historiogràfiques d'una bona part de la crítica artística, que fou corresponsable juntament amb artistes i historiadors de l'art del «menyscapte» d'aquesta proposta. Vegeu: ALLUCHON, Marion, «La reconnaissance des artistes autodidactes en France durant la première moitié du XXe siècle : de catégories en catégories», 7 avril 2011, Séminaire doctoral «Les catégories».

²⁸⁶ El crític i historiador de l'art Oto Bihalji-Merin explica que els artistes denominats naïfs foren coneguts per diferents expressions: «pintores del instinto, pintores del Sacré-Coeur, maîtres populaires de la réalité, neo primitivos y también pintores domingueros». BIHALJI-MERIN, *El arte naif...*, op. cit., p. 12.

²⁸⁷ DUBUFFET, Jean, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, París, Gallimard, 1946.

a França, o «Outsider Art» en el món anglosaxó; alguns exemples que encara tenen vigència.²⁸⁸

En els anys setanta i vuitanta, malgrat la condició «marginal» dels artistes naïf respecte de l'art oficial, va haver-hi a França un col·leccionisme estable, particularment entre París i Suïssa, que s'iniciava aproximadament des de l'estudi de Dubuffet.²⁸⁹ Figures com Georges Kasper, que a través de les seves iniciatives centralitzades en la *Galerie pro arte kasper* va crear una xarxa de col·leccionistes d'art actius en la compra d'obra naïf a Suïssa,²⁹⁰ o l'editor i col·leccionista francès Max Fourny, qui ubicava en l'any 1986 el *Musée d'Art Naïf* a la capital francesa per encabir la seva pròpia col·lecció, foren fonamentals, en aquests anys, per reivindicar els treballs dels «ingenuistes», potenciant al mateix temps la internacionalització d'aquest mercat.

El conjunt d'aquestes accions, juntament amb la «l'innocence archaïque»²⁹¹ de Rousseau com a rerefons, acabà construint, en aquestes dècades, un «ecosistema artístic» paral·lel en el qual personalitats creatives lluny dels canons «autoritzats», i independentment del dilema de l'autenticitat de l'artista naïf,²⁹² tenien l'oportunitat de visibilitzar llurs projectes de creació.

²⁸⁸ Vegeu: «Les irréguliers de l'art en France et dans le monde, du Douanier Rousseau a nos jours. Bibliographie sélective», septembre 2010, Bibliothèque Nationale de France, pp. 1-2; DELAVAU, Céline, *Dubuffet et l'Art Brut : Les enjeux d'un discours*, Directeurs Gérard DESSONS et Michèle NEVERT, Paris / Québec, Université Paris et Université du Québec, 2005.

²⁸⁹ Aquest col·leccionisme també està connectat amb la producció artística naïf que es feia a les repúbliques bàltiques. Figures com Oto Bihalji-Merin des del vessant de la historiografia i la crítica, i el pintor croat Ivan Generalić són els exemples més rellevants dins el període que s'està tractant.

²⁹⁰ Emil Georg Bührle, Oscar Reinhardt, le Dr Mayenfisch, Mme. Hahnloser foren alguns dels contactes més habituals del galerista, [en línia] [Consulta: 23.08.2019], disponible a: <<http://www.pro-arte-kasper.ch/accueil.html>>.

²⁹¹ Expressió prestada de l'exposició «Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque» al Musée d'Orsay en el 2017, [en línia] [Consulta: 17.09.2018], disponible a: <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/article/le-douanier-rousseau-43250.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=98d64603b9>.

²⁹² Al respecte, Juan Antonio Vallero Nájera s'expressava de manera contundent sobre la proliferació de falsos naïfs anys després del descobriment del grup original: «Surgieron en catarata imitadores, falsos naifs y aficionados [...]. Las galerías vendieron estos productos, por dos motivos: Primero, porque hay muchos más falsos naifs que auténticos. Segundo, se venden con mucha mayor facilidad. ¿Cómo es posible?: Porque el ángel que aureola el verdadero naif muy pocos lo captan, y se deslumbran por lo 'mono', 'divertido', 'alegre', 'inocente', que les parece el falso naif. El autentico naif suele ser bronco, áspero, no

En aquesta conjuntura, el fet que Felícia Fuster reprengués la seva activitat artística, una part enfocada cap a una producció que seguia el model dels «ingenuistes», ha sigut motiu d'especulacions, derivades possiblement del contrast amb l'obra abstracta que realitzava en paral·lel en aquesta època, de la comparació amb els seus estudis artístics i dels apriorismes interns amb què es van considerar al llarg del segle XX l'*univers des naïfs*. El relat de la història de l'art que els situa com a creadors i creadores «alteritzats» sense formació acadèmica prèvia podria haver determinat, en definitiva, que el perfil de Fuster no s'ajustés a aquest llenguatge visual sense qüestionar la seva intrusió en aquest món, les seves intencions o interessos, que en definitiva podrien ser els mateixos que en les altres produccions plàstiques.²⁹³

Per tal de resoldre la incògnita vers les motivacions que implicaren a l'artista dins l'àmbit de la «pintura autodidacta» i el corresponent sistema del mercat col·leccionista, la recerca es va dirigir de nou a les cartes entre Miquel Tarradell i Felícia Fuster.²⁹⁴ Les lectures d'aquestes correspondències postals, que daten entre 1979 i 1983, informen sobre la doble activitat pictòrica, la relacionada amb l'abstracció i la naïf, sobre el contacte amb la *Galerie pro arte kasper*, interessada a exhibir i vendre la seva obra «ingenuista», i, també, sobre els dubtes de Fuster relatius al reconeixement i la valoració d'aquesta producció, que en el fons, no semblava una opció que estigués dins «la [seva] línia de preferències vitals» com li havia expressat a Tarradell, qui li responia:

Tens raó respecte de l'especial sensibilitat variable dels artistes, però et diré que l'altra gent també ens passa (pot ser no tant dràsticament). Però em sembla que t'equivoques a l'hora de les teves crisis de pintura. Jo crec que el que pintes VAL, encara que no sempre estigui a la teva línia de preferències vitals, hi veig: 1) qualitat –tècnica i poètica–; 2) personalitat. La prova que això no és només un factor personal (el que em lliga) és que has trobat unes

‘mono’». VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio, *El Ingenuismo en España*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982, p. 12.

²⁹³ Nora Ancarola assenyala la producció naïf com una «activitat transversal en la vida de Fuster [...] que segurament [tenia] intencions comercials». En aquesta també «[intueix] una manera de fugir de la desesperança d'una situació no sempre favorable». ANCAROLA, «L'arquitectura del ...», dins ANCAROLA i DONAIRE, *Felícia Fuster...*, op. cit., p. 17; ANCAROLA, Nora, «Visibilitat de l'obra plàstica de Felícia Fuster», *Serra d'Or*, núm. 625, 2012, p. 24.

²⁹⁴ La Fundació guarda la correspondència de Miquel Tarradell que conservava l'artista, així com, aquelles altres cartes de Fuster dirigides a Tarradell, que Núria Tarradell, filla de l'historiador i arqueòleg, va donar a la mateixa institució, l'any 2019.

galleries que t'accepten i et promocionen. Sempre he pensat que si tot l'esforç que has dedicat als pisos i als paletes portuguesos l'haguessis dedicat a fer-te propaganda com a pintora, ara tindries més camps. I consti que no vull dir que t'hagis equivocat el camí, t'ho dic en relació amb aquesta mena de petita crisi que dius que passes, sobre l'auto-valoració de la teva pintura.²⁹⁵

Les successives relectures d'aquest material desvetlla, tot i que fragmentàriament, els dubtes que li generava implicar-se amb «*l'univers des naïfs*», ja que en el fons semblava considerar l'abstracció pictòrica una activitat intel·lectualment més rellevant, probablement per la mateixa idea preconcebuda que quasi de manera invariable arribava a finals de les últimes dècades del segle XX.

No obstant això, aquestes comunicacions mostren, juntament amb altres, l'interès que generava la seva producció dins el col·leccionisme de l'època. Exemple són: les cartes de Max Fourny dirigides a l'artista,²⁹⁶ en les quals queda provada la petició d'aquest col·leccionista per incloure la pintura *L'Arche de Noé* (fig. 12) en el catàleg *L'arche de Noé et les Naïfs*,²⁹⁷ així com les seves reiterades demandes d'ús de l'obra per la portada del llibre de René Boirel, *L'apprentissage du bonheur. Comment vivre sans tensions*, que sortia al mercat en l'any 1978;²⁹⁸ com també, les circulars de la galeria *Suïssa pro arte kasper*,²⁹⁹ a qui feia referència l'extracte mostrat de la carta de Tarradell.

²⁹⁵ Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 1983, dirigida a Felícia Fuster. AFF: MT 21.02.83.

²⁹⁶ Cartes de Max Fourny, París 1977, dirigides a Felícia Fuster. AFF: MF 04.05.77; MF 03.08.77; MF 22.01.78.

²⁹⁷ BFF: LAURET, Jean-Claude i DEPOLO, Josip (texts), *L'arche de Noé et les Naïfs*, Paris, Éditions Max Fourny, 1977, pp. 184-185.

²⁹⁸ BFF: BOIREL, René, *L'apprentissage du bonheur. Comment vivre sans tensions*, Montréal, Editions France-Amérique, 1979.

²⁹⁹ Comunicacions de *pro arte kasper*, Suïssa entre 1981 i 1982, enviades a Felícia Fuster. AFF: GK 21.08.81; GK 82.



Fig. 12. Portada de l'obra *L'apprentissage du bonheur*. Pintura signada per Felícia Fuster amb el pseudònim «Fel», *L'arche de Noé*, oli sobre llenç, ca. 1977.
Procedència: L'obra pertany a la Col·lecció Max Fourny, *Musée d'art naïf de Vicq en Île-de-France*.

La inclinació d'aquests col·leccionistes i marxants d'art vers l'obra naïf de Fuster és constatable, com també la seva dedicació durant aquesta etapa –malgrat els conflictes interns que li sorgiren en entrar en el món de la «pintura ingenuista»–, però certament, la recerca no ha pogut donar llum sobre l'interès real que va propiciar aquest exercici estilístic. Això no obstant, des del camp de les conjectures es pot considerar aquest treball com una via acceptable per assolir el reconeixement dins un mercat artístic que podria haver considerat l'única alternativa tangible.

D'ençà de l'any 1982, Fuster va establir relacions comercials amb la *Galerie pro arte kasper* del matrimoni format per George i Lia Kasper a través del crític d'art txec Arsen Pohribny. En referència al seu treball aquest especialista en pintura naïf, els hi recomanava que s'informessin contactant directament amb la mateixa artista perquè els hi facilités les seves referències personals i fotografies de la seva obra.³⁰⁰

La *Galerie pro arte kasper* fou promotora de l'obertura internacional de la *Peinture Primitve Moderne* per mitjà d'iniciatives com el *Prix Suisse de Peinture*, després anomenat *Prix Suisse et Prix Europe de Peinture Primitve Moderne*, i la creació del grup internacional *Henri Rousseau* mitjançant el qual organitzaven exposicions, feien promoció i defenien els interessos d'una pintura i un mercat artístic de qualitat que començava a col·lapsar pel creixen augment de productors i l'entusiasme d'un públic poc informat. Així quedava

³⁰⁰ Carta de George Kasper, Suïsa 21 d'agost de 1981, dirigida a Felícia Fuster. AFF: GK 21.08.81.

reflectida aquesta idea en l'article del crític d'art belga Jean Dypreau a la *Gazzette galerie pro arte* al novembre 1982:

Le croissant intérêt des amateurs et des galeries pour l'art naïf n'a pas manqué de créer une surenchère de la part des innombrables faiseurs qui ont souvent parfaitement mis au point le handicap de leur maladresse.

Ces naïfs « de culture », qui font appel à la crédulité et à l'imprudent enthousiasme d'un public peu averti, ont reçu sans difficulté l'appui de marchands d'autant plus complaisants qu'en ce domaine la loi d'offre et de la demande privilégie largement cette dernière.

Le Groupe HENRI ROUSSEAU a voulu d'abord édifier un barrage contre l'inflation d'une production picturale artificielle ou d'une affligeante mais dangereuse médiocrité, pour avoir su utiliser toutes les recettes de la séduction.

Toutefois il n'agissait pas seulement de garantir un label d'authenticité et de qualité, mais également de susciter entre ses membres un esprit d'émulation que renforcent l'estime réciproque et une prise de conscience accentuée des particularismes nationaux, régionaux et individuels.

D'une manière subtile et quasi secrète, la peinture naïve, comme celle qui se veut savante, reflète en effet l'identité culturelle et historique d'une société.³⁰¹

Malgrat això, i a pesar també de les vacil·lacions de Felícia Fuster reflectides en la correspondència amb Tarradell, acabà acceptant la proposta dels galeristes i aquesta via de desenvolupament artístic, que cal considerar com un capítol estilístic i part d'un camí que també travessa la seva creació. Si bé, aquesta pràctica va tenir una durada limitada en el temps i la va descartar, al final, a favor de l'abstracció, va representar una producció de

³⁰¹ «El creixent interès dels aficionats i de les galeries per l'art ingenu no ha deixat de crear una sobrecàrrega per part dels innombrables creadors que sovint han desenvolupat un punt de poca traça. Aquests naïfs "de cultura", que apelen a la credulitat de l'imprudent entusiasme d'un públic poc informat, sumat a la recepció sense problemes per part d'alguns marxants molt complaents sota el domini de l'oferta i la demanda els privilegia llargament. / El grup Henri Rousseau està en contra de la inflació d'una producció pictòrica artificial o d'una preocupant perillosa mediocritat que ha sigut capaç d'utilitzar totes les receptes de la seducció. / No obstant això, no es tracta solament de garantir una etiqueta d'autenticitat i de qualitat, sinó també de despertar entre els seus membres un esperit d'emulació que reforci l'estima mútua i una major consciència de les particularitats nacionals, regionals i individuals. / D'una manera subtil i quasi secreta, la pintura naïf, com l'acadèmica, reflexa en efecte la identitat cultural i històrica d'una societat». En aquesta mateixa edició, el grup *Henri Rousseau* feia pública la «sélection internationales des meilleurs peintres naïfs d'aujourd'hui» en la qual figurava el nom de Felícia Fuster. DYPREAU, Jean, «Groupe 'Henri Rousseau' ou L'art Naïf témoin de notre temps», *Gazzette galerie pro arte, Morges/Suisse*, Novembre 1982, p. 1. AFF: C26.

qualitat en la qual es revela un llenguatge personal i evocador, i també una manera particular d'adhesió a formes artístiques «marginals». Altrament, l'interès i el reconeixement d'aquests galeristes i promotors d'art segurament, acabaren contribuint a estimular el vessant naïf de Fuster en aquest període.

3.4 / L'«abstracció lírica»: els primers nexes entre les fases pictòrica i poètica, 1977-1986

Com s'avançava en capítols anteriors, l'«abstracció lírica» de Felícia Fuster fou la conseqüència d'un procés estilístic que partia del treball formal de la seva primera etapa abstractiva. En aquesta nova línia projectual, la poètica surrealista en la percepció de l'espai va ser present, així com l'influx, en general, de la pintura desenvolupada en la primera meitat del segle XX per Vasili Kandinsky, Paul Klee i Joan Miró, que s'estendria cap a finals dels anys quaranta i principi dels cinquanta a l'informalisme de Yves Tanguy, Modest Cuixart i Antoni Tàpies, entre altres.³⁰² Estudis previs així ho esmenten incidint, a més, en l'ombra de l'«anacronisme»³⁰³ sobre la proposta visual de Fuster, i per tant establint una interpretació que afecta l'originalitat de l'obra, ja que aquesta presentava, respecte a les tendències abstractes i gestuals que es portaren a terme en els anys de postguerra, Civil i Segona Guerra Mundial, un desfàs temporal de vint anys.

No obstant això, des d'aquest estudi s'ha considerat una aproximació sobre la pintura que va desenvolupar Fuster entre els anys setanta i vuitanta, de manera que la vàlua d'aquest exercici se centrés més en l'anàlisi del seu llenguatge en relació amb la creació poètica que en la comparació amb altres corrents precedents i el suggerit «anacronisme». En relació amb el que s'ha dit, primer s'han plantejat qüestions bàsiques sobre què esdevindria si se suspèn o s'aparta, almenys, temporalment les consideracions d'aquests estudis? És possible proposar

³⁰² PUIG, «Per a un estudi sobre ...», *cap. cit.*, dins ANCAROLA i DONAIRE, *Felícia Fuster...*, *op. cit.*, p. 31.

³⁰³ DONAIRE, «La pintura de Felícia Fuster...», *cap. cit.*, dins ANCAROLA i DONAIRE, *Felícia Fuster...*, *op. cit.*, p. 19-25.

un nou enfocament per abordar aquesta etapa estilística que la consideri articulada en els límits de la seva pròpia creació?

El present treball reivindica que és factible i indispensable un examen complementari que reconegui aquesta sèrie fent valdre el procés creatiu per sobre del producte final, i acceptant, si de cas, la idea d'«anacronia» com una «evidència» que forma part d'aquesta, solament si s'estableix una comparació de semblança formal amb el corrent informalista desenvolupat entre els anys quaranta i seixanta a Catalunya i a París com fan aquests estudis.

El nou enfocament que es proposa, que no descarta, en tot cas, les anteriors reflexions, té relació amb la dimensió processual de Fuster, centrada en la interacció entre fases pictòrica i poètica, i en el seu particular context, desplaçat de la continuïtat artística, com s'ha detallat al llarg d'aquest tercer capítol. Així mateix, temptejar la seva l'«abstracció lírica» des d'aquesta perspectiva serveix, incorporant nous elements d'anàlisi, per introduir i explorar l'obra posterior d'aquesta creadora, que es tractarà en successives parts.

3.4.1 / L'abstracció i la crida entre fases creadores

En l'«abstracció lírica» de Felícia Fuster no es pot determinar un origen o un moment de creació precís, ja que existeix un període de transició previ en el qual va provar diverses vies d'experimentació, producte de les dinàmiques de la seva recerca personal, i pròpia d'unes circumstàncies que s'emmarquen en la nova presa de contacte amb la disciplina. Malgrat això, l'estudi proposa l'any 1977 com l'inici d'aquesta abstracció, referenciada en l'obra *Or brulé* (fig. 13). Aquesta pintura és representativa, d'una banda, de l'evolució que es produeix a partir d'aquells primers exercicis sobre el tractament de l'espai, que esdevenen fruit del seu compromís amb el medi pictòric i, d'altra banda, és característica d'un nou esquematisme líric d'aparença filiforme, l'expressió del qual propiciaria la relació entre pintura i poesia.

Fig. 13. Felícia Fuster, *Or brulé*, oli sobre llenç, 81 x 64,5 cm., 1977 (ni. 58).
Procedència: Fundació Felícia Fuster.
Disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.



L'«abstracció lírica» de Fuster, des del vessant formal, es pensa com una oda a la llum i a l'espai, que contrasta severament amb la pintura precedent i a la que li va seguir. En aquests termes, per exemple, hi ha una simplificació aparent de l'espai quan es confronten aquestes obres amb els primers assajos abstractes. Aquest es torna lúcid gràcies al treball sobre un fons, en general, monocromàtic, però al qual aplica degradats mitjançant l'ús del blanc. En definitiva, l'artista procura una sensació atmosfèrica que omple l'escena i que acull les figures allargassades, disposades i interrelacionades en aquest ambient. Es decanta cap a la representació de formes lineals que amb matisos de color semblen buscar l'equilibri en aquests espais il·lusoris de caràcter oníric (fig. 14).

Al llarg de les subsèries que componen aquest conjunt estilístic, les formes, algunes de les quals incorporen trames harmòniques de colors, es multipliquen per l'escena creant un conjunt pictòric interconnectat i en equilibri on el pigment inserit en els elements estructurals, com també l'alternança de figures perfilades en blanc i en negre, semblen invocar, igualment, a la signica sobre l'espai en blanc.



Fig. 14. Felícia Fuster, sense títol, oli sobre fusta, 35 x 27 cm., període 1977-1986 (ni. 472).
Procedència: Fundació Felícia Fuster.
Disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

A través d'aquesta sèrie es reflecteix el substrat formatiu de la creadora, els efectes de la modernitat pictòrica i els seus afectes vers els treballs d'importants referents artístics del segle XX. Plasma el seu propi «inconscient» lligat a l'imaginari visual de les primeres avantguardes, però recrea també, com a poeta, el sentit espacial «parallèle au texte verbal» dels poemes de Stéphane Mallarmé,³⁰⁴ i s'expressa amb la ruptura deliberada de l'estructura lògica i sintàctica dels poemes de Guillaume Apollinaire i dels de Joan Salvat-Papasseit.³⁰⁵

En aquesta exploració, igualment, de relacions literàries, el vincle més proper trobat entre pintura i poesia ha sigut l'estudi d'Ernest Fraenkel, *Les dessins trans-conscients de Stéphane Mallarmé*, i és la font visual i textual més directa que associa l'abstracció lírica de Fuster amb l'obra de Mallarmé. El mètode experimental de Fraenkel per a reconstruir les formes subjacents de la tipografia del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* –un dels primers poemes gràfics apareguts en la literatura francesa a finals del segle XIX–, és clau per reconèixer aquest particular referent, ascendent immediat de les primeres avantguardes literàries.

Per exemple, l'autor ens diu sobre el poema de Mallarmé i en referència a les il·lustracions que segueixen (fig. 15 i 16) i que foren generades a partir d'aquest:

³⁰⁴ BFF: FRAENKEL, Ernest, *Les dessins trans-conscients de Stéphane Mallarme*, Paris, Librairie Nizet, 1960, p. 9.

³⁰⁵ BFF: MALLARME, Stéphane, *Poésies complètes*, Paris, Éditions de Cluny, 1948; SALVAT-PAPASSEIT, Joan, *Arc Voltaïque*, Paris, Éditions de la Différence, 1994 (1918).

Nous reproduisons la première page de l'édition de mai 1897, en fac-similé (planche 1) et en schéma (planche 2). Chaque rectangle correspond à une ligne imprimée.

Si l'œil glisse de haut en bas, à droite et à gauche, le long des lignes, procédé que nous appelons *silhouettage*, la forme sousjacente, étagement de trapèzes et de rectangles, surgit (fig. 2). Lorsqu'on trace les diagonales des trapèzes (fig. 31 et 40), mouvement analogue à la lecture d'un texte, lecture faite soit à la façon occidentale [en forme de z], soit à la façon sémitique [en forme de z inversé], on a en mains les moyens pour créer différentes stylisations supplémentaires.³⁰⁶

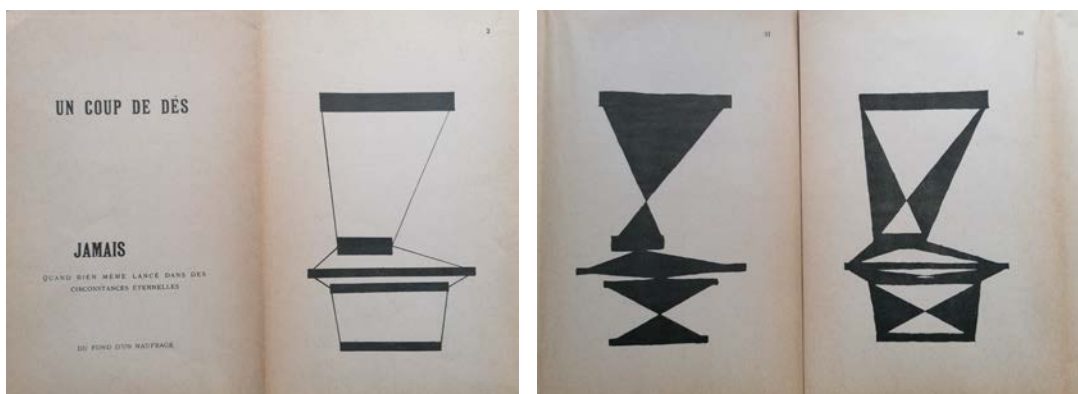


Fig. 15 i 16. Esquemes que il·lustren el fragment presentat de l'obra d'Ernest Fraenkel, *Les dessins trans-conscients de Stéphane Mallarmé* (1960).

El treball de Fraenkel s'insereix en el context de la «psicoanàlisi literària» centrada en la interpretació del text des d'un punt de vista plàstic, en el qual l'ull opera sobre la «base du symbolisme universel des formes spatiales qui supporte directement tout l'art dit abstrait ou

³⁰⁶ «Reproduïm la primera pàgina de l'edició de maig de 1897, en facsímil (làmina 1) i en el diagrama (làmina 2). Cada rectangle correspon a una línia impresa. / Si l'ull llisca cap amunt i cap avall, cap a la dreta i cap a l'esquerra, al llarg de les línies, sorgeix un procés que anomenem *silhouettage*, la forma subjacent, una divisió de trapezidis i rectangles (fig. 2). Quan tracem les diagonals dels trapezidis (fig. 31 i 40), un moviment anèleg a la lectura d'un text, lectura feta a la manera occidental [en forma de z] o a la manera semítica [en forma de z invertida], tenim a les nostres mans els mitjans per crear diferents estilitzacions addicionals». FRAENKEL, Ernest, *Les dessins trans-conscients de Stéphane Mallarmé*, Paris, Librairie Nizet, 1960, pp. 9-10.

non figuratif».³⁰⁷ I és en aquesta aproximació, així com en les següents línies, on es detura, probablement, Fuster:

Comment a-t-il été possible de trouver par un procédé objectif, non arbitraire, les formes sous-jacentes à la typographie patente ? En tenant compte de deux sortes de mouvements oculaires qui ont lieu toutes les fois que l'œil se trouve en face de pages pareilles : 1) le *silhouettage*, c'est-à-dire la jonction de tous les points de début des lignes imprimées, par une ligne descendant de haut en bas, et la jonction, par une autre ligne descendante, de toutes les fins de lignes imprimées : ces deux lignes descendantes, jointes à la ligne imprimée la plus haute et la ligne imprimée la plus basse de la page, enferment une surface qui se révèle comme une *gestalt* et qui possède une valeur et une puissance expressive certaine : 2) la lecture, c'est-à-dire le fait de suivre de l'œil chaque ligne imprimée, ce qui nécessite, lors du passage d'une ligne à l'autre, le traçage de la ligne oblique qui relie la fin de la ligne supérieure au début de la ligne inférieure ; à ce mouvement, l'inconscient ajoute habituellement la lecture inversée, à la sémitique, ou la lecture de droite à gauche : ainsi naît un double boustrophédon, qui est à la base de plusieurs stylisations des formes que nous fait découvrir le *silhouettage*.³⁰⁸

El mètode analític de Fraenkel, que intenta reproduir el pensament de Mallarmé en la creació del poema així com el joc de possibilitats ocultes en el seu llenguatge, bé es pot aplicar a l'abstracció més esquemàtica de Fuster per comprendre com va configurar aquesta sèrie a partir d'una representació que neix de la percepció visual (fig. 17). Aquesta abstracció es desenvolupa des de dinàmiques de moviment i equilibris estructurals associats a la *silhouettage* i la forma de *lecture* que descriu l'autor. Accions que produeixen formes i que la creadora estabilitza gràcies a puntuals i mesurades taques de color que donen el sentit invers de lectura, completant l'escena de manera inconscient.

³⁰⁷ «[...] base del simbolisme universal de les formes espacials que fonamenta directament tot l'art anomenat abstracte o no-figuratiu». *Ibid.*, p. 22.

³⁰⁸ «Com va ser possible trobar, mitjançant un procés objectiu, no arbitrari, les formes subjacents a la tipografia present? Tenint en compte dos tipus de moviments oculars que tenen lloc sempre que l'ull es troba davant d'aquestes pàgines: 1) el *silhouettage*, és a dir, la unió de tots els punts de partida de les línies impreses, per una línia descendent de dalt a baix, i la unió, per una altra línia descendent, de tots els extrems de les línies impreses: aquestes dues línies descendents, unides a la línia impresa més alta i la línia impresa més baixa de la pàgina, inclou una superfície que es revela com a *gestalt* i que té un cert valor i poder expressiu: 2) la lectura, és a dir, el fet de seguir cada línia impresa amb l'ull, que requereix, en passar d'una línia a una altra, el traçat de la línia obliqua que connecta l'extrem de la línia superior amb l'inici de la línia inferior; a aquest moviment, l'inconscient sol afegir la lectura inversa, a la semítica, o la lectura de dreta a esquerra: així neix un doble bustrofèdic, que és la base de diverses estilitzacions de les formes que el *silhouettage* ens fa descobrir». *Ibid.*, p. 22.

Fig. 17. Felícia Fuster, sense títol, tinta i pastel sobre paper de color, 32,5 x 50 cm., període 1977-1986 (ni. 464).
 Procedència: Fundació Felícia Fuster.
 Disponible a:
<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>.



Així, des d'aquest punt de vista textual i l'impressionisme hermètic dels poemes de Mallarmé que porten sovint al contrast entre buit i plenitud, entre fons i figura, un joc, però, matisat per empremtes de color que propicien la interacció, el ritme o el moviment entre els elements que estructuraven les seves composicions, Fuster podria haver donat sentit a les seves abstraccions líriques. Exemples d'aquest lligam són *Salut* o *L'azur*, poesia, aquesta última, que es reproduïx a continuació junt amb la pintura *Espace en bleu n° 7* (fig. 18).

De l'éternel azur la sereine ironie
 Accable, belle indolemment comme les fleurs,
 Le poète impuissant qui maudit son génie
 A travers un désert stérile de douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
 Avec l'intensité d'un remords atterrant,
 Mon âme vide. Où fuir ? Et quelle nuit hagarde
 Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant ?

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
 Avec de longs haillons de brume dans les cieux
 Que noiera le marais livide des automnes
 Et bâtissez un grand plafond silencieux !

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
 En t'en venant la vase et les pâles roseaux,
 Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
 Les grands trous bleus que font méchamment les
 oiseaux.³⁰⁹



Fig. 18. Felícia Fuster, *Espace en bleu n° 7*, oli sobre fusta, 100 x 81 cm., període 1977-1986 (ni. 478). Procedència: Fundació Felícia Fuster.

³⁰⁹ Des de l'etern blau la serena ironia / Aclaparada, bella, indolent, com les flors, / El poeta desemparat que maleeix el seu geni / A través d'un desert erm de dolor. / Fugint, amb els ulls tancats, el sento observant / Amb la intensitat d'un remordiment espantós, / La meua ànima buida. On fugir? I quina nit desaforada / Llançar, triturar, llançar sobre aquest punyent desdeny? / Boires, puja! aboca les teves cendres monòtones / Amb llargs draps de boira al cel / Que el lívid pantà de les tardors s'ofegarà / I construeix un gran sostre silenciós! / I tu, surt dels estanys de *lèthéens* i recull / En venir cap a vosaltres el fang i les canyetes pàl·lides,

En definitiva, es pensa que Fuster sembla percebre la permeable línia divisòria entre poesia i pintura, llenguatges anteriorment explorats que comencen a convergir destil·lats per la intuïció estètica i una dedicació artística i literària ja a temps complet.

Interessa assenyalar que en l'etapa representativa d'aquesta producció, coincideixen dos esdeveniments de vital importància que impel·lent a l'artista en aquesta «conquesta» pictòrica personal. El primer, en 1980, quan es retira de l'àmbit laboral, avançant la seva jubilació per dedicar-se en exclusiva a la creació poètica i pictòrica, activitats que va compaginar, però, amb una intensa labor d'adquisició, restauració, venda i lloguer d'immobles que ja portava realitzant mentre treballava. El segon, en el 1984, quan rep el reconeixement del seu treball poètic *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*, en quedar finalista en el *Premi Carles Riba*. Aquests dos moments són substancialment importants com per prendre consciència, d'una banda, de la seva capacitat per consolidar els projectes que engegava i, d'altra banda, per precipitar la relació entre paraula i imatge, en simultaniejar la pintura i la poesia de manera activa. Aquestes circumstàncies de coexistència van produir la progressiva relació entre fases creadores i una correspondència «intertextual» que es consolidaria internament en els subsegüents treballs.

Ambdues dinàmiques, complementàries dins l'espai de creació de Fuster, van produir també una primera temptativa conscient, un diàleg entre paraula i imatge, abans del viatge propiciatori que formà part de la transformació definitiva en la seva pintura. Traduïts en dos llibres d'artista (fig. 19), que daten entre 1986 i 1987, aquests són exemple d'una primera convergència física dins un mateix espai que es creu, anuncia la suposada interconnexió entre fases creadores, avançats els anys. L'observació i estudi d'aquests formats artístics són el testimoni d'un primer tempteig que esdevé una sort de juxtaposició de figures automàtiques amb ritmes poètics.

/ Benvolgut Ennui, carnisser amb la mà mai cansada / Els grans forats blaus que fan malament els ocells. Stéphane Mallarmé, « L'azur », *Poésies Complètes*. BFF: MALLARMÉ, *Poésies complètes, op. cit.*, p. 28.



Fig. 19. Felícia Fuster, llibre d'artista *Écume fêlée*, serigrafia sobre paper de gravat, 26 x 17,5 cm., 1986 (ni. 491).

Procedència: Fundació Felícia Fuster. Font: Catàleg Felícia Fuster.

ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.), *Felícia Fuster. Obra plàstica*, Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2008, p. 141.

Disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

4 / Conclusions

Una de les primeres coses que es pot destacar de Felícia Fuster respecte a les seves diverses etapes de producció visual és el compromís personal que des de jove va establir amb el món de la creació, sia aquesta de tipus artesanal, artística o literària. Un compromís al qual s'ha d'afegir una actitud vital que va respondre a contextos històrics poc favorables, tot i que des del punt de vista socioeconòmic i cultural va gaudir del suport familiar. Fuster va ser una personalitat inquieta que formada, en part, a la Barcelona de la primera meitat de segle XX, acabà definint-se amb un pensament obert que li reportaria «alternatives» dins i fora de les pràctiques institucionalitzades per superar aquestes imposicions històriques.

Així, en moments en els quals l'escenari espanyol i català quedava en estat ruïnós i es frustraven els ritmes vitals i existencials d'una gran majoria de persones que es veien obligades a canviar el fet quotidià per la por i la fam, la jove Fuster, també particip d'aquesta realitat, se situava enfront una primera decisió important, la de l'«exili voluntari» a favor d'abastar nous horitzons personals i culturals. És, per tant, en aquest sentit que pren una determinació crucial en relació amb el panorama social, laboral i cultural barceloní, i el rol forçat que el franquisme imposava a la dona en els primers anys de la postguerra. La llibertat de triar els estudis sense condicions i el mateix bagatge formatiu adquirit durant els anys previs i posteriors a la Guerra civil influïrien en el seu caràcter independent i decidit.

També es pot esmentar sobre el seu temperament la necessitat i la pràctica de recerca en nous territoris, espais de progrés i d'intercanvi en els quals ampliar, més que els estudis artístics, les seves perspectives culturals. D'acord amb això, la curiositat natural de Felícia Fuster i la cerca d'independència, junt amb l'exigència d'autonomia econòmica per a subsistir, la fan una persona que s'allunya de la regla en una època que poc tenia a veure amb els inicis del segle XX. En aquest sentit, la marxa a París en l'any 1951 va ser fonamental, perquè la capital franca li aportaria una font il·limitada de recursos intel·lectuals i noves relacions que acabarien transformant la manera de veure el món.

No obstant això, la seva vida en aquesta nova etapa, tant en el vessant personal com en l'artístic, no està exempta de llums i d'ombres. L'aposta per una relació matrimonial

tradicionalment construïda sota les normes culturals que assignaven a la dona el paper de gestió i cura de la llar, propicià un entorn limitant envers la pràctica artesanal i artística, que s'allargà més enllà del moment de ruptura de la parella. És en aquest moment quan es planteja reactivar el seu treball de creació pictòrica, com demostra la informació sobre les diverses exposicions en les quals va participar entre 1958 i 1961, però la necessitat econòmica es fa prioritària i es retardaria aquest desitjat reinici fins al 1971.

Els anys de parèntesi artístic, això no obstant, cal considerar-los de vital importància en aquesta creadora perquè formen part d'una estratègia destinada a aconseguir folgança econòmica i, tanmateix, temps per activar de nou una activitat artística afectada per l'obligada aturada –circumstància que no influiria en l'exercici literari i la progressió d'aquest. La doble «alteritat» en aquesta creadora, marcada per la condició d'«immigrada», primer, i per la situació de dona separada, més tard, no impediren que reaccionés de manera resistent i pertinaç amb totes les seves capacitats. A favor, el seu potencial, la immersió prèvia en el sistema cultural i social-econòmic francès, la nacionalitat francesa i les amistats forjades durant aquests anys. En contra, la renúncia artística forçada i una realitat que s'afirmava en el privilegi masculí atorgant millors condicions laborals i majors oportunitats als homes respecte de les dones, en condicions d'identiques qualitats.

Altrament, respecte a la producció pictòrica a partir de la dècada dels anys setanta, és necessari incórrer en els dos camps estilístics en els quals treballa: l'abstracció i la pintura naïf. Ambdós formen part de la singularitat artística de Fuster, del seu retrobament i experiència amb el medi pictòric, i d'una progressió a marxes forçades, que malgrat la recerca d'estabilització econòmica i el reenfocament professional, donaria com a resultat la decisió d'orientar-se cap a l'abstracció, entesa com a forma vital d'expressió en conjunció amb l'escriptura poètica. Dins aquest camp, l'«abstracció lírica» que acabà desenvolupant esdevé summament important en identificar-se els primers nexes entre fase pictòrica i poètica, una manera de fer que es consolidaria en la recerca plàstica posterior.

Per concloure, cal incidir en la idea que Fuster, bé per circumstàncies atribuïbles als diferents contextos pels quals va passar com per decisions que li són pròpies, es va mantenir al marge dels corrents artístics preferents. Desviada d'una progressió que fes madurar el seu llenguatge

pictòric, la seva creació es va anar forjant internament i amb l'anhel de retrobar-se amb el llenç, amb la matèria pictòrica, i amb les condicions adequades per una pràctica artística sense restriccions.

III / PART. Confluències poètiques i interculturals,
1980-1986

Índex

- 1 / La «interculturalitat» com a fonament en la transformació del llenguatge artístic, p. 175
- 2 / Efectes dels models del sistema de pensament francès sorgits en la postguerra mundial en la creació literària i artística, p. 179
- 3 / La traducció i la futura experiència japonesa, p. 189
- 4/ Correspondències postals que anuncien la recerca al Japó, p. 205
- 5 / Conclusions, p. 223

1 / La «interculturalitat» com a fonament en la transformació del llenguatge artístic

La tercera part d'aquest treball s'ha de considerar un pas intermedi i necessari per encaminar l'estudi cap a la investigació visual que Felícia Fuster desenvolupava entre 1987 i 1995. Els objectius principals són presentar els «sistemes culturals»³¹⁰ que van confluïr en l'artista i poeta els anys previs a la creació de *Plurivisions* i les altres produccions artístiques que li segueixen, així com, fer explícits els mecanismes a través dels quals progressava fins a arribar a la seva particular conceptualització plàstica de maduresa.

Per assolir aquests objectius, l'enfocament «intercultural» és preminent en aquesta part, tant com el concepte de «transnacionalitat», tenint en compte que contribueixen a contextualitzar el «mapa mental de Fuster», a través del qual organitzava la seva investigació, i avaluar el conjunt de la seva producció –traducció, poesia i pintura– a partir de la dicotomia «orientalisme/interculturalitat». El sentit ha sigut estructurar una lectura per a *Plurivisions* que considerés els contactes interpersonals que, presumiblement, en idèntiques condicions,³¹¹ relacionessin les realitats i els imaginaris culturals per on va transitar, igual que respondre a les qüestions que segueixen: com s'apropa aquesta creadora a la contemporaneïtat artística i literària del Japó?, com repercuteix aquesta aproximació al seu exercici artístic? Si va existir «interculturalitat» en els processos d'interacció personal, quins van ser els seus límits i les seves potencialitats considerant que en el discurs identitari japonès existeix també un imaginari que idealitza i reproduïx de manera regular els seus estereotips culturals?,³¹² i on començava el seu intercanvi tenint en compte aquest essencialisme propi japonès i el que regeix la visió eurocèntrica sobre una «altérité exotique»?³¹³

³¹⁰ Aquest estudi és afí al posicionament antropològic que sovint refereix a l'obra i la concepció ideològica de Clifford Geertz. En aquesta s'identifica el concepte «cultura» com un sistema ple de significats o «en interacció de signes interpretables» que donen sentit a la realitat social. Vegeu: Geertz, Clifford, *La interpretació de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 27.

³¹¹ Es refereix a les relacions interculturals en les quals són mitjancers els conceptes de diversitat, respecte i enriquiment mutu entre grups culturals.

³¹² Aneu a la cita a peu de pàgina 130, p. 82. GUARNÉ, «Introducción: una aproximación antropológica...», *cap. cit.*, dins GUARNÉ, *Antropología de Japón...*, *op. cit.*, p. 11.

³¹³ L'obra de Francis Affergan *Exotisme et Altérité* estudia, des de l'antropologia, els orígens sobre l'alteritat i la mirada exòtica, estenen una genealogia que incorpora els canvis transcorreguts en aquests conceptes fins

París va ser el context mediador reconeixible, i testimoni, de la confluència del treball de creació de Fuster amb el sistema artístic i literari japonès fins que viatja a Tòquio i Kyoto en l'any 1986. Va ser l'espai relacional on moltes persones «migrants», com aquesta creadora, van establir i consolidar vincles de diverses índoles entre les seves cultures d'origen i el país d'acollida, entrelaçant aquest origen i destí amb altres realitats ètniques a través, en molta mesura, de l'especificitat del llenguatge i la intersubjectivitat lingüística,³¹⁴ aspectes que convergeixen amb els apriorismes adquirits relatiu a la identitat de l'«altre».

Per aquestes circumstàncies, la tercera part, que s'ha dividit en quatre capítols al·ludint als «espais geogràfics» de Fuster i els models culturals, els quals va travessar mitjançant els seus projectes entre 1980 i 1986, se centra en la «pràctica intercultural» i les possibles repercussions d'aquesta en la seva activitat creadora, tot considerant una experiència personal i vital íntimament lligada amb l'exercici literari i artístic.

El primer capítol tracta sobre la recepció de l'existencialisme en l'obra de Felícia Fuster a través de les seves figures més representatives, Simone de Beauvoir, Albert Camus i Jean-Paul Sartre. Així mateix, s'examina la importància de la teoria estructural en les empreses que va iniciar en la dècada dels anys vuitanta. El segon, aprofundeix en la influència de l'obra de Maguerite Yourcenar com a possible vehicle intel·lectual que va projectar a la creadora vers la cultura japonesa, cap a escriptors com Mishima Yukio (みしま ゆきお), Tanizaki Jun'ichirō (たにざき じゅんいちろう), Katō Suichi (かとう しゅういち) i envers autors del sistema de la poesia moderna, tals com Hagiwara Sakutaō (はぎわら さくたお), Takahashi Shinkichi (たかはし しんきち), Miyoshi Toyoichirō (みよし とよ

als nostres dies. Així mateix, cal considerar de nou el text de Clifford Geertz, *La interpretació de las culturas*, sobretot el següent fragment: «La famosa identificación antropológica con lo (para nosotros) exótico[...] es pues esencialmente un artificio para ocultarnos nuestra falta de capacidad para relacionarnos perceptivamente con lo que nos resulta misterioso y con los demás. Observar lo corriente en lugares en que esto asume formas no habituales muestra no, como a menudo se ha pretendido, la arbitrariedad de la conducta humana [...], sino la medida en que su significación varía según el esquema de vida que lo informa. Comprender la cultura de un pueblo supone captar su carácter normal sin reducir su particularidad. [...]. Dicha comprensión los hace accesibles, los coloca en el marco de sus propias trivialidades y disipa su opacidad. GEERTZ, *La interpretación de ...*, op. cit., p. 27. Vegeu: AFFERGAN, Francis, *Exotisme et Altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

³¹⁴ GUARNÉ, «Introducción: una aproximación antropológica...», cap. cit., dins GUARNÉ, *Antropología de Japón...*, op. cit., p. 11.

いちろ) i Ōoka Makoto (おおおか まこと), entre alguns altres als que es referiran més endavant. El tercer se centra en les correspondències postals que anuncien o parlen de l'estança i la recerca de Fuster al Japó, així com de la seva relació amb Sawada Naoyuki. Al final, el capítol de conclusions aglutina l'amalgama d'identitats culturals presentades en els anteriors, per tal d'analitzar la qualitat de la relació de Fuster amb el paradigma nipó i la seva «pràctica intercultural», un fi que serveix per establir els fonaments en la transformació del seu llenguatge plàstic en les últimes parts de l'estudi.

2 / Els efectes dels models del sistema de pensament francès sorgits en la postguerra mundial en la creació literària i artística

Felícia Fuster s'instal·lava a París l'any 1951 empena per un desig que responia a la recerca d'una llibertat impensable a Barcelona i a l'interès per la cultura d'una societat, la francesa, plural, oberta i amb un sistema de pensament avançat respecte del retrocés que s'havia produït a Espanya. Així, comptats trenta anys, va confluïr amb un nou paradigma cultural i social sorgit, en part, de la postguerra mundial i en el qual, enmig del context existencialista dominant es publicava l'obra de Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe*.

Aquest assaig editat en dos volums, el primer en 1947 i el segon en el 1949, va sacsejar de manera extraordinària les mentalitats franceses.³¹⁵ Va ser un llibre alliberador, sobretot per a moltes dones, que es postulava des d'un estudi rigorós sobre la construcció cultural de la feminitat i també de la masculinitat. La tesi de De Beauvoir, que hom ha condensat en la famosa frase «On ne naît pas femme : on le devient»,³¹⁶ es va desenvolupar des dels eixos cultural, històric, psicològic, literari, antropològic, i el biològic, entre altres. Aquests convergien en la idea d'una «alteritat» adjectivada en la dona com a «secundària» o «accidental» enfront de l'absolut o constitutiu, l'home.³¹⁷ No obstant això, la filòsofa progressava en la seva argumentació quan es qüestionava la construcció de la identitat femenina partint de les idees sobre la categoria de l'«Autre» que alguns precedents i

³¹⁵ «El primer volum de *El segundo sexo*, publicado en junio de 1947, tuvo una buena acogida de público: en una semana se vendieron más de 22.000 ejemplares. Pero el adelanto de algunos capítulos sobre la sexualidad de la mujer en la revista *Les temps modernes*, dirigida por Sartre, produciría un gran escándalo. La revista, escribe Beauvoir, “se vendía como panecillos”, pero al mismo tiempo, crecía la polémica. En sus Memorias, relata su extrañeza por las palabras de un amigo que, al conocer el libro, la había felicitado por su coraje, al tiempo que le advertía: “va usted a perder muchos amigos”. MORANT, Isabel, «Lecturas de El segundo sexo de Simone de Beauvoir», *Descentrada*, vol. 2, no 2, e053, septiembre 2018, p. 9, [en línia], [consulta: 03.01.2019], disponible a: <<https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe053/9787/>>.

³¹⁶ «No naixem dones, arribem a ser-ho». BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, vol. II, Paris: Gallimard, 1949, p. 13.

³¹⁷ L'autora reflexiona al voltant de la idea que Emmanuel Lévinas presenta en el seu assaig *El tiempo y el otro*, en relació amb què « Elle [la femme] se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre » («Ella [la dona] es determina i es diferencia en relació amb l'home i no aquest en relació amb ella; ella és inesencial davant de l'essencial. Ell és el Subjecte, ell és l'Absolut: ella és l'Altre). *Ibid.*, p. 15.

contemporanis seus, des de diferents àmbits acadèmics, havien tractat.³¹⁸ Així, partint del supòsit acceptat «le sujet ne se pose qu'en s'opposant»,³¹⁹ representatiu d'un procés de confrontació i avaluació de resistències, arribava al reconeixement d'una reciprocitat, correspondència necessària, que en el fons defineix un cert equilibri de forces entre dos individus o dos grups. En aquest sentit De Beauvoir detectava i analitzava, en conseqüència, que això no ocorria en el cas de les dones, la identitat de les quals estava determinada per un paper tan específic com el de l'home, que parteix de la diferenciació biològica, però que es definia en relació amb allò que és culturalment acceptat per a elles en una societat preeminentment masculina respecte a l'autoritat i la governança.³²⁰ D'altra manera, es pot interpretar que De Beauvoir arriba a la següent qüestió: si «*L'existence précède l'essence*» –com sentència Jean-Paul Sartre–³²¹ i el sexe no pot definir el ser dona, llavors què el

³¹⁸ Són nombrosos els experts que Simone de Beauvoir aborda per realitzar el seu assaig. De Beauvoir parteix, per exemple, de la tesi de Claude Lévi-Strauss: «Le passage de l'état de Nature à l'état de Culture se définit par l'aptitude de la part de l'homme à penser les relations biologiques sous la forme de systèmes d'oppositions: la dualité, l'alternance, l'opposition et la symétrie, qu'elles floues constituent moins des phénomènes qu'il s'agit d'expliquer que les données fondamentales et immédiates de la réalité sociale» («El pas de l'estat de Natura a l'estat de Cultura es defineix per l'aptitud de la part de l'home que pensa les relacions biològiques sota la forma de sistemes d'oposicions: la dualitat, l'alternança, l'oposició i la simetria, que elles oloren constitueixen menys fenòmens que es tracta d'explicar que les dades fonamentals i immediates de la realitat social»). Aquesta idea i altres dades extretes de *Les Structures élémentaires de la Parenté* de Lévi-Strauss seran emprades en la segona part del primer volum de *Le deuxième sexe* (pp. 113-133). En el camp de la psicoanàlisi les referències a Sigmund Freud i als estudis de Gaston Bachelard sobre la psicologia dels elements «la Terre, l'Air, l'Eau» fonamenten un altre principi en l'obra d'aquesta autora (pp. 86-87) respecte a l'home en relació amb «son propre corpus et le corps de ses semblables au sein de la société» («el seu propi corpus i el cos dels seus similars en el si de la societat»), i sobre el seu interès i descobriment del món natural que el rodeja a través del treball, el joc, i altres experiències de «l'imagination dynamique». Altres autors, de l'àmbit de la fenomenologia com Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Emmanuel Lévinas, Jean-Paul Sartre, seran apuntats al llarg dels dos volums, així com, la presència de Carl Gustav Jung, Wilhelm Stekel, Jacques Lacan i una llarga llista d'autors que no reproduïrem aquí, però que ajuden a través de la crítica i/o l'acceptació de premisses a construir l'obra.

³¹⁹ «El subjecte solament s'afirma quan s'oposa». BEAUVOIR, *Le deuxième...*, *op. cit.*, p. 17.

³²⁰ L'article de la historiadora Isabel Morant, «Lectures del segon sexe de Simone de Beauvoir», ha ajudat a contextualitzar el cas d'estudi més enllà de la lectura de l'obra de Beauvoir. A més, aporta informació crítica rellevant sobre com el feminisme actual absorbeix i processa el treball de la filòsofa francesa, reflexions que no són fàcils de trobar quan ens situem «fora de camp» dels estudis feministes i de gènere. Com cita la mateixa autora de l'article: «la historia de *El segundo sexo*; [es] el contexto intelectual que inspiró su escritura, los trazos esenciales del pensamiento de Beauvoir, la recepción del libro, a partir de los años cincuenta, en Francia y en España y su influencia en el pensamiento feminista contemporáneo». MORANT, «Lecturas de El segundo sexo ...», *art. cit.*, p. 2.

³²¹ Jean-Paul Sartre va expressar: «Si, en effet, l'existence précède l'essence, on ne pourra jamais expliquer par référence à une nature humaine donnée et figée ; autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté» («Si, en efecte, l'existència precedeix l'essència, mai podrem explicar-la per referència a una naturalesa humana donada o fixa; d'altra manera, no hi ha determinisme, l'home és lliure,

defineix? La conclusió, a partir de les diferents perspectives que utilitza per al seu assaig, planteja que la feminitat, amb la qual s'havia identificat a la dona, és una construcció social independent i arbitrària, una definició o estereotip atribuït que es diferencia de la seva «veritable essència» –o el *para sí* Sartrià.³²²

La referencialitat del pensament de Simone de Beauvoir en Fuster, malgrat que alguna persona pugui considerar contradictori el paper tradicional que va ocupar durant els anys de matrimoni,³²³ és representada per la presència en la seva biblioteca de la cèlebre *Le deuxième sexe*, però també per l'obra *Pyrrhus et Cinéas*, assaig que data de 1944, i en el qual De Beauvoir, a través del diàleg entre aquests dos personatges del text *Vidas paral·leles* del tom III de Plutarc, fa una lectura existencialista sobre el dilema i les correspondències entre l'experiència individual i la realitat universal encarnada en Déu i en la història humana.³²⁴ En aquest segon text reconeixia la «subjectivitat» de l'individu en l'acció, en el moviment cap a «l'altre»:

[...] parce que ma subjectivité n'est pas inertie, repliement sur soi, séparation, mais au contraire mouvement vers l'autre, que la différence entre l'autre moi s'abolit et que je peux appeler l'autre

l'home és llibertat»). SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, 1946, [en línia], [consulta: 27.12.2020], disponible a: <<http://www.danielmartin.eu/Textes/Existentialisme.htm#Conference>>.

³²² Per a Sartre el *Ser-para-sí* designa la persona entesa des de la subjectivitat, dotada de consciència i diferenciada del *Ser-en-sí*, que caracteritza els objectes o les realitats no humanes. Així mateix, el *Ser-para-sí* no posseeix una essència prefixada, raó per la qual la persona ha de dotar-se de la seva pròpia essència, un camí que en fer-se, li exigeix i li reporta la llibertat. SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, [conférence], Paris, 1945, [en línia], [consulta: 27.12.2020], disponible a: <<http://www.danielmartin.eu/Textes/Existentialisme.htm#Conference>>.

³²³ S'esmenta a aquest respecte i en relació amb Simone de Beauvoir que la seva autoritat i la seva obra es va posar en qüestió des d'alguns sectors molt influents del feminisme quan es van publicar les seves correspondències amb Nelson Algren. Aquests jutjaren durament l'ambivalència reflectida en la correspondència amb ell, ja que no encaixava amb la dona que «reivindicava» la igualtat amb l'home. Sobre aquest aspecte, que podria ser referit també, d'altra forma, al cas de Fuster pels anys en els quals es desvincula «volgudament» del camp artístic per acceptar la cura de la llar amb el nou estatus de dona casada, l'estudi se situa en una posició relativa que interpreta aquestes circumstàncies sense prejudicar-les. Vegeu: *Simone de Beauvoir: on ne naît pas femme...*, Dirigida per Virgine Linhart [enregistrament de vídeo], France, Zadig Productions, 2007, 51 min. documental, [en línia], [consulta: 20-11-2020]. Disponible a: <<https://vimeo.com/188533022>>.

³²⁴ Altres títols relacionats amb l'existencialisme que formen part de la BBF: CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Editions Gallimard, 1942; SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943; SARTRE, Jean-Paul, *Le diable et le bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1951; CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

mien ; le lien qui m'unit à l'autre, moi seul peux le créer ; je le crée du fait que je ne suis pas une chose mais un projet de moi vers l'autre, une transcendance.³²⁵

La subjectivitat de la mateixa acció no és arbitrària, segons l'autora, sinó desplaçament o «projecte de mi cap a l'altre». Amb altres paraules, la idea d'«acte» com a «transcendance de l'homme»³²⁶ és definida com un esdevenir constant enfront de la inacció d'un «universal» entès com a silenci i en la singularitat de «Dieu»:

[...] le tout immuable et éternel [qu'] il ne réclame rien, il ne promet rien, il n'exige aucun sacrifice, il ne dispense ni châtement ni récompense, il ne peut rien justifier, ni rien condamner, on ne saurait fonder sur lui ni optimisme, ni désespoir.³²⁷

El plantejament de Simone de Beauvoir, que és compartit amb Sartre, va ser que l'home és projecte i, tanmateix, transcendència. No hi ha un fi sinó el que s'entén com a camí, com a un nou punt de partida que porta a la impossibilitat d'afirmar que l'«universal» existeix, ja que en l'acció d'afirmar, es fa l'ésser particular, un «jo» singular que és en moviment constant lligat al seu passat, i que es projecta al futur.

Veritablement, no es poden establir evidències d'una connexió directa amb el pensament de De Beauvoir més enllà del context històric i cultural comú, i de l'emplaçament d'aquestes obres en la BFF, això no obstant, és factible pensar, dins la lògica de l'existencialisme francès, les accions que emprendria Fuster per transcendir les seves circumstàncies personals en un sistema socioeconòmic que afavoria el paper dels homes. D'altra manera, el pragmatisme de Felícia Fuster es podria entendre com un «feminisme de fets», un «feminisme existencialista» –allunyat de l'activisme feminista al qual es va adherir De Beauvoir després– en relació amb

³²⁵ «[...] perquè la meua subjectivitat no és inèrcia, retirada cap a un mateix, separació, sinó, al contrari, el moviment cap a l'altre; la diferència entre l'altre i jo és abolida i puc anomenar a l'altre meu [a través de l'acte]; el vincle que m'uneix a l'altre, només jo el puc crear; el creio perquè no sóc una cosa, sinó un projecte de mi cap a l'altre, una transcendència». BEAUVOIR, Simone de, *Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1944, p. 16.

³²⁶ *Ibid.*, p. 29.

³²⁷ «[...] el tot immutable i etern [que] no reclama res, no promet res, no exigeix cap sacrifici, no dispensa càstig ni recompensa, no pot justificar res, ni condemnar res, no es pot fundar sobre ell, ni optimista, ni desesperat». *Ibid.*, p. 37.

un posicionament vital i un desig individual amb formes d'autonomia, d'emancipació i de llibertat personal. Un feminisme de la igualtat que no contemplava diferències entre sexe o gènere. En aquest sentit, si es podria entendre el caràcter existencialista que reflecteixen les obres citades de De Beauvoir, en les accions empreses per Felícia Fuster, la formació i els projectes artístics i literaris que va iniciar a partir de 1963.

Amb tot, cal assenyalar que la indagació en la seva biblioteca personal ha mostrat títols i autors afins a la teoria existencialista que van procurar, des de retòriques pròpies i influències diverses, reflexions sobre el pensament humanístic de mitjans de segle XX. Exemples d'aquestes troballes són: *Le mythe de Sisyphe* (1942) i *L'homme révolté* (1951), d'Albert Camus, *L'être i le neant* (1943), de Jean-Paul Sartre, i *La structure du comportement* (1953), de Maurice Merleau-Ponty, entre altres autors que anteriors o contemporanis a l'esmentada doctrina mostren els fonaments ontològics que anà adquirint Fuster en aquesta època.³²⁸

³²⁸ Altres exemples a la BFF per ordre alfabètic: ALAIN, *Les idées et les âgées*, Paris, Gallimard, 1927; ALAIN, *Mars ou la guerre jugée*, Paris, Gallimard, 1936; ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Caulmann-Lévy, 1961; BERGSON, Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955; BERGSON, Henri, *Le rire essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958; BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959; BERGSON, Henri, *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959; BERKELEY, George, *Œuvres choisies de Berkeley*, tome II, Éditions Mouton, 1944; CHARDIN, Pierre Teilhard de, *Le phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1955; COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive*, Delagrave, 1926; CROCE, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, 1958; CUVILLIER, Armand, *Textes choisis des auteurs philosophiques*, tome II, Librairie Armand Colin, 1966; DESCARTES, *Œuvres philosophiques et morales*, Bibliothèque des Lettres, 1948; EINSTEIN, Albert, *Conceptions scientifiques, morales et sociales*, Paris, Flammarion, 1955; GRANET, Marcel, *La pensée chinoise*, Paris, Éditions Albin Michel, 1934; GRESSON, A. *Hippolyte Taine, Sa vie, son œuvre, sa philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951; HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Gallimard, 1957; HUXLEY, Aldous, *Ends and means*, Chateau & Windus, 1948; JUNG, Carl Gustav, *Problèmes de l'âme moderne*, Buchet-Chastel, 1960; KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949; LAGNEAU, Jules, *Célèbres leçons et fragments*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950; LEIBNITZ, Gottfried, *La monadologie*, Librairie Delagrave, 1938; MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité, vol. I, II, III*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1946; MANN, Thomas, *Études. Goethe-Nietzsche Joseph et ses Frères*, Mermond, 1949; NAGARJUNA; YAMAGUCHI, Susumu (trad.), *Traité de Nâgârjuna. Pour écarter les vaines discussions*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929; NIETZSCHE, Friedrich, *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future*, Random House, 1966; ORTEGA Y GASSET, José, *El libro de las misiones*, Espasa-Calpe, 1950; ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente, 1956; ORTEGA Y GASSET, José, *Entorno a Galileo*, Revista de Occidente, 1956; ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada*, Revista de Occidente, 1957; ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, 1955; ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica*, Revista de Occidente, 1957. OSTY, Eugène, *La Connaissance Supra-Normale*, Librairie Félix Alcan, 1920. PAPINI, Giovanni, *Un uomo Finito*, Vallecchi Editore, 1925. PASCAL, *Pensées de Pascal*, Librairie Delagrave, 1925; RENFORD Bambrough, *The philosophy of Aristotle*, Mentor Book,

El cas de Camus, qui explora sobre la condició humana en les citades obres a través de la idea de l'«Absurd», proposa un existencialisme que com de Beauvoir i Sartre, no promou el quietisme o la inacció de l'individu, sinó l'acceptació del nombre més gran d'experiències, que porten, segons aquest autor, al reconeixement del «fet irracional». Un reconeixement que provoca, al capdavant, respostes o conseqüències com la consciència, la rebel·lia i la passió³²⁹ que portaran, al final, a l'home «absurd» a la llibertat. Camus presenta a *Sisyphé* com un condemnat a una labor estèril, com una metàfora de la vida moderna en la qual:

L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphé, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris.³³⁰

L'heroi es revelarà quan es faci conscient de la seva situació i de la insignificança de la seva tasca en la qual tracta d'empènyer, una vegada darrera altra, fins a dalt d'una muntanya una roca que abans d'arribar al cim rodaria cap avall. El reconeixement i l'acceptació de la seva absurda labor representarà l'alliberació d'aquest. Per a Camus no serà la revolució sinó la rebel·lió constant de l'esperit la que mourà a l'home crític i humanista cap a la seva llibertat. Una idea que tractarà minuciosament a *L'home révolté* i que Fuster, tal vegada exalta de manera automàtica com una idea de fa temps assumida en el següent vers:

1963; ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Bordas Éditions, 1949; S. DE SACY, Samuel, *Descartes par lui-Même*, Éditions du Seuil, 1956; SAUVAGE, Micheline, *Socrate et la conscience de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1956; SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation I*, Alcan, 1902; SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et come représentation II*, Presses Universitaires de France, 1943; SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation III*, Alcan, 1902; SPENGLER, Oswald, *Le déclin de l'Occident I*, Paris, Gallimard, 1948; SPENGLER, Oswald, *Le déclin de l'Occident II*, Paris, Gallimard, 1948; TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, *L'Activation de l'Énergie*, Éditions du Seuil, 1963; UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Espasa-Calpe, 1952; VASCONCELOS, José, *Filosofia estètica*, Espasa-Calpe, 1952.

³²⁹ BFF: CAMUS, *Le mythe ...*, *op. cit.*, pp. 78-79.

³³⁰ «L'obrer d'avui treballa, cada dia de la seva vida, en les mateixes tasques i aquest destí no és menys absurd. Però és tràgic només en els rars moments en què pren consciència. Sísif, proletari dels déus, impotent i rebel, coneix tot el grau de la seva miserable condició: és d'ella que pensa durant el seu descens. La clarividència que havia de ser el seu turment consumeix alhora la seva victòria. No hi ha cap destí que no es pugui superar amb el menyspreu». *Ibid.*, pp. 165-166.

Busco l'oracle
perquè em digui on podré
ésser només un tros d'arrel o sorra
o només una branca d'un tronc despert
fossilitzat i amb vida
Potser em dirà que ja és urgent d'aprendre
a girar a mil revolucions a milers
de quilòmetres per una sola
revolució
domèstica dòcil quotidiana³³¹

L'existencialisme, que ocupà l'escena filosòfica francesa fins a principis dels anys seixanta, va anar quedant enrere, tot i la seva forta empremta, a favor del model iniciat també a la postguerra per un grup de pensadors que exploraren, cadascú en el seu camp de coneixement, les possibilitats d'un enfocament i una metodologia dirigida a analitzar el llenguatge, la cultura i la societat. L'estructuralisme, un corrent de pensament que s'aniria desplegant en la geografia francòfona fins a finals dels anys setanta, aproximadament, incidint de manera particular en el món acadèmic, va coincidir amb els *Études Supérieures Economiques* de Fuster al *Conservatoire National des Arts et Métiers*. Circumstància, però, que no té correspondències directes amb una producció poètica i artística simultània –ni amb un nou posicionament vital–, sinó més endavant, en la seva producció haikuista, com proposa Mercè Altimir, que naixeria, a més, del xoc cultural amb el sistema literari i artístic japonès en la dècada dels anys vuitanta.³³² Tot i això, cal explicitar que prèviament a aquesta creació poètica hi ha alguns indicis en treballs anteriors que condueixen a aspectes relatius del paradigma estructural.

Fuster portava, des de finals dels anys setanta, immersa en diversos projectes entorn de l'escriptura i la pintura coincidint amb l'estructuralisme i la subsegüent reorientació en el si de la mateixa intel·lectualitat, que desembocaria en el «model postestructural» inserit en la

³³¹ Fuster, Felícia, [fragment del poema] «Buscant l'oracle», *Sorra de temps absent*, Lleida, Pagès editors, 1998, p. 75.

³³² Des d'aquest model de pensament, Mercè Altimir analitza l'obra poètica *Postals no escrites* (2001) que Felícia Fuster va escriure al voltant de 1989. ALTIMIR, «Postals no escrites ...», *cap. cit.*, dins GAYÀ, PICORNELL, RUIZ, *Incidències Poesia catalana ...*, *op. cit.*, p. 106 i pp. 110-11.

«postmodernitat». Aquests treballs van ser: el poemari *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils* (1984), la traducció al català de la novel·la històrica *L'Œuvre au noir* (1968) de Margueritte Yourcenar (1984-1985) i la ja tractada sèrie pictòrica «abstracció lírica» (1977-1986) en el capítol 3.4 de la II part.

Les dues primeres empreses, amb les seves singularitats formals i metodològiques pel que fa al desenvolupament i els processos de treball, van ser els precedents immediats sobre el caràcter que agafaria l'obra posterior referida a la investigació en el llenguatge que esmenta Altimir per interpretar el poemari *Postals no escrites* (2001) i, també, la traducció de *Poesia japonesa contemporània* (1988). Tanmateix, en les dites obres es fan clars alguns senyals que suggereixen aquesta posterior «filiació» de Fuster amb l'estructuralisme.

En conjunt, si amb el poemari *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*, Fuster es refermava, particularment, en la recerca personalitzada del sentit de la vida i la condició de l'ésser humà, mancant-li encara cert replegament lingüístic sobre el treball poètic, en la traducció de Yourcenar –*Obra negra* (1985)– hi ha un estudi minuciós sobre l'escriptura d'aquesta autora que acabaria definint-se en l'essència analítica del projecte estructural i de la seva pròpia veu lírica en obres posteriors. En tal sentit, hi ha evidències en un text que redacta la traductora responent a la pregunta que li feia Miquel Àngel Sánchez Ferriz en relació amb «Què ha estat i què és per a vós Marguerite Yourcenar?»:³³³

No us diré que és per a mi una gran escriptora, seria banal, però si que la considero, no un model –això sempre es nefast per aquell que ho fa–, sinó un exemple i un exemple extraordinari, motiu de meditació i anàlisi per a tota persona que es proposa escriure.

[...] Després ve el llenguatge. Com tot en la seva obra és d'una precisió absoluta, ric, variat. Cada element de l'època, cada funció, cada objecte, retroba el mot que li pertoca. Això ha sigut un dels punts interessants del treball de la meva traducció. Traducció difícil que no pot fer-se mirant el text, la màquina d'escriure... i el rellotge, sinó que s'ha de fer seguint les pròpies petjades de l'autora, consultant obres referents a l'època, enciclopèdies,

³³³ Carta de Miquel Àngel Sánchez Ferriz, Barcelona 31 de març de 1985, dirigida a Felícia Fuster. AFF: MASF 31.03.1985 (C26).

diccionaris, per resoldre amb la màxima fidelitat i honradesa les variades dificultats que posa el text per la seva riquesa de lèxic i pel seu estil.³³⁴

(annex documental núm. 4, p. 432)

Les paraules que expressa mostren la profunditat del seu exercici de traducció i l'exigent estudi que va realitzar per tal de traduir la imponent novel·la de Yourcenar. Una qüestió gens corrent que assenyala l'origen del procés d'exploració de Fuster sobre el llenguatge i l'aprenentatge metodològic que va adquirir amb aquest complex projecte fonamentat en una de les referències literàries més importants del segle XX.

Quan a la creació artística, la influència de l'estructuralisme en l'abstracció pictòrica de Fuster es pensa amb més reserves, donat que el seu llenguatge plàstic, en aquells moments, encara tenia deutes amb els projectes artístics d'una avantguarda pictòrica i literària, superada per noves formes d'expressió de naturalesa conceptual a mitjans dels anys seixanta. No obstant això, es creu que l'esquerda per on s'escolaran els efectes d'aquest mode de pensament, serà aquella sorgida de l'apropament entre les fases pictòrica i poètica. Aquella que mostrarà la capacitat d'anàlisi i la materialitat sígnica de Felícia Fuster, i que comença a sorgir en l'espai en blanc.

Com a detall es podria recuperar l'esmentat sistema d'estudi d'Ernest Fraenkel dins el camp de literatura i la psicoanàlisi, que utilitzava en l'examen dels dibuixos «trans-conscients» de Stéphane Mallarme,³³⁵ per acabar expressant que: si l'obra d'aquest poeta, *Un coup de dés*

³³⁴ Text mecanoscrit de Felícia Fuster dirigit a Miquel Àngel Sánchez Férriz (no hi ha data). AFF: FF 31.03.1985 (C26).

³³⁵ «Fraenkel's sixty-eight seismographic and astral diagrams (or "stylizations") practice a truly *graphic* mode of literary analysis. It was Fraenkel's conviction that "a plastic text rests hidden in the extra-conscious layers of the poet, paralleling the verbal text of the poem" (9)—a thought not far from Moholy-Nagy's appraisal of "a new lyric expression" in Dada, "like an x-ray revelation, making transparent that which was previously opaque" (315). In their accentuation of the visual character of *Un Coup de dés*, Fraenkel's designs are like watching a movie with the sound turned off, forced to rely on gesture rather than dialogue in order to follow the action» («Els seixanta-vuit diagrames sismogràfics i astrals de Fraenkel (o "estilitzacions") practiquen un mode realment gràfic d'anàlisi literària. La convicció de Fraenkel va ser que "un text plàstic queda amagat a les capes extraconscients del poeta, paral·lel al text verbal del poema" (9), un pensament no gaire lluny de l'avaluació de Moholy-Nagy sobre "una nova expressió lírica" dins el Dada, "com una revelació de raigs X, fent transparent allò que abans era opac" (315). En l'accentuació del caràcter visual d'*Un Coup de dés*, els dissenys de Fraenkel són com veure una pel·lícula amb el so apagat, obligat a confiar en el gest més que en el diàleg per seguir l'acció»). RASULA, Jed, *Modernism and Poetic*

jamais n'abolira le hasard (1887), «established the criteria for typographic precision as an integral feature of poetic practice, provoking Italian Futurist free-word compositions [...]»,³³⁶ una originalitat d'aquest creador, i del mateix futurisme, que influenciaren la pràctica pictòrica –i poètica– de Fuster, la teoria estructural, a través del mètode, va poder travessar aquesta mateixa pràctica –en el treball de composició, en el codi de color, en el «silhouettage» i en les formes de «lectures»–,³³⁷ igual que la concepció existencialista de «l'homme» va poder incidir en la seva subjectivitat artística i en la futura condició espacial del seu treball pictòric que esdevindria amb la sèrie *Plurivisions*.

Inspiration: The Shadow Mouth, New York, Palgrave MacMillan, 2009, p. 24, [en línia], [consulta: 31.12.2020], disponible a: <<http://www.writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/readings/Valery-on-Mallarme.html>>.

³³⁶ «va establir els criteris de precisió tipogràfica com a característica integral de la pràctica poètica, provocant en el futurisme italià composicions de paraules lliures [...]», *Ibid.*, p. 23.

³³⁷ Se citen aquests termes a la nota a peu de pàgina 302, p. 162.

3 / La traducció i la futura experiència japonesa

Els antecedents de l'experiència de Felícia Fuster al Japó en l'any 1986, traduïda aquesta en un viatge d'exploració i recerca que acabaria definint un canvi en la seva creació poètica i visual, s'ha de buscar en la simultaneïtat de projectes, artístic i literaris, que estava desenvolupant entre 1980 i 1986, en la seva biblioteca personal en la qual hi ha lectures d'autors com Mishima Yukio, Tanizaki Jun'ichirō i Katō Shūichi, però també, en una activitat econòmica, empenedoria personal, que havia iniciat a començaments de la dècada dels anys setanta en relació amb un treball immobiliari d'adquisició d'apartaments en els *quartiers* de Belleville i La Bastille de París.

En concret, les produccions que centraren aquesta etapa van ser, com s'esmentava amb anterioritat, el poemari *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils*, el treball pictòric d'abstracció lírica i la traducció al català de *L'Œuvre au noir*. No obstant això, va ser la novel·la de Marguerite Yourcenar en convergència amb les idees de la intel·lectualitat japonesa que arribava a França entre 1970 i 1980, així com, uns primers intercanvis contractuals amb ciutadans japonesos a través del lloguer d'apartaments,³³⁸ els factors que predisposaren el viratge de Fuster cap a l'estudi, la coneixença del «sistema cultural» nipó i la seva geografia.

³³⁸ Algunes informacions de les cartes i d'altres tipus de correspondències postals, datades de mitjans dels anys setanta fins al dos mil u, han possibilitat organitzar un registre cronològic dels contactes que va establir Felícia Fuster amb persones d'origen japonès. Aquesta informació, tot i que parcial, ha permès considerar la seva relació amb persones d'aquest país al llarg del període esmentat, assenyalant vies possibles de comunicació i interacció personals que podrien haver ajudat a l'acostament de l'artista al «sistema cultural japonès». De fet, el resultat d'aquesta acció registral ha revelat la creixent implicació de Fuster en un diàleg intercultural que va generar una activitat poètica-artística d'un valor transcendent, com es veurà en el capítol que refereix a l'obra de traducció *Poesia japonesa contemporània* (1988), en el poemari *Postals no escrites* (2001) i en la sèrie pictòrica *Plurivisions* (1987-1995).

3.1 / Marguerite Yourcenar i Mishima Yukio: més que un origen en la traducció de Fuster, 1984

El fons bibliogràfic de Felícia Fuster recull obres de diversa índole, d'escriptores i escriptors de diferents orígens i procedències, de variades ideologies i formes de pensament, així com temàtiques que conformen un marc dispar i pluridimensional. Això no obstant, la recerca en aquest fons s'ha centrat en aquelles obres que s'ajustaven, en gran manera, als enfocaments teòrics que han travessat la investigació per dirigir una lectura sobre l'obra i la creació de Fuster d'acord amb les evidències, i diferents informacions indirectes, que s'anaven trobant en altres fonts com l'arxiu personal.³³⁹

Com s'ha avançat en el capítol anterior, Fuster guardava un nodrit conjunt de llibres que refereixen al sistema filosòfic francès desplegat a partir de mitjans de segle XX, i sobre el qual recau part de les anàlisis per a l'estudi de la seva producció a partir de 1986. Emperò, és en el camp literari, en l'obra yourcernariana i en diversos textos d'escriptors japonesos,³⁴⁰ on s'han descobert les petjades que situen l'origen i la referencialitat d'aquesta pintora, poeta i traductora eventual, en relació amb la transformació que es produïa en els seus treballs de creació en el futur immediat.

Respecte al tema, si hi ha una obra que «invoca» a aquest origen, aquesta va ser *Cinq Nō Modernes* (*Kindainougakushuu*, きんだいのうがくしゅう) de Mishima Yukio, de la qual es pensa que podria haver sigut el referent o el model per la traducció del japonès al català de *Poesia japonesa contemporània* (1988). L'edició francesa del llibre de Mishima, traduïda per Marguerite Yourcenar i publicada en 1984, va permetre investigar sobre el possible camí que la creadora empenia en la seva aproximació a la literatura i l'art japonès, mostrant, així mateix, la influència de l'escriptora belga en el seu projecte de traducció –que cal subratllar,

³³⁹ Sobre les fonts que aquest estudi ha consultat, aneu al capítol 5.2.1 «Obra plàstica, arxiu personal i biblioteca de Felícia Fuster» de la I Part, pàgina 88.

³⁴⁰ A la BFF hi ha els títols que segueixen: YOURCENAR, Marguerite, *Memoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951; MISHIMA Yukio, *Cinq Nō Modernes*, Paris, Gallimard, 1984 (1955); TANIZAKI Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre*, Publications Orientalistes de France, 1977 (1933); KATO Shūichi, *Histoire de la littérature japonaise. Des origines au théâtre Nō*, Tome I, Paris, Fayard/Intertextes, 1985 (1979); KATO Shūichi, *Histoire de la littérature japonaise. L'époque moderne*, Tome III, Paris, Fayard/Intertextes, 1986 (1979).

iniciava just en acabar la traducció de l'anteriorment referida *L'Œuvre au noir*, d'aquesta mateixa autora.

L'examen de l'obra de Mishima i la lectura del prefaci de la seva traductora, que introdueix el gènere teatral *nō* (のう) i com l'escriptor japonès l'actualitza, va afavorir des de bon principi la formulació d'una sèrie de preguntes que s'enuncien a continuació: Què significació podria haver tingut aquesta publicació per a Fuster, tenint en compte que ja havia terminat la traducció de *L'Œuvre au noir*?, i de quina manera es va poder traslladar aquest suposat interès en la seva obra de creació?

Els indicis, que donaren respostes a aquestes qüestions, es van trobar en la lectura de l'assaig de Kudawara Yasuko (くだわら やすこ) «Marguerite Yourcenar et la poéticité du Nō. Remarques sur la traduction de *Cinq Nō modernes* de Mishima». ³⁴¹ L'estudi, que tracta de dilucidar l'originalitat de la traducció d'aquesta escriptora, explica que van existir dues traduccions al francès d'aquest text en la mateixa editorial, una de Georges Bonmarchand en l'any 1970 i l'altra de Marguerite Yourcenar en 1984. Explica també que la versió de Bonmarchand es va fonamentar en la «tendance à la transcoder les phrases mot à mot» ³⁴² —és a dir, «transcodificar» el text adaptant-lo a les condicions tipogràfiques del japonès—, mentre que en la de Yourcenar es va anteposar la reconstrucció de l'escena i la claredat de les imatges.

Segons Kudawara, les raons d'ambdós projectes van atendre a contextos i maneres d'interpretar i significar el treball de Mishima, entre altres aspectes. ³⁴³ Si en el cas de

³⁴¹ KUDAWARA Yasuko, «Marguerite Yourcenar et la poéticité du Nō. Remarques sur la traduction de *Cinq Nō modernes* de Mishima», dins OSAMU Hayashi (éd.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique: Actes du colloque de Tokyo (9-12 septembre 2004)*, Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 2008, pp225-234.

³⁴² «tendència a transcodificar les frases paraula a paraula». *Ibid.*, p. 227.

³⁴³ Aquesta recerca no té la voluntat d'introduir al lector en les diverses teories desenvolupades sobre la traducció, no obstant això, cal expressar que es segueix la perspectiva de Lawrence Venuti, en considerar que l'exercici de la traducció està vinculat al context, als interessos, a les perspectives i a la subjectivitat del traductor/a, raons, entre altres, que acabaran definint la producció formal i el seu sentit. Tal com explicita l'autor: «The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read» («La viabilitat d'una traducció s'estableix per la seva relació amb les condicions culturals i socials en què es produeix i es llegeix»). LAWRENCE Venuti. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. (London/New York: Routledge, 1997), p. 18.

Bonmarchand, el traductor buscava perpetuar l'essència del treball de l'escriptor japonès i la tradició del *nō* clàssic partint del característic «jeux de mots sur les homonymes»,³⁴⁴ realitzant un exercici paral·lel en la seva llengua sense massa «èxit» lector,³⁴⁵ Yourcenar va decidir distanciar-se d'aquesta proposta a favor de la construcció de la representació visual.³⁴⁶

En aquestes circumstàncies, probablement alienes al coneixement de Fuster, sorgeixen tres possibles raons, que sumades podrien significar l'origen de *Poesia japonesa contemporània* en la traducció de Yourcenar, així com en la seva creació poètica i plàstica posterior.

En primer lloc, existia, en genèric i en particular, una consideració especial per l'obra literària de Marguerite Yourcenar. En tal sentit, les dates i altres informacions, algunes ja presentades,³⁴⁷ van ser coincidents en referència al fet que Fuster, entre 1984 i 1985,³⁴⁸ es trobava immersa en la traducció, del francès al català, de la novel·la *L'Œuvre au noir* d'aquesta escriptora. Això, no sols apuntava cap al treball expressament de traducció de Fuster, sinó també a una investigació prèvia o paral·lela sobre la qual es considera que va conèixer i prestar atenció a la Yourcenar traductora, i consegüentment a la dramaturgia moderna de Mishima inspirada en la tradició del *nō*. Sobre aquest punt, cal destacar, que també és interessant relacionar en aquesta traducció, el títol de l'obra de Mishima respecte a l'ús del terme «modernes», que Fuster adaptaria còmodament al català per intitular la seva antologia de poesia japonesa. Així, encara que va preferir utilitzar la paraula «contemporània» per adjectivar la seva selecció de poetes japonesos, es pot entendre que ambdós vocables, en aquest cas, tenen una anàloga significació. En efecte, la connexió resulta més evident si es refereix al text «La poesia japonesa moderna»,³⁴⁹ que publicat el

³⁴⁴ «joc de paraules sobre els homònims». KUDAWARA, «Marguerite Yourcenar», *art. cit.*, p. 226.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 227.

³⁴⁷ Aneu a la cita a peu de pàgina 334, p. 187.

³⁴⁸ A través de la correspondència postal entre Miquel Tarradell i Felícia Fuster es coneix que la traducció al català de la novel·la *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar va ser una iniciativa personal que s'esbossa a mitjans de l'any 1983. Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 29 de juny de 1983, dirigida a Felícia Fuster. AFF: MT 29.06.83.

³⁴⁹ FUSTER, «La poesia japonesa...», *art. cit.*, pp. 131-150.

mateix any que la compilació de poetes japonesos, complementava la seva empresa de traducció.

En segon lloc, es posa en relleu la circumstància de la construcció de la representació visual. No s'entrarà aquí en aspectes teòrics que estudien les qualitats i les carències d'una traducció «extrageritzant» o «domesticadora», no obstant això, com s'avançava anteriorment, en la traducció de Marguerite Yourcenar, que es pot classificar com adaptada als valors de la cultura i de la llengua de recepció, existia un interès i un sentit de reproducció en termes d'imatge. Les raons de la seva decisió es desconeixen, però el fet de basar aquesta en una traducció precedent del japonès a l'anglès³⁵⁰ que assenyalava la tendència de mostrar el valor representatiu i escenogràfic de la forma teatral *nō*, així com la singularitat i la importància de la construcció mental de la imatge de la cultura japonesa, és un detall fonamental que es creu va percebre Fuster. L'explicació a l'atenció d'aquest detall es pensa que ve donada en la circumstància de compartir –entre altres aspectes–, com a pintora, la visualitat i la sensibilitat de la recreació de la imatge, molt vinculada a la seva formació artística, i com a poeta, aquell sentit impressionista que posseeix l'obra literària de Marcel Proust³⁵¹ i, especialment, la poètica visual de Stephane Mallarmé,³⁵² així com els interessos dels imagistes, relacionats amb la síntesi d'una única imatge des de múltiples perspectives, un fet directament no demostrat, però que la vincularia, segons Sam Abrams, amb aquell interès que tenien per la poesia japonesa.³⁵³

En tercer lloc, continuant amb les possibles causes que denotaven la importància de *Cinq Nō Modernes*, es proposa que Fuster va reparar en la traducció de Yourcenar, bé perquè va tenir desconeixement de la versió de Bonmarchand o bé perquè si la coneixia –fet que no es descarta– va anteposar, per les raons que s'acaben d'expressar, la interpretació de Yourcenar.

³⁵⁰ L'escriptora fonamentava la seva traducció a partir d'una versió anglesa del japonòleg Donald Keene del 1957. Kudawara expressa que Yourcenar partia d'aquesta traducció perquè, en comparar les dues obres, hi ha els mateixos errors de traducció respecte al text original de Mishima, i també frases explicatives de Keene que Yourcenar reproduïx en la seva versió. KUDAWARA, «Marguerite Yourcenar», *art. cit.*, p. 226.

³⁵¹ BFF: PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, vols. I-XV, Paris, Gallimard, 1919-1927.

³⁵² BFF: MALLARMÉ, *Poésies complètes*, *op. cit.*; FRAENKEL, *Les dessins trans-conscients ...*, *op. cit.*

³⁵³ Entrevista a Sam Abrams, octubre 2020, *cit.*

Així, en aquest escenari, suposant el vincle entre la traducció de Yourcenar i la de Fuster, van sorgir les següents preguntes: com va assumir Felícia Fuster el seu propi exercici en *Poesia japonesa contemporània?*, quins són els matisos més destacables?, van existir similituds amb l'elaboració de Yourcenar?, i de quina manera va afectar aquesta al seu treball poètic³⁵⁴ i plàstic posterior?

El projecte de cotraducció³⁵⁵ de Felícia Fuster tenia semblances amb el referent assenyalat quant a què conceptualment afavoria el significat relacionat amb aquella projecció de la imatge que li donà Yourcenar al seu treball, però també en relació amb la «comoditat del lector». ³⁵⁶ No obstant això, respecte a les divergències, es va advertir, entre les més destacables, la bilateralitat del projecte —«traducció a quatre mans»—, i la decisió d'anar a la llengua d'origen, d'estudiar-la, d'investigar-la a fons malgrat d'estar lluny en la seva comprensió lectora i, en general, en el seu domini.³⁵⁷ Una particularitat que fa, junt amb aquell desig de «modernitat» compartit amb els poetes de la seva selecció, que l'aportació de Felícia Fuster i Sawada Naoyuki al camp de les lletres catalanes fos especialment valorat per diferents experts.

³⁵⁴ Sobre com va poder afectar l'exercici de traducció de *Poesia japonesa contemporània* en l'obra poètica de creació de Fuster cal anar als textos de Mercè Altimir «Felícia Fuster» i «*Postals no escrites (2001) de Felícia Fuster L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc*», que es tracten al capítol 3.2.3. «- Escrits retrospectius sobre el treball de traducció», de la Part I, pp. 58-60. Per ampliar, vegeu també: ALTIMIR, Mercè, «La transmissió de l'haiku: d'escriptures i de passos fronterers», dins MAS, *L'haiku en ..., op. cit.*, pp. 15-39.

³⁵⁵ A través del carteig amb Miquel Tarradell es coneix que el projecte de traducció va ser una idea original de Felícia Fuster. Per aquesta raó, fins al moment, l'estudi ha referit a la traducció en singular, per detallar algunes de les motivacions i de les referències que van poder determinar l'antologia *Poesia japonesa contemporània*. No obstant això, a partir d'ara, es farà al·lusió a la cotraducció de l'obra atenent igualment a la feina que va realitzar Sawada Naoyuki. Es tractarà sobre la seva aportació i sobre la relació amb Fuster en el capítol 4.2 / «Naoyuki Sawada i viatge al Japó», 1986, d'aquesta mateixa part.

³⁵⁶ A més d'aquesta expressió, Manuel de Seabra manifestava sobre la traducció de *Poesia japonesa contemporània*: «La bondad de una traducción, y sobre todo de la traducción de una obra de arte con un carácter eminentemente subjetivo como es la poesía, no es la literalidad ni la fidelidad sino el resultado final: el poema que resulta en el idioma destinatario». SEABRA, Manuel de, «Sense exostismes», *Avui*, 1989.

³⁵⁷ Felícia Fuster revelava en diverses cartes dirigides a Miquel Tarradell, abans i durant la seva estança al Japó, que la barrera lingüística era enorme. Carta de Felícia Fuster, París 8 de setembre de 1986, dirigida a Miquel Tarradell; Carta de Felícia Fuster, Tokio 22 de setembre de 1986, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 08.09.86; FF 22.09.86.

Així, considerant, per tant, la possibilitat que la traducció de Yourcenar mitjancés entre l'obra de Mishima i el treball de Fuster, com podria haver influenciat, llavors, a la seva producció artística?

La indagació mostra que la traducció de Yourcenar va generar-li un interès respecte al teatre *nō* –i altres formes de creació artística japoneses– gràcies a la perspectiva moderna que introdueix Mishima, qui readapta les capes de tradició del gènere, així com el concepte d'escena. Però, a més, hi ha indicis en el pròleg i en les peces teatrals, entre altres informacions trobades a l'Arxiu Fuster –escasses, però que recolzen i reforcen aquesta teoria–, que contribueixen a donar sentit a la seva abstracció plurivisonal.

Per exemple, segons prologava Yourcenar, l'escriptor japonès aconseguia obrir la lectura del *nō* partint de la forma clàssica, explorar a través dels seus personatges «un temps fantôme»³⁵⁸ i fabular per mitjà «d'immémoriales molécules asiatiques restent en suspens dans ces petits drames».³⁵⁹ Així mateix, continua:

Une réalité qui tourne au songe, ce sentiment de passage et de recommencement qui nous fait hésiter [...], [ses drames] nous ramène malgré nous et peut-être plus que ne l'a supposé Mishima lui-même à l'ample et flottant paysage métaphysique des Nô, ou plutôt à ce profond monde mental auquel le Japon [...].³⁶⁰

Aquest «sentiment de passatge» en la visualitat del *nō* antic és un element que caldrà considerar, més endavant, en l'anàlisi de *Plurivisions* i en la seva concepció espai-temporal, ja que és representatiu també del món interdimensional i «metafísic» que mostra la sèrie. Com a detall s'avança que Felícia Fuster va presentar aquesta producció plàstica com l'estudi d'un espai de múltiples dimensions en el qual: [il est lui-même] un mode autonome, [...] nous invite à

³⁵⁸ YOURCERNAR, Marguerite, «Avant-propos», dins MISHIMA, *Cinq Nō ...*, *op. cit.*, p.11.

³⁵⁹ *Ibid.*, 15.

³⁶⁰ «Una realitat que converteix en somni aquest sentiment de passatge i de reinici que ens fa dubtar [...], [els seus drames] ens retornen malgrat nosaltres mateixos [...] i potser més que el que va suposar el propi Mishima a l'ample i flotant paisatge metafísic del Nō, o més encara, a aquest profund món mental el qual es troba al Japó [...]». *Ibid.*, 20-21.

nous y attarder à y rêver [...]. Le monde qu'[...]offre n'est pas un rideau, il est changeant, c'est un passage.³⁶¹

Les constants «passatge», «somni» –així mateix explícites en el fragment de Yourcenar–, i d'altres elements subjacents en el *nō*, com «le rideau»³⁶² o la reflexió de l'espai i el temps a través dels personatges principals d'aquesta representació, és a dir, el visionari o *waki* (わき) i l'espectre o *shite* (して),³⁶³ els dos extrems d'un passatge connectiu,³⁶⁴ també seran presents en la seva investigació pictòrica.

Per acabar, solament assenyalar la descoberta a l'AFF de la nota manuscrita darrere d'una targeta d'invitació a l'obra *Une année sans été*, de la dramaturga francesa Claire Rieussec que s'estrenava en la direcció teatral, per sustentar, si cal, simbòlicament, la rellevància de Yourcenar i Mishima en l'obra visual de Fuster. Rieussec li escriu:

Je serais très contente de vous revoir à l'occasion de ruer première tentative de mise en scène. Je me souviens de nôtres conversations sur les Nō modernes de Mishima et j'spre que cette pièce sera une nouvelle conversation à venir. Bien avons.³⁶⁵

³⁶¹[ell és en si mateix] un mode autònom, [...] i ens convida a romandre allà i a somiar [...]. El món que ofereix no és una cortina, sinó un món canviant, un passatge». Manifest «Peinture plurivisionnelle», versió francesa mecanografiada, ca. 1988. AFF: C3.

³⁶² En el *nō* l'*agemaku* (あげまく), que refereix a «cortina» –«rideau»–, i l'*hashigakari* (はしかかり) que expressa «pont» o «passatge», seran conceptes de l'espai escenogràfic que serviran per establir nexes entre l'obra de Felícia Fuster i l'estètica d'aquesta dramaturgia clàssica del Japó en la IV Part de la recerca.

³⁶³ Sobre els quals també reflexiona Yourcenar en el pròleg de *Cinq Nō Modernes*. YOURCERNAR, «Avant-propos», *text. cit.*, dins MISHIMA, *Cinq Nō ...*, *op. cit.*, p. 10.

³⁶⁴ En la representació del *nō* el *shite* és el personatge principal, aquest representa un deu o un espectre vingut del més enllà, mentre que el personatge secundari és el *waki*, la funció del qual és destacar la personalitat del primer i revelar la seva veritable naturalesa. El joc entre aquestes dues figures, que formen part de l'essència del *nō*, invoca una connexió entre la realitat i el més enllà que transcendeix els límits de l'espai i del temps. Per ampliar sobre aquest tema, vegeu: RUBIERA, Javier; HIDEHITO Higashitani (ed. i trad.), *Zeami. Fūshikaden-Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō, y Cuatro dramas Nō*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, pp. 48-51; BRAZNIKOVA, Violetta, *El teatro Nō: el arte de lo sublime*, [enregistrament sonor de la conferència, en línia], [consulta: 20.04.2021], Madrid, Fundación Japón, 14 de febrer de 2021. Disponible a: <<https://www.fundacionjapon.es/es/Actividades/Arte-y-Cultura/evento/323/conferencia-online-el-teatro-no-el-arte-de-lo-sublime>>.

³⁶⁵ «Estaria molt contenta de tornar-te a veure amb motiu la meua primera temptativa de direcció. Recordo les nostres converses sobre els Nō moderns de Mishima i espero que aquesta peça sigui una nova conversa per venir. [...]». Nota manuscrita per Claire Rieusses en una invitació a l'obra teatral *Une année sans été*, al Theatre du cantre Polonais, 1989. AFF: C27.

En la nota li recorda les diferents conversacions mantingudes sobre l'obra de Mishima. Es tracta d'una mínima informació, però que denota l'interès de Felícia Fuster pel text d'aquest autor i també per l'intercanvi d'impressions sobre el mateix amb una persona directament implicada amb l'escena teatral.³⁶⁶

3.2 / Altres referències literàries i estètiques del Japó, 1977-1986

Altres referències literàries i culturals japoneses que es pensa que Felícia Fuster va anar assimilant al llarg d'aquests anys vuitanta també foren identificades a través de l'inventari i la revisió dels títols de la seva biblioteca. Les obres de Tanizaki Jun'ichirō i Katō Shūichi, escriptors amb perfils literaris vinculats al coneixement de la seva cultura, però també al profund saber del «sistema cultural» occidental, potser provocaren en l'artista una gran impressió que acabaria repercutint al seu llenguatge poètic i visual.

En relació amb aquestes obres, es refereix primer a la reconeguda *Éloge de l'ombre* (*IneiRaisan*, いねいらいさん) (1933) i a un autor que va situar en l'epicentre d'aquest manifest «Orient» vers «Occident», confrontant-los mitjançant la condició estètica de la foscor *versus* la llum i ressaltant la suggerent i evocadora penombra com a element vehicular del «tradicional» concepte japonès de «bellesa». En aquest assaig, la tradició social i cultural del Japó és representada pel contrast i la contraposició amb el «no-altre». És a dir, a través de la «discursivitat colonial»³⁶⁷ Tanizaki cerca la seva pròpia identitat, igual que subvertir la perspectiva del lector, no obstant això, en el joc de forces que proposa acaba projectant una visió idealitzada del Japó fonamentada en aquelles imatges que s'esperen des d'«Occident». Per exemple, quan parla de l'espai *tokonoma* (とこのま) d'una «típica» casa japonesa ens diu:

³⁶⁶ No ha estat possible contactar amb Claire Rieussec.

³⁶⁷ GUARNÉ, Blai, «De micos i japonesos: mimetisme i anàstrofe en la representació orientalista», dins PRADO-FONTS, Carles (coord.), «Orientalisme», *Digithum*, núm. 10, UOC, maig 2008, p. 29, [en línia], [consulta: 14.01.2021], disponible a: <<http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/cat/guarne.pdf>>.

Tout compte fait, quand les Occidentaux parlent de ‘mystères de l’Orient’, il est bien possible qu’ils entendent par là ce calme un peu inquiétant que secrète l’ombre lorsqu’elle possède cette qualité-là.³⁶⁸

La tradició en l’art, l’artesania, l’estereotip de bellesa en la «dona japonesa», el teatre *kabuki* (かぶき) i el *nō* (のう), entre altres elements culturals que impregnen la quotidianitat del Japó, com també aquest espai *tokonoma*, són essencials per construir una obra pròpia del seu temps, que va gaudir d’una gran notorietat a França des de la seva publicació en l’any 1977, en part per la lleugeresa del llenguatge i el mestratge de Tanizaki, en part, per l’evocació d’un món misteriós i metafísic instat, tal vegada, com es pregunta el mateix escriptor, pel «génie national»³⁶⁹ japonès.

La influència d’aquest breu assaig es pensa en l’obra fusteriana, precisament, per l’enigma que crea aquest autor entorn de l’ombra, una foscor íntima, simbòlica i culturalment estratificada al llarg dels segles i a través dels objectes que acabà formalitzant-se en *Plurivisions*. Però, com es comentava, també dotaria a l’artista d’una mirada exotitzada i d’un imaginari cultural –autoreferencial en Tanizaki– construït des de les expectatives d’un occidental.

A part, altre autor d’importància en Fuster va ser Katō Suichi, en aquest cas, de manera directa, pel que fa a la traducció de *Poesia japonesa contemporània* (1988) i, de manera indirecta, respecte a la seva investigació poètica al voltant del recull d’haikus *Postals no escrites* (2001)³⁷⁰ i a la conceptualització de *Plurivisions* (1987-1995). L’aproximació de Fuster a l’obra de Katō, *Histoire de la littérature japonaise* (ひsとりあて1あ1いてらtうらじゃほねさ), text publicat

³⁶⁸ «[Tinc la impressió], en general que quan els Occidentals parlen dels ‘misteris de l’Orient’, és molt possible que atenguin a la calma inquietant d’aquests llòbrecs espais». TANIZAKI, Junichirō, *Éloge de l’ombre*, Publications Orientalistes de France, 1977 (1933), p. 57.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁷⁰ En relació amb la singularitat de l’obra de Fuster respecte a d’altres de poetes catalans amb els quals va compartir l’escriptura de l’haiku, Abraham Mohino ens diu: «És important que el poeta tingui una personalitat pròpia. Ella aconsegueix radicalment aquesta personalitat pròpia a partir d’investigar el haiku com estructura lingüística. Això, ofereix un model d’haiku diferent de la nostra tradició, perquè el que havia fet la nostra tradició des de Riba, agafant l’haiku, però també la tanka, és oferir-nos un format que s’entenia vagament o llunyanament o lateralment des del seu concepte oriental. Feien un préstec a l’occidental, salvades excepcions, però és la tendència. En canvi, el que n’atorga Felícia Fuster és un haiku que provoca que la mentalitat occidental s’eixampli fins a abastar la mentalitat oriental, més autènticament haiku». MOHINO, *Els haikus del ...*, *conf. cit.*

a França entre els anys 1985 i 1986 i dividit en tres volums, dos dels quals són a la BFF,³⁷¹ refereix fonamentalment, al seu compromís amb el projecte de traducció de poetes japonesos al català i amb l'assaig «La poesia japonesa moderna» (1988), tot i que també, de manera complementària, a la creació literària i artística pròpiament dita que caldrà considerar més endavant.

Específicament, la vinculació de Fuster al treball de Katō es pot relacionar, circumstancialment, amb l'assaig sobre poesia nipona que Miquel Tarradell li havia proposat desenvolupar l'abril de 1986, quan ella s'immergia amb Nao Sawada en la idea de fer una antologia de poetes japonesos per a la traducció del japonès al català.³⁷² Com en altres ocasions, Tarradell, *partenaire* intel·lectual i en aquest moment parella sentimental de Fuster, que des de Barcelona revisava i assessorava els seus projectes literaris, i l'encoratjava en moltes ocasions a la participació en convocatòries de poesia com el *Premi Carles Riba*,³⁷³ la va aconsellar i implicar en la producció d'un article d'investigació sobre poesia japonesa per a la *Revista Catalunya*,³⁷⁴ amb la qual la va comprometre, de bon començament, sense que Fuster en sàpigues res:

³⁷¹ BFF: KATO Suichi, *Histoire de la littérature japonaise. Des origines au théâtre Nō*, Tome I, Paris, Fayard/Intertextes, 1985; KATO Suichi. *Histoire de la littérature japonaise. L'époque moderne*, Tome III, Paris, Fayard/Intertextes, 1986.

³⁷² Els detalls de la conceptualització del projecte al capítol 4.2 / «Naoyuki Sawada i viatge al Japó, 1986».

³⁷³ Són diverses les cartes, al llarg dels anys vuitanta, en les quals Tarradell li envia convocatòries de premis literaris en àmbit català i espanyol. En l'any 1981, per exemple, li fa arribar el programa d'un premi literari que es feia a Mataró del qual no indica el nom. En el 1983 li escriu: «Del premi Riba, és clar, per ara no sé res, serà cap a mitjans de desembre. T'he de dir que no t'ho prenguis amb gaire empena, si jo et vaig recomanar que hi tressis, com un test, tot això té un valor relatiu, et confesso que no tinc cap idea del que pot passar, no m'estranyaria que et donessin el premi, que quedessis finalista o que ni tan sols apareguis en les votacions definitives, això és el joc de l'atzar. Val o no val? No ho sé. Quan penses en el Pi de Formentor el van llençar a la paperera la gent dels Jocs Florals, que la Plaça del Diamant no fou premiada, tot això et deixa molt tranquil. La meva curiositat no és tant saber si els teus poemes seran premiats o no (la meva valoració va per altres camins) sinó el joc dels premis (com la rifa [...]) i també posar a prova un element vàlid i un jurat». En l'any 1984, just després del *Premi Carles Riba*, l'animà a participar en els premis de poesia *Ciutat de Palma Joan Colomer* i en el *Premi Vicent Andrés Estellés de poesia* a València. Així mateix, en 1986, en les mateixes dates que Felícia Fuster treballava en la traducció de poetes japonesos i començava conceptualitzar i a compondre alguns poemes que formarien part del recull poètic *I encara* (1987) –que Tarradell ja havia llegit i li havia fet les seves primeres impressions–, la informava, igualment, d'algunes propostes de convocatòries poètiques a l'estat espanyol: «Ja que tens temps fins a novembre, m'agradaria que t'arrisquessis a un premi. Ja saps, València té més ambient, Mallorca més possibilitats econòmiques. Seria una prova més, que hauries de fer sense orgull per part teva [...]. València edita segur, Mallorca no tant». Cartes de Miquel Tarradell, Barcelona entre 1981 i 1986, dirigides a Felícia Fuster. AFF: MT 02.12.81; MT 21.11.83; MT 23.1.84; MT 02.09.86.

³⁷⁴ Altres correspondències mostren que Tarradell li transmet a Fuster la idea d'aprofitar el ja estimat viatge al Japó, una decisió que va prendre la creadora al voltant del mes de juliol de 1986 (correspondència creuada entre Miquel Tarradell i Felícia Fuster on s'anuncia el viatge i la preparació d'aquest. AFF: MT 12.07.86;

Ahir ens vam reunir el patronat de la Revista de Catalunya, ja la tenim engegada, ha esta una aventura. A l'hora de preparar articles (cal pensar que és mensual, vol dir que hem de tenir cada més 10 articles, sense fallar, aviat està dit), jo vaig tenir la barra de proposar-ne un de teu, sense consulta prèvia. Vaig donar el títol: la poesia japonesa contemporània (amb algun exemple de traducció de poemes significatius). Va ser molt ben rebut –inesperat. No em tiris els trastos pel cap. En definitiva, no t'obliga. Faràs el que voldràs. Però sàpigues que ets a la llista, sense cap obligació de temps: mig any, 10 mesos i any ... quan vulguis. La revista queda molt bé de presentació (lletra Bodoni), paguen 4000 per holandesa (gens tronat). Si, no t'enfadis per la meva gosadia, [...], ja em diràs alguna cosa. [...].³⁷⁵

El text proposat per Tarradell va obligar a Fuster a transitar per un tipus de treball assagístic al qual no estava acostumada i que li va exigir profunditzar en l'estudi de la tradició lírica japonesa. Així que, al llarg del procés d'elaboració d'aquest treball l'examen de l'obra de Katō sembla inevitable, com també la del reputat japonòleg francès René Sieffert³⁷⁶ amb el qual va mantenir algun contacte.³⁷⁷

En referència a Katō, persona de gran reconeixement acadèmic en el seu país d'origen i en diverses universitats europees i nord-americanes, que va contribuir amb el seu coneixement enciclopèdic a la difusió de la història literària i cultural del seu país, amb *Histoire de la littérature japonaise* va produir una obra de gran valor. Salvant les enormes diferències temporals, conceptuals, formals i d'extensió amb el text de Tanizaki, la seva va ser una proposta historiogràfica de gran abast en la qual la narració està centrada en el model de desenvolupament històric de la literatura japonesa, i no tant en la dicotomia «Orient/Occident» que queda, en aquest cas, com un recurs de contrast precís per inserir-la en la literatura universal i per comprendre aquesta, juntament amb l'art, el

MT 11.09.86) per acabar de resoldre l'exercici de traducció de *Poesia japonesa contemporània*, i per tal de publicar en paral·lel un article que permetés al possible lector/a de la traducció complementar-la. Aquest text hauria d'ajudar a desentranar les claus de la modernitat poètica al Japó; d'altra banda, serviria com una via indirecta de difusió de l'antologia poètica. Cartes de Miquel Tarradell, Barcelona 1986, dirigides a Felícia Fuster. AFF: MT 05.09.86; MT 11.09.86.

³⁷⁵ Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 1986, dirigida a Felícia Fuster. AFF: MT 12.04.86.

³⁷⁶ SIEFFERT, René, *La Littérature japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1973.

³⁷⁷ En l'epíleg de *Poesia japonesa contemporània* Felícia Fuster agraeix la seva col·laboració en la traducció. A part, en l'Arxiu Fuster hi ha una carpeta d'apunts manuscrits del llibre *La Littérature japonaise*, obra publicada en 1973 per Sieffert, que va utilitzar, segurament, com a informació complementària a l'obra de Katō. Malauradament, la recerca en l'arxiu no ha donat més informacions, per exemple, sobre les reunions mantingudes entre Fuster i Sieffert. FUSTER; SAWADA, *Poesia japonesa...*, *op. cit.*, p. 201; Apunts manuscrits de Felícia Fuster de l'obra de René Sieffert, *La Littérature japonaise*. AFF: C10.

nucli del sistema cultural en la realitat quotidiana japonesa.³⁷⁸ Amb tot, Katō exposava respecte a la visió del món dels japonesos:

Les transformations historiques de la vision du monde des Japonais ont été influencées moins par l'introduction de différents systèmes de pensée étrangers que par un attachement obstiné aux attitudes indigènes ; les Japonais ont toujours fini par imprégner ces systèmes d'une particulière saveur japonaise. Les exemples les plus représentatifs des systèmes de pensée étrangers qui ont influencé les Japonais sont le bouddhisme du Grand Véhicule, le confucianisme, le christianisme et le marxisme. Il n'y a pas d'ordre strictement chronologique en ce qui concerne l'influence du bouddhisme et du confucianisme ; ces deux systèmes sont arrivés au Japon à peu près à la même époque. Mais le bouddhisme parvint beaucoup plus vite que le confucianisme à exercer, sur la littérature japonaise, une profonde influence. [...]

[...]

Que se passa-t-il lorsque leur analyse du monde [des japonais] affronta les conceptions étrangères qui étaient bien organisées, intellectuellement très évoluées, et transcendantes ? Parfois le système de pensée était accepté tel quel, et parfois rejeté ; mais, dans la plupart des cas, il fut adapté aux besoins japonais. Cette adaptation était normale lorsque le système étranger était bien organisé, bien développé, comme dans le cas du bouddhisme, du confucianisme, du christianisme et du marxisme. Les aspects théoriques, abstraits, furent éliminés, le principe de base transcendantal exclu, le système universel démantelé ; seulement ce qui avait de la valeur en fonction d'une application pratique fut retenu. Ce qui restait était une vision du monde, étrangère mais « japonisée ».³⁷⁹

³⁷⁸ KATŌ, Suichi, *Histoire de la littérature japonaise: Des origins au theater Nô*. Paris: Fayard/Intertextes, 1985, pp. 12-14.

³⁷⁹ «Les transformations històriques de la visió del món dels japonesos han estat influïdes menys per la introducció de diferents sistemes de pensament estrangers que per un aferrament obstinat a les actituds indígenes; els japonesos sempre han acabat impregnant aquests sistemes d'un sabor japonès especial. Els exemples més representatius de sistemes de pensament estrangers que van influir en els japonesos són el budisme del Gran Vehicle, el confucianisme, el cristianisme i el marxisme. No hi ha cap ordre estrictament cronològic quant a la influència del budisme i del confucianisme; aquests dos sistemes van arribar al Japó al mateix temps. Però el budisme va tenir un èxit molt més ràpid que el confucianisme en exercir una profunda influència en la literatura japonesa. [...] / [...] / Què va passar quan la seva anàlisi del món [dels japonesos] es va enfrontar a opinions alienes ben organitzades, intel·lectualment molt evolucionades i transcendents? De vegades, el sistema de pensament era acceptat tal com és, i de vegades rebutjat; però en la majoria dels casos es va adaptar a les necessitats japoneses. Aquesta adaptació era normal quan el sistema estranger estava ben organitzat, ben desenvolupat, com en el cas del budisme, el confucianisme, el cristianisme i el marxisme. Es van eliminar els aspectes teòrics i abstractes, es va excloure el principi bàsic transcendent i es va desmantellar el sistema universal; només es va conservar el que tenia valor en termes d'aplicació pràctica. El que quedava era una visió del món, estrangera però 'japonesa'». *Ibid.*, pp. 30-32.

Segons l'autor, el pragmatisme, caràcter que es manté al llarg de la història cultural i social de l'arxipèlag japonès (日本列島) acabà definint el particular sistema d'idees i la seva visió del món. A diferència de Tanizaki, i també a la forma discursiva d'Eduard Said en *Orientalisme* (1978),³⁸⁰ la lògica de Katō sembla girar al voltant del seu sistema cultural assumint les circumstàncies històriques i les inevitables influències, però privilegiant el punt de vista japonès. Reflexiona sobre l'ordre d'aquestes des de la perspectiva nipona, explicant la història literària des de la seva pròpia narrativa i no des de l'al·legat dins el qual «Orient» i «Occident» es contraposen, sent representativa la imatge de l'un vers l'«altre».

Per Julie Brock, les raons de l'enfocament de Katō estan relacionades amb *La Grande Encyclopédie de Éditions Heibonsha*, redacció que va dirigir des de 1971 fins a 1984. Aquesta autora, professora especialista en literatura japonesa, ens descobreix sobre l'autor a través d'aquesta obra que:

Ce n'était pas la première encyclopédie japonaise, puisqu'une première édition avait été dirigée chez le même éditeur par Hayashi Tatsuo (1896-1984) en 1959. C'est d'ailleurs Hayashi Tatsuo qui avait proposé le nom de Katō Shūichi pour diriger la nouvelle édition. Les deux éditions japonaises réfèrent bien sûr à L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, laquelle a servi de modèle à toutes les encyclopédies du monde à l'époque moderne.

Mais alors que Hayashi Tatsuo avait adopté pour son édition la méthode européenne, qui consiste à regarder toutes les connaissances du monde du point de vue de l'Europe et des Européens, Katō Shūichi privilégie le point de vue japonais. Pendant ses voyages, il s'était rendu compte qu'en Europe même, un utilisateur qui a besoin d'un renseignement sur la France ou sur la langue française consulterait le Larousse, tandis que s'il a besoin d'une information dans le domaine de la langue anglaise, il consultera l'Encyclopédie Britannica. Il s'était également rendu compte que ces dictionnaires offrent relativement peu de renseignements concernant l'Asie, et particulièrement le Japon. Devenu rédacteur en chef de La Grande Encyclopédie des Éditions Heibonsha, il avait voulu mettre à profit ces deux observations et fabriquer une encyclopédie qui serait, à l'image du Larousse et de la Britannica, axée sur le Japon et sur la langue japonaise. En plaçant ainsi le Japon au centre d'une encyclopédie japonaise, il n'est pas faux de dire qu'il a imité les dictionnaires européens. Mais, contrairement à Hayashi Tatsuo, qui présentait aux lecteurs japonais le plus grand nombre d'informations possibles sur les pays occidentaux, son

³⁸⁰ Carles Prado-Fonts pensa que és precís considerar, però, que el tema que centra l'estudi de Said legitima l'ús de la narrativa colonial, ja que a través d'aquesta emfatitza la seva crítica a «l'estil amb què Occident utilitza per dominar, reestructurar i desplegar autoritat sobre l'Orient amb la justificació que la cultura i els valors orientals, són superior». PRADO-FONTS, Carles, «Orientalisme: a trenta anys vista», dins PRADO-FONTS, Carles (coord.), «Orientalisme», *Digithum*, núm. 10, UOC, maig 2008, p. 2, [en línia], [consulta: 18.01.2021], disponible a: <<http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/cat/introduccio.pdf>>.

choix était d'apporter le plus grand nombre d'informations possibles sur le Japon et sur les questions japonaises.³⁸¹

Segurament, Fuster no cercava en l'obra de Katō la seva perspectiva narrativa ni la seva particular idea sobre «Orient» i «Occident», ja que les escasses notes manuscrites que va deixar als marges del llibre, per justificar i complementar el seu assaig sobre poesia japonesa moderna, assenyalen cap a una cerca d'informació vers conceptes, autors, i formes d'expressió de la història literària nipona. No obstant això, és possible que el posicionament de Katō li proporcionés implícitament una altra mirada, respecte a la de Tanizaki, que l'allunyava de les teories i les lectures colonials respecte a com veure el Japó.

En definitiva, Felícia Fuster orientava el seu l'assaig recolzant-se, en gran manera, en el text de Katō. D'aquest obtindria recursos, informacions i una visió diferent del Japó que podria haver-hi ajudat als plans de viatjar a la geografia nipona per contextualitzar la seva traducció i aquest assaig complementari. Tot i que també, la decisió del viatge es produiria gràcies a un entorn favorable el qual es va anar consolidant gràcies a Miquel Tarradell i a la relació amb Sawada Naoyuki.

³⁸¹ «No era la primera enciclopèdia japonesa, ja que una primera edició havia estat dirigida per la mateixa casa editora i l'editor per Hayashi Tatsuo (1896-1984) el 1959. A més, va ser Hayashi Tatsuo qui havia proposat el nom de Katō Shūichi per a liderar la nova edició. Les dues edicions japoneses, per descomptat, fan referència a L'enciclopèdia de Diderot i d'Alembert, que ha servit de model per a totes les enciclopèdies del món a l'època moderna. / Però, mentre Hayashi Tatsuo va adoptar el mètode europeu per a la seva edició, que consisteix a examinar tot el coneixement del món des del punt de vista europeu, Katō Shūichi afavoreix el punt de vista japonès. Durant els seus viatges, es va adonar que a Europa, un usuari que necessita informació sobre França o la llengua francesa consultaria el Larousse, mentre que si necessita informació sobre el terreny de la llengua anglesa, consultarà l'Enciclopèdia Britànica. També es va adonar que aquests diccionaris ofereixen relativament poca informació sobre Àsia, i en particular Japó. Havent esdevingut redactor en cap de La Gran Enciclopèdia d'Edicions Heibonsha, va voler aprofitar aquestes dues observacions i crear una enciclopèdia que, com la Larousse i la Britànica, estaria centrada en el Japó i la llengua japonesa. Situant així el Japó al centre d'una enciclopèdia japonesa, no és erroni dir que imitava els diccionaris europeus. Però, a diferència de Hayashi Tatsuo, que va presentar tanta informació com li va ser possible sobre els països occidentals als lectors japonesos, la seva opció va ser proporcionar la major informació possible sobre els problemes japonesos». BROCK, Julie, «Katō Shūichi, un intellectuel engagé», dins SABOURET, Jean-François (dir.), Katō Shūichi ou penser la diversité culturelle, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 33-45, [en línia], [consulta: 18.01.2021], disponible a: <<https://books.openedition.org/editionscnrs/18012>>.

4 / Correspondències postals que anuncien la recerca al Japó

El treball de traducció de *Poesia japonesa contemporània* (1988), considerant que aquesta empresa portaria a Felícia Fuster –a part de les seves aproximacions literàries– a estudiar japonès i a organitzar una estança de quaranta-nou dies a Tòquio i Kyoto la tardor de l'any 1986, va implicar una sèrie de contactes personals així com la col·laboració directa de Sawada Naoyuki.

Les informacions que Sawada explicita sobre la seva relació amb Fuster i el procediment de treball basat en una doble traducció, en la qual ell traduïa del japonès al francès i Fuster del francès al català,³⁸² i aquelles altres que a través de correspondències postals mostren contactes amb persones³⁸³ a les quals va recórrer per enriquir l'esmentada empresa de traducció de poesia moderna, van possibilitat reconstruir mínimament la bastida «intercultural» sobre la qual aquesta creadora constituïria el seu llenguatge artístic i literari.

Segons això i des de la cronologia, la primera informació que hi ha sobre un contacte amb una persona d'origen japonès que s'anomena K. Adachi (あだち) és dona en 1976. Es tracta d'una postal amb la imatge de l'estampa *Yui-shuku* (ゆいしゆく), setzena de la sèrie *Les cinquanta-tres etapes de Tōkaidō* (*Tōkaidō gojūsan-tsugi*, とうかいどうごじゅうさんつぎ) d'Hiroshige Utagawa (ひろしげ うたがわ), la qual conté, al dors, la felicitació d'un nou any, l'agraïment d'una carta anterior de Fuster i la breu descripció d'una petita ciutat on passa les vacances i des d'on li envia la missiva (fig. 20). Amb aquest primer vestigi en forma de targeta de viatge il·lustrada és impossible conèixer el tipus de relació que van mantenir i des de quan es coneixien, però en canvi la seva presència a l'arxiu estimula la interrogació sobre si aquest contacte tenia relació amb el lloguer d'apartaments, fet que permetria establir una primera via, i punt de contacte, amb el país de l'Àsia oriental.

³⁸² El procés de traducció que van establir en aquesta obra es detalla més endavant en la nota a peu de pàgina 393, p. 212.

³⁸³ L'Arxiu Fuster guarda correspondències de K. Adachi, Kawanishi Mizuya, Sawada Naoyuki, Takuro Ikeda, i Takao Aeba. En la seva majoria eren especialistes en literatura japonesa que van respondre a les peticions de col·laboració de Felícia Fuster per l'esmentada antologia poètica. Les cartes formen un conjunt escàs d'informació, però que amb les de Miquel Tarradell serveixen per reconstruir l'exercici de traducció que va realitzar i veure, consegüentment, l'intercanvi cultural que es produïa durant aquest procés de treball.



Fig. 20. Postal d'Adachi, K., Tòquio 1 de gener de 1976, dirigida a Felícia Fuster. AFF: AK 01.01.1976.

Una altra comunicació que assenyalava cap a aquesta hipòtesi és la carta de Kawanishi Mizuya (かわにし みずや) de l'any 1978:

Je tiens à vous remercier pour toute la gentillesse que vous avez eue avec nous l'année dernière. Sans vos amitiés ou vos conseils, notre séjour en France n'aurait pas été aussi agréable ni aussi réussi.

Si un jour vous avez l'opportunité de venir au Japon, je ferai de mon mieux pour rendre votre séjour dans mon pays agréable.

Voici l'adresse de la banque : 1-7 Mikado-higashi, Okayama, Japon

Le nom de la banque : la succursale Mikado de Sanyo Sogo Bank.

Le numéro de compte : [...]

J'espère que vous acceptez, Madame, d'exprimer mes respects.³⁸⁴

Aquesta, escrita en francès com l'anterior, ens parla d'una estança possiblement de vacances de dues persones, d'una bona experiència a l'estranger mitjançada, en part, per les atencions de

³⁸⁴ «Li vull agrair totes les gentileeses que vostè ha tingut amb nosaltres l'any passat. Sense la seva amistat ni els seus consells, la nostra estada a França no hagués estat ni tan agradable ni tan encertada. Si un dia té l'ocasió de venir a Japó, faré tot el possible per fer la seva estada agradable al meu país. Li deixo la direcció del banc: 1-7 Mikado-higashi, Okayama, Japó. El nom del banc: la sucursal a Mikado de Sanyo Sogo Bank. El número de compte: [...]. Jo espero que accepti, senyora, expressar els meus respects». Carta de Kawanishi Mizuya, 1978, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C-3 KM 1978.

Fuster, d'una invitació cordial al Japó i d'una adreça bancària que suggereix una transacció comercial o un encàrrec de l'artista vers un producte japonès.

Si bé les informacions són parcials, les escriptures de compra d'immobles de Fuster, que mostren l'inici d'una activitat immobiliària en l'any 1975, avalen la teoria d'aquestes primeres interaccions amb ciutadans japonesos a través del lloguer, almenys del primer estudi que va adquirir al número 7 *Rue Jouffroy*, XVII *arrondissement* de París.³⁸⁵

Després d'aquests intercanvis no hi ha en l'AFF més comunicacions fins a l'any 1987, però a través de la correspondència amb Tarradell es pot concretar més sobre les aproximacions de la creadora a la cultura japonesa i sobre la relació amb Sawada, la sintonia entre ells i aspectes sobre la traducció de poetes japonesos més enllà del testimoni del mateix col·laborador. Juntament amb altres trameses postals es pot tenir idea de l'evolució d'aquest treball i l'interès de Fuster per viatjar al Japó, una estada que influiria enormement en la consolidació del seu llenguatge artístic i que la posicionaria, de manera progressiva, allunyada de la imatge preconcebuda i idealitzada del Japó.

4.1 / El carteig amb Miquel Tarradell

L'apropament de Felícia Fuster al «sistema cultural» japonès va ser gradual. A part dels primers contactes esmentats a mitjans dels anys setanta hi ha una segona etapa que té relació amb l'escriptura de tankes,³⁸⁶ i coincideix, a més, amb la traducció de l'obra de Marguerite Yourcenar, amb la sèrie «abstracció lírica» i amb l'imminent projecte de compilació i traducció de poetes japonesos. Cal situar aquesta etapa entre 1984 i 1986, període clau en la vida de Fuster, ja que, d'una banda, es dedicava, en exclusiva, a la investigació artística i literària i, d'altra banda, irrompia en l'ambient literari català, a través del *Premi de poesia Carles Riba*, que es creu li feia prendre

³⁸⁵ En aquesta primera adquisició immobiliària Felícia Fuster compra «une chambre de bonne», que traduït eren les antigues golfes que servien per allotjar al servei. La següent operació la va realitzar vuit anys després, en 1983, comprant un apartament al número 6 *Rue André Joineau*, *Le Pré-Saint-Gervais*. A l'any següent adquireix l'estudi contigu al què va comprar en 1975 a la *Rue Jouffroy*, i continuarà, ja més activament, en la inversió i lloguer en els districtes XIX i XX de París i a les poblacions del voltant, com *Pantin* i *Le Pré-Saint-Gervais*.

³⁸⁶ Una selecció de d'aquestes van formar part del capítol «Estais» dins el poemari *Aquelles cordes del vent* (1987).

consciència de la seva capacitació intel·lectual i el potencial per portar a bon terme o consolidar els diversos projectes de creació en els quals estava immersa.

Testimoni d'aquest moment és la següent carta que li envia Miquel Tarradell a finals de gener de l'any 1984:

[...] ja he llegit, amb calma, les tankes. M'agraden, i com passa amb la teva poesia, tenen un aire nou i molt personal. No em semblaria gens malament que les incorporessis a un recull pròxim, com si fossin un capítol independent de la resta. T'he de dir que no soc gaire fan de les tankes, com a model, per dues raons, una perquè queden com una cosa d'una moda d'un moment, que ja ha passat, i sempre quedes amb el perill de quedar, diem-ne, arcaica. L'altra més de fons, perquè en definitiva és un motlle, potser massa fàcil, i una mica monòton, donat el mecanisme. Ara, que quedi clar, no hi tinc res en contra.

I a favor diré, que les teves tenen un aire tan "nou", tan personal, que m'encanta. Per això et dic que em semblaria bé que les incorporessis com un capítol d'algun llibre futur.

Estic tan content de veure amb quina eufòria –o com calgui dir-ho– produeixes! Com sembla que tens una font que t'empeny a guanyar el temps perdut.

Pensa que no és gens normal que una figura literària (vull dir una persona) es projecti "al carrer" passat els 60 anys. Quina cosa més extraordinària, has fet! Te n'adones, amb totes les conseqüències?

Has "realitzat" –aquesta paraula màgica dels anglesos– que t'has convertit en un cas excepcional? Del qual, potser un dia, parlaran els historiadors de la literatura catalana?

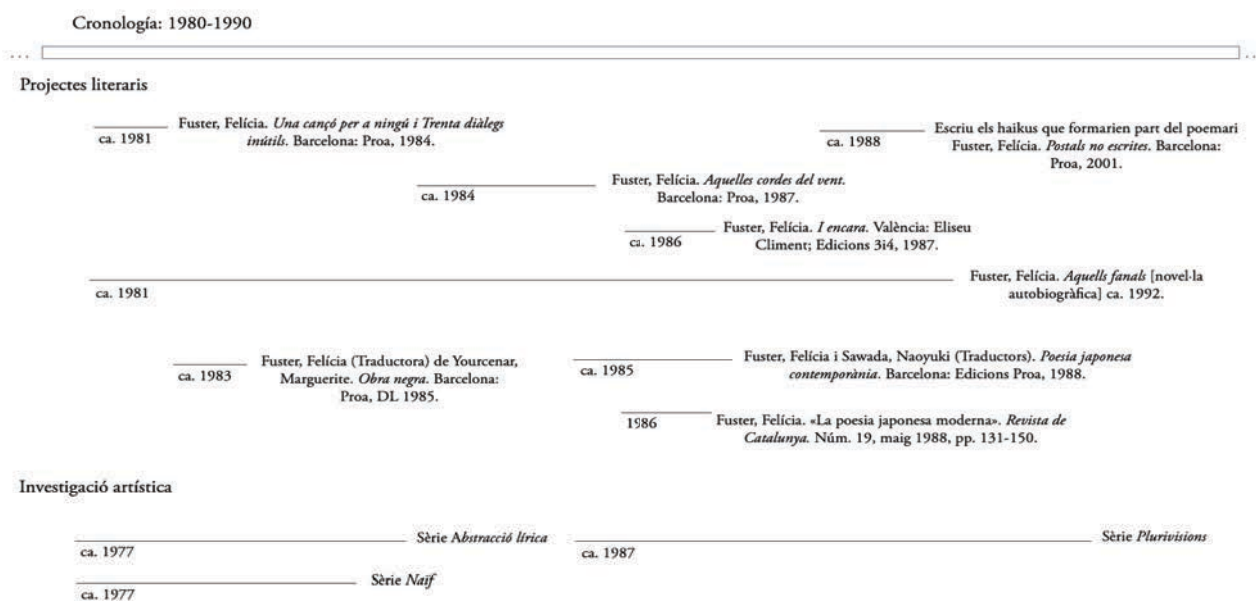
Ja veus a quin món som, a quin món t'has posat [...].³⁸⁷

De la mateixa manera, la cronologia que segueix pot traslluir l'«eufòria» de la qual parla Tarradell o la multiplicitat de projectes literaris i artístics en els quals estava immersa Felícia Fuster en la dècada dels anys vuitanta:

³⁸⁷ Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 25 de gener de 1984, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C6, MT 25.01.1984.

Projecte	Any d'inici ³⁸⁸	Any de finalització
<i>Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils</i>	ca. 1981	Publicació 1984
Traducció del francès al català del llibre de Marguerite Yourcenar <i>Œuvre au noir</i> .	ca. 1983	Publicació 1985
<i>Aquelles cordes del vent</i>	ca. 1984	Publicació 1987
<i>I encara</i>	ca. 1986	Publicació 1987
Traducció del japonès al català <i>Poesia japonesa contemporània</i>	ca. 1985	Publicació 1988
Article <i>La poesia japonesa moderna</i>	1986	Publicació 1988
Escriu els haikus de Postals no escrites	ca. 1988	Publicació 2001
Producció pictòrica sèrie <i>Abstracció lírica</i>	ca. 1977	1986
Producció pictòrica sèrie <i>Plurivisions</i>	1987	1995

Igual que aquest altre desenvolupament cronològic, en format de línia de temps, que permet veure millor com se sobreposen aquests projectes en el període esmentat:



³⁸⁸ Aquestes dates, també extretes del correu postal entre Tarradell i Fuster al llarg de la dècada dels anys vuitanta, són aproximatives.

Des de l'any 1983 fins a 1995 hi ha una producció literària i artística abundant, darrere de la qual, com li diu Tarradell, sembla que hi havia una necessitat de recuperar el «temps perdut». Però és, particularment, entre l'acabament de la traducció de l'obra de Yourcenar, la producció de tankes i la conceptualització de la compilació i traducció de poetes japonesos, quan Felícia Fuster va treballar de manera més activa, època en la qual va conèixer a Sawada Naoyuki. Al març de l'any 1986 Fuster i Tarradell comencen a referir, a través de la correspondència, al projecte de l'antologia de poesia japonesa i a la col·laboració d'una persona d'origen japonès a la qual Fuster acabaria anomenant en to amistós «el meu japonès» alguns mesos més tard. La primera carta que té relació amb aquest assumpte data del 31 de març de 1986, en aquesta Tarradell li explica:

Bé, notícies japoneses. T'envio un retall de diari, ja veus quines coses pintoresques poden passar, però quan hi ha venedors al darrera –de llibres, de roses- tot pot arribar a funcionar fins i tot que al Japó celebrin, indirectament, St. Jordi.

Per cert que no sabia res d'aquesta associació catalano-japonesa caldrà que el dia que es faci el teu llibre hi entreu en contacte el Bru de Sala que està a la *page* de moltes coses, suposo que ho sabrà aprofitar. Per altra banda també he llegit que dins de poc s'engega la primera escola japonesa a Barcelona, per fills dels japonesos de les multinacionals que ara tenim ací. En definitiva, el Japó està de moda, i tu et situes dins de la línia...

No deixis que el japonès-parisenc, se t'escapi, si es que a l'estiu se'n va. Has d'acabar el text, i vinga sessions al *Pompidou*. Pensa que si us heu arribat a compenetrar literàriament, l'has d'aprofitar, encara que això et retardi una mica la novel·la, serà difícil que trobis un altre interlocutor d'aquesta mena.³⁸⁹

Tot i que el text no parla directament sobre la traducció de l'antologia sembla que el projecte literari s'hauria gestat mesos abans, just a principis de l'any 1986 o finals del 1985. El focus en el Japó, els possibles col·laboradors, les «sessions al *Pompidou*» de classes de japonès³⁹⁰ i particularment, la figura d'una persona afí a la concepció literària de Fuster, indiquen, un treball

³⁸⁹ Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 31 de març de 1986, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C-6, MT 31.03.86.

³⁹⁰ El *centre national d'art et de culture Georges-Pompidou* (CNAC) va ser un lloc preferent per a Felícia Fuster. En aquest espai va dur a terme diverses activitats al llarg dels anys vuitanta: escrivia una novel·la autobiogràfica, visitava exposicions, feia classes de japonès –entre 1985 i 1986– i altres cursos del seu interès. Correspondències entre Felícia Fuster i Miquel Tarradell. AFF: C-5, MT 20.08.80; C-8, FF 01.03.1986; C-6, MT 31.03.86; *Programme Centre Georges Pompidou, «Japon des Avant-gardes»* (1910-1970), 1987. C28.

previ, centrat en *Poesia japonesa contemporània*, que apunta a la complicitat de Sawada. Aquest jove estudiant, que cursava, aleshores, la *Maîtrise de Philosophie* seria essencial per afermar la traducció.

4.2 / Naoyuki Sawada i el viatge al Japó, 1986

Nao Sawada i Felícia Fuster es van conèixer a París entre finals de 1985 i començaments de 1986, a través d'una amistat en comú. La estança de Sawada a la ciutat francesa estava relacionada amb una beca d'intercanvi que havia aconseguit al seu país d'origen per estudiar a la *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* i que li va permetre encaminar el seu treball de doctorat a l'estudi de l'obra de Jean Paul-Sartre. De seguida, ambdós van sentir-se afins en relació amb similars interessos literaris. Sawada recorda la seva primera impressió quan es van conèixer:

[Janine de Montgolfier] me la présentée en tant que poète et artiste. À cette époque, elle avait publié un recueil de poèmes *Una canço per a ningú i trenta i diàlegs inútils*. À Paris, elle était connue en tant qu'artiste, et pour un étudiant modeste comme j'étais, elle était une sorte de grande dame.³⁹¹

Fuster, de seguida, s'interessà per la literatura, la poesia i la cultura japonesa i, en pocs mesos, li plantejava la idea de fer la traducció d'una antologia de poetes japonesos contemporanis al català que es refermava a partir de juliol de 1986. La circumstància que Sawada escrigués poemes i també hagués publicat un article sobre poesia japonesa contemporània va ser determinant per consolidar el projecte de cotraducció. D'aquesta manera, els primers passos en el treball es van donar a principis de l'estiu, però en marxar Sawada al Japó el 8 d'agost per acabar la seva *Maîtrise de*

³⁹¹ «[Janine de Montgolfier] me la van presentar com a poeta i artista. En aquella època havia publicat un recull de poemes *Una canço per a ningú i trenta diàlegs inútils*. A París era coneguda com artista, i per un modest estudiant com jo, ella era una espècie de gran dama». SAWADA, «La traduction ...», *conf. cit.*, dins, «*La pàgina és...*», *jorn. cit.*

Philosophie, aquest li suggeria a Fuster que visités el seu país. *In situ* podria explorar i fer recerca sobre qüestions relatives a la traducció.³⁹²

Si bé la participació de Sawada en *Poesia japonesa contemporània* va ser molt important, la seva còmplice havia avaluat la dificultat del projecte de manera personal, no sols en relació amb l'aprenentatge i l'ús del japonès, llengua sobre la qual va adquirir una capacitació limitada per parlar-la, escriure-la i fins i tot llegir-la, sinó també en consideració a la preferència d'una traducció directa³⁹³ i a una àmplia selecció de poemes d'autors i autores moderns, alguns d'aquests desconeguts en antologies precedents editades als països d'àmbit anglòfon i francòfon.³⁹⁴ D'una banda, aquestes premisses l'obligarien a investigar i a realitzar contactes dins i fora de l'entorn parisenc, d'altra banda, la seva autoexigència la portaria a planificar el viatge al Japó amb l'objectiu d'indagar en poetes representatius de la contemporaneïtat del segle XX, igual que contactar, a part de Sawada, amb especialistes autoritzats en la matèria com ho van ser els professors de literatura Takuro Ikeda (いけだ たくろ), fundador de *Sakura: Japanese Poetry Review*, i el teòric i crític literari Takao Aeba (たかお あえば).³⁹⁵

Des de finals de juliol de 1986 fins a començaments de l'any 1987, el carteig entre Felícia Fuster i Miquel Tarradell continua, i aquest mostra detalls dels neguits de la traductora, de la preparació

³⁹² Nao Sawada explica que durant l'estada de Felícia Fuster a Tòquio van quedar algun dia per visitar llibreries. També va organitzar intercanvis de lectures de poesies amb els seus amics. *Ibid.*

³⁹³ Les limitacions lingüístiques els obligaren a treballar en una doble traducció, en la qual el francès va ser la llengua comú que acabà vehiculant l'antologia. Referint-se al procés de treball, Sawada exposa que ell traduïa del japonès al francès, i a partir de la versió francesa, Fuster treballava en la versió en català. Expressa també que «malgrat que Fuster era incapaç de llegir en japonès, tenia una fotocòpia del text original [...] perquè volia sentir el poema i intentava desxifrar-lo. [A més,] Felícia em feia moltes preguntes, algunes molt pertinents, d'altres més ingènues, però amb el fi d'arribar al sentit del poema, la interpretació, i trobar una fórmula adient en català. I era impressionant perquè ella no comprenia el japonès, però aconseguia arribar al sentit del poema d'una manera magnífica». *Ibid.*

³⁹⁴ En referència a la selecció de poemes, Felícia Fuster «tenia la seva pròpia llista, suggerida, potser, per Takao Aeba. Jo, també, vaig aportar la meva, no obstant això, nosaltres vam consultar igualment l'obra *Anthologie de poésie japonaise contemporaine* (1986), de l'editorial Gallimard. Era el treball d'Yves-Marie Allieux, i era una bella antologia». *Ibid.*

³⁹⁵ Ambdós van ser docents de la *Aoyama Gaukin University* (あおやまがくいんだいがく) de Tòquio en dos períodes diferents.

del viatge i de l'experiència de l'estança japonesa. Per exemple, en la primera carta d'aquest seguit de correspondència Fuster explica sobre el sentit del seu desplaçament:³⁹⁶

Estic començant a estudiar els problemes financers que imposa el viatge al Japó: és increïble! Però crec que ho podré fer. És una bona cosa que les poesies m'hi portin perquè potser d'altra manera no hi hauria arribat a anar mai.

FF 27.07.86

En altra ens descobreix poc del seu viatge, escasses paraules sobre la logística prevista els primers dies:

Tinc lloc a l'International House de Tokyo per estar-hi uns dies. En fi, no vull donar-te més vertigen![...].

FF 01.09.86

Tarradell, quelcom més extens, li respon amb la mirada posada en la traducció i en l'assaig complementari que l'hauria de recolzar:

No tinc gaires esperances que puguis fer una escapada [a Barcelona] abans del Japó. En tot cas... seria tant ràpida!

Que consti, però que m'agrada que puguis anar-hi, perquè és interessant (molt), ho passaràs bé [...] i repercutirà en la qualitat del llibre, i de l'article per a la Rev. Catalunya.

MT 02.09.86

Sis dies després, la seva companya li envia altra carta en la qual, a part de constatar-nos el lloc on rebia classes de japonès, li expressa algunes de les seves preocupacions:

Tothom [es sorprèn] que me'n vagi sola al Japó com sí això fos una gran aventura o com si me n'anés al fons de la jungla. Es cert que el no poder llegir els rètols deu ser impressionant però algun ja em sento capaç de llegir-lo. Penso fer un diari d'aquest viatge no sé encara si es bo fer-ho o no.

[...]

Sortia primer del Pompidou on m'instruïa en japonès. [...]. FF 08.09.86

³⁹⁶ La correspondència entre Felícia Fuster i Miquel Tarradell presenta informació relativa a la seva preparació i l'estança al Japó. S'ometen les parts que no refereixen al tema. Així mateix, els extractes de text s'han ordenat cronològicament identificant al final de cadascun d'aquests el seu productor (MT o FF) junt amb la notació de la data que hi figura en cada carta.

A aquesta Tarradell li respondria al mes següent, els dies previs de la seva marxa, i en diverses cartes quasi consecutives:

M'anima, [refereix al viatge]. No soc gens egoista, vull que tu puguis fer moltes coses, [...]. Crec que es tracta d'un viatge molt útil, que tindrà una repercussió doble, al llibre de poemes traduït, i a l'article que t'he preparat a la Rev de Catalunya. Visca !

MT 05.09.86

Sort que a tu la poesia et redimeix de paletes i negocis! I el Japó t'anirà bé, encara que potser pot representar un parèntesi en aquest "chorro" de poesia de les darreres setmanes (...).

Ja no em faig il·lusions de veure't abans del viatge, el temps és molt justet. Però m'anima aquesta experiència teva, que pot ser-te molt profitosa en més d'un aspecte. Ja veig abans de Nadal l'article per la Rev. de Catalunya, més les descobertes de joves poetes japonesos.

MT 11.09.86

Era perquè vegis que la poesia oriental comença a obrir-se, però la gràcia del teu treball és que et refereixes a poetes actuals [...]

[...] No més dir que crec molt bé un dietari japonès. Vet ací una altra cosa a publicar. Amb la gràcia que tu pots fer-lo. Obre els ulls i escriu. Crec que pot donar per a molt.

MT 12.09.86

I ja, des del Japó, Felícia Fuster li envia com a mínim quatre missives amb informació sobre les seves primeres impressions, el xoc cultural, la idea de contactar amb experts en literatura i la trobada amb Sawada:

Japó: visita museu Riccar d'estampes japoneses. Petit però molt interessant coses escollides. Ja m'he trobat una cambra per 1 mes, demà m'hi canvio. [...] La barrera de la llengua, la barrera de l'escriptura, són com muralles. Això de què tothom parla angles és un gran "cuento" però pel metro vaig a tot arreu com sí fos a París sense cap problema. Amb el meu japonès [...] hem traduït un poema que no m'agrada gens. Miraré de tenir contacte amb algun especialista de literatura a través d'una universitat sense dir-li per poder-li suggerir altres escriptors, espero fer-ho a través de la meva veïna d'avió professora d'una universitat, així tindrè dos punts de vista.

FF 22.09.86

Es veu una ciutat [Kama Kura] bastant per a turistes –japonesos naturalment– d'europes se'n veuen pocs i quan en creues no et saluden. Suposo que això es perquè un se sent molt desplaçat. És una experiència passejar-se sol pel Japó, aquí un se sent perfectament perdut i sol, és una sensació molt estranya.

FF 30.09.86

El seu viatge contemplava la visita cultural, el contacte i les relacions amb persones que havia conegut a París fruit de l'arrendament dels estudis i el seguiment en la recerca de poetes:

Avui [...] me'n vaig a veure l'Ohta Museu on sembla que hi ha aquestes estampes japoneses impreses a partir de mòduls de fusta. Ja n'he vist d'altres i són molt interessants per la simplicitat i la gràcia de les línies.

FF 10.10.86

[...] avui he tornat a la Biblioteca Nacional amb un japonès per mirar de trobar nous poetes recents. És difícil. A més els japonesos són lents [...]. Em bellugo per Tokio com si hi hagués viscut tota la vida, malgrat el problema de l'escriptura, però vaig aprenent els signes de les línies de metro [...]

Una família que havia tingut com llogaters a París m'han obsequiat com no tens idea; diumenge passat em van invitar a veure un temple famós després al restaurant i després a casa dels pares de la dona [...]

El 24 me'n vaig a Kyoto [...] i el dia 5 de novembre ja estaré a París.

FF 16.10.86

En la fase final d'aquesta «eixida» d'exploració, recerca i immersió, Fuster viatja de Tòquio a Kyoto i també a la ciutat de Nara. Així mateix, en l'última carta li confessa a Tarradell la profunditat de la petja del viatge, i es fa inevitable la comparació entre diferències i semblances, i entre allò que s'espera i el que es troba:

[...] els últims dies al Japó s'acaben i haig de dir que em sap greu. Aquest no ha estat un viatge "de pas" com els altres que he fet, com turista, tot ha anat diferent. T'escric des de l'estació de Kyoto esperant el tren per anar a Nara –històricament la primera capital del Japó i de la poesia japonesa. [...]

Ahir vaig anar al temple zen Ryojan-ji –el famós del jardí de pedres– per meditar sobre el no-res de les coses d'aquest món. Quin contrast! Quina contradicció! Hi havia ramat d'estudiants japonesos, nois i noies, tothom seguint la guia del grup –amb bandereta– però arribat al lloc tothom parlava i no baix i anava d'una banda a una altra –Les Planes o

el Tibidabo un diumenge!– Meditació =0. Llàstima m'hauria agradat veure'l en un altre clima mental. La massa és sempre la massa sigui on sigui.

FF 28.11.86

La seqüència de cartes des del Japó es detura aquí. Però es presenta aquesta última, escrita des de París a Tarradell, referida al viatge, pel valor de les reflexions de l'autora. Per primera vegada, tornada de nou, li fa explícit el nom del seu company de projecte, el fa conscient de les seves «febleses» en el camp literari i de la seva particular manera d'enfrontar-s'hi:

Tornem a treballar les traduccions japoneses amb en Nao [...] tu que saps escriure! [referint-se a les seves memòries]. I en canvi, jo que no en sé, que haig de consultar gramàtiques i diccionaris, em llenço sense por de l'abisme, però ben conscient de la seva existència present i a veure que passa.

FF 1987

La lectura d'aquesta correspondència i el sentit de mostrar-la, tot i fragmentada,³⁹⁷ permet comprendre que Felícia Fuster va fer el viatge portada per la traducció de poetes japonesos, confirma que es va veure amb «Nao» a Tòquio i van treballar almenys un dia en la traducció, que, a més, existia un interès a fer contactes amb experts en literatura japonesa, malgrat que no apareixen els noms, que els lloguers dels estudis a París havien propiciat, també, l'intercanvi cultural i que la seva experiència japonesa no va ser un viatge «de pas».

Aquestes comunicacions entre Fuster i Tarradell, juntament amb altres informacions del seu arxiu personal, ajuden a reconstruir el viatge al Japó i a entendre que aquest periple produiria una transformació personal associada als seus llenguatges artístic i literari –com es tractarà en la propera part d'aquest estudi–, i amb la manera de mirar culturalment la societat japonesa. Els detalls d'aquesta reconstrucció són visibles en les entrades de museus, comentaris sobre visites a temples i a ciutats, sobre els seus allotjaments i altres resguards i tiquets que va conservar, i que informen d'una estada de set setmanes entre el vint de setembre i el cinc de novembre de l'any 1986 (annex documental núm. 5, p. 434). No obstant això, a propòsit de la traducció de poetes japonesos, es

³⁹⁷ Els annexos no inclouen la totalitat d'aquesta correspondència entre Felícia Fuster i Miquel Tarradell perquè l'autora de l'estudi pensa que no tenen suficient entitat més que en el conjunt dels fragments que es presenten aquí i en altra sèrie que es mostrarà més endavant.

pensa que l'experiència d'aquest viatge i la recerca de Fuster, juntament amb el treball amb Sawada a París, regular des de principis de 1987,³⁹⁸ acabaria predisposant la perspectiva intercultural que travessà aquest projecte en comú.

4.3 / L'aportació de Takuro Ikeda

Una altra mostra sobre la idea d'interculturalitat que va regir la traducció de *Poesia japonesa contemporània* és el bescanvi de cartes amb Takuro Ikeda, professor d'anglès a l'*Aoyama Gaukin University* (あおやまがくいんだいがく) de Tòquio (annex documental núm. 6, p. 435).³⁹⁹ Aquest aporta informacions sobre la qüestió, és a dir, sobre un diàleg intercultural enriquidor que transcendí l'exercici de traducció mateix, assenyalant una forma semblant d'entendre el projecte, i també la immediata producció artística que començaria just a conceptualitzar.

La següent correspondència, que s'inicia amb una carta de Felícia Fuster dirigida a Takuro Ikeda, mostra aquest diàleg interpersonal en el qual la creadora li expressa agraïment per la seva ajuda, equivalència vers idees sobre poesia japonesa contemporània i li demana suggeriments de poemes i d'autors. Addicionalment, la lectura de la carta revela una anterior missiva o contacte, així com l'intercanvi d'obra personal:

First of all, I wish to thank you for your kindness your attention to the Japanese poetry anthology that I am preparing and specially for your essay that you gave me which is a very good help. I am pleased that we were in agreement about Japanese poetry regarding the last ten years.

I am sending you the list of poets and poems we translated.

I will be waiting for your comments and your suggestions in case I missed some specials ones. I shall be very grateful of your advice specially if you can suggest a poem and send me a photocopy of the kanji text (I will be sufficient for me).

³⁹⁸ Sawada Nao aconsegueix una beca del govern francès per continuar estudiant a París el novembre de 1986. Aquesta circumstància li va permetre retornar a França a començaments de l'any 1987. Des de la seva arribada van treballar sobre la traducció, a vegades, a casa de Felícia Fuster, a vegades, a la biblioteca del *Centre Georges Pompidou*. SAWADA, «La traduction . . .», *conf. cit.*, dins, «*La pàgina és...*», *jorn. cit.*

³⁹⁹ Aquest conjunt de comunicacions entre Takuro Ikeda i Felícia Fuster interessen també perquè dirigeix l'estudi cap altres contactes que la creadora establí en relació amb el projecte de traducció, així com destaca l'esforç que va realitzar per dotar a aquest de visions plurals a la recerca d'originalitat.

Anyway, you can't understand very well I send you also one of my poem-book; [...].⁴⁰⁰

La contesta de Takuro, mesos després,⁴⁰¹ amb comentaris centrats en matèria poètica apunta a una interlocució més explícita sobre els autors i les autores que proposa Fuster en la compilació. I aquesta circumstància provoca la pregunta del professor sobre les preferències de la traductora en la seva selecció:

Suzuki Shiroyau (1935-) may be obsessed with sex, but his poems are powerful enough, though at times unruly.

And to me not to include Amazawa Taijiro (p. 18) together with Suzuki (p. 20) seems rather unrepresentative.

Do you think ones likes 19 Takada, 27 TAda and 33 Yoshiwara are really serious poets?

Among so many female poets depend today Japanese critics will agree that Ishigaki Rin (1920-) is a really serious artist.

The selection of separate poems depends much on individual judgement, and preference of the selector and I should refrain from voicing my objection.

You will have to tell me what you aim at in choosing poets and their poem(s), in other words, what basic principles you follow in your choosing.⁴⁰²

⁴⁰⁰ «Primer de tot vull agrair-li la seva amabilitat. La seva atenció cap a l'antologia de poesia japonesa que estic preparant i especialment per l'assaig que vostè em va enviar, el qual ha sigut de gran ajuda. Em complau que estiguéssim d'acord sobre la poesia japonesa respecte als últims deu anys. / Li envio la llista de poetes i poemes que hem traduït. / Estaré esperant els seus comentaris i els seus suggeriments, em vaig perdre alguns d'especials. Estaré molt agraïda del seu consell especialment si vostè pot suggerir-me un poema i enviar-me una fotocòpia del text en kanji (això seria suficient per a mi). / Li envio un dels meus llibres de poemes encara que vostè no pot entendre molt bé la meua llengua; [...]». Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París 24 de novembre de 1986, dirigida a Takuro Ikeda. AFF: C10.

⁴⁰¹ Takuro li envia dues cartes. La primera d'aquestes, datada del 7 de gener de 1987, no s'inclou en el cos del text actual, però es reproduïx íntegra als annexos, juntament amb la resta de correspondència.

⁴⁰² «Suzuki Shiroyau (1935-) pot estar obsessionat amb el sexe, però els seus poemes són prou poderosos, encara que de vegades rebels. / I per a mi no incloure a Amazawa Taijiro (pàg. 18) juntament amb Suzuki (pàg. 20) sembla poc representatiu. / Creus que els que li agraden 19 Takada, 27 tada i 33 Yoshiwara són poetes realment seriosos? / Entre tantes dones poetes depèn avui, els crítics japonesos estaran d'acord que Ishigaki Rin (1920-) és una artista realment seriosa. / La selecció de poemes separats depèn molt del judici individual, i la preferència del selector i jo hauria abstenir-me de expressar la meua objecció. / Haurà de dir-me a què apunta el elegir els poetes i la seva (s) poema (es), en altres paraules, quins principis bàsics segueix en la seva elecció». Carta de Takuro Ikeda, Tokio ca. 1987, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C8.

L'objectiu de Fuster, tal com explica en la subsegüent carta d'aquesta sèrie era consolidar una antologia ampla de poesia japonesa moderna, aquella més representativa de cada període, i traslladar-la al lector català per mitjà d'una traducció centrada a potenciar la visualitat del poema per sobre de la transcripció literal de la llengua japonesa o aquell «jeux de mots sur les homonymes»⁴⁰³ que proposaven altres traductors en propis treballs:

Yes, I shall be very pleasing to include the poets you have suggested. To do so I sended your list at my Japanese friend who has been working with me but I should preferer if it is no too much trouble for you did not disturbing to much, to have your selection in separate poems.

My aim in this selection is to give a vide panorama of the modern poetry in Japan including all tendences and the most representative poets of every one selecting one poem which [...] this condition. As it was underlined in you [meeting ?] at Atsugui, translating is a difficult work you can get a better [resuet ?] with a poem which expresses ideas, images, concepts, than one which the greatest interest it's the language perfection order joker of worth. The same with visual essays.⁴⁰⁴

Aquest extracte revela, fins i tot, una trobada personal a Atsugui –ciutat situada a la prefectura de Kanagawa i a una hora i mitja de Tòquio–, on haurien parlat detingudament en relació amb la traducció.

Entremig de l'anterior comunicació i la següent carta del professor dirigida a Fuster, del 9 de març de 1988, se suposen altres correspondències que no es conserven a l'AFF, no obstant això, la missiva revela informacions importants sobre aquests materials absents. Per exemple, dona a conèixer el suport editorial que aconseguia Fuster per publicar la traducció, informa sobre el seu nou recent guardó literari –el *Premi Vicent Andrés Estellés de Poesia* amb el poemari *I encara* (1988)–, aspectes sobre respectives diferències lingüístiques i el «progrés» de la traductora en l'escriptura de *kanjis* (かんじ).

⁴⁰³ Se cita a la p. 192. KUDAWARA, «Marguerite Yourcenar», *art. cit.*, p. 226.

⁴⁰⁴ «Estaré molt contenta d'incloure els poetes que vostè m'ha suggerit. Per això vaig enviar la seva llista al meu amic japonès qui està treballant amb mi, però prefereixo si això no és molta molèstia per a vostè tenir la seva selecció en poemes separats. / El meu objectiu en aquesta selecció és oferir un panorama de la poesia moderna al Japó incloent totes les tendències i els poetes més representatius de cada selecció, aquesta és una condició que s'ha de complir. Com vostè va subratllar a la reunió a Atsugui, la traducció és un difícil treball, tu pots aconseguir un millor resultat amb un poema el qual expressa idees, imatges, conceptes, que amb un amb el qual el major interès és la perfecció de el llenguatge ordenat com un joc de paraules. El mateix amb els assajos visuals». Carta de Felícia Fuster, París ca. 1987, dirigida a Takuro Ikeda. AFF: C8.

I've been wondering if my last letter and materials have reached you without fail at your Paris address. I'm so glad to know they did and seemed to have proved of some help to you.

Congratulations on your winning the literary prize yet again! The sad fact is that the vehicle your poetry employs to express itself is a total abracadabra to me, but I cannot fail to be impressed with your passionate devotion to poetry these beautifully bound poetic volumes testify.

I am delightfully surprised to find that now you manage to write kanji! I think I should someday be learning a word or two of Catalan.

Thank you very kindly indeed for sending me the two books and the Xeroxed copy reporting your winning.⁴⁰⁵

Una última correspondència postal de l'any 1989 tanca la sèrie. L'enhorabona de Takuro respecte a la publicació de l'obra, el seu agraïment per ser considerat com un col·laborador en la selecció d'aquesta i el detall comparatiu amb altres traduccions precedents són mostres de respecte per un treball intricat i minuciós:

I'm honoured to be cited in your 'Pròleg' as one who has helped you in your selection. I am delighted to see Professor Aeba acknowledge as well. He used to teach at the same school as mine and I was acquainted with him. He is a very good, respected critic. Where, incidentally, does your co-translator Mr. N. Sawada teach?

I should like to congratulate you on your selection of younger, more avant-garde poets than older ones who have been introduced in English and French but who leave some doubts as to their intrinsic literary merits. Although your mother tongue is total Greek to me, I'm glad to find such hitherto-not-translated names like Asabuki (whom I happen to be going to do into English for a magazine *Poetry Tokyo*. I shall send you a copy when it's out), Horikawa, Matsuura, Terayama – all absent in *Anthologie de poesie japonaise contemporaine* (Gallimard).⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ «M'he preguntat si la meua última carta i els meus materials li han arribat a la vostra adreça de París sense problemes. Estic molt content de saber que ho va fer i que sembla us han demostrat alguna ajuda. / Enhorabona per haver guanyat el premi literari de nou! El trist és que el vehicle que utilitza la vostra poesia per expressar-se és un total abracadabra per a mi, però no puc deixar d'estar impressionat amb la vostra apassionada devoció per la poesia que testifiquen aquests volums poètics bellament lligats. / Estic encantat de comprovar que ara aconsegueixes escriure *kanji*. Crec que algun dia hauria d'aprendre una o dues paraules del català. Moltes gràcies, de debò, per enviar-me els dos llibres i la còpia Xeroxed que informen del teu premi». Carta de Takuro Ikeda, Tokio 9 de març de 1988, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C10.

⁴⁰⁶ «M'honora ser citat en el seu 'Pròleg' com un dels que ha ajudat en la teua selecció. Vaig estar encantat de veure al professor AEBA reconegut també. El solia ensenyar a la mateixa escola que jo i vaig estar familiaritzat amb ell. És molt bo, un crític respectat. Per cert, on ensenya el seu cotraductor, el Sr. Nao Sawada? / M'agradaria felicitar-vos per la vostra selecció de poetes més joves i d'avantguarda, dels quals els més grans s'han introduït en anglès i francès, però que deixen alguns dubtes sobre els seus mèrits literaris intrínsecs. Encara que la seva llengua materna és totalment grega per a mi. M'alegro de trobar noms que

Les cartes entre Fuster i Takuro són substancials perquè aporten una altra perspectiva sobre com es va executar *Poesia japonesa contemporània*, més enllà de la col·laboració amb Sawada. Aquestes revelen un diàleg fluid entre els interlocutors que indueix a les preguntes, com la que li fa Takuro sobre quins són els principis que regeixen la selecció de poetes. Formalitzen respostes, com la de Fuster, que ens descobreix la prioritat en visualitzar els poemes, o la seva implicació directa en la traducció d'aquests amb Sawada, a pesar del seu feble coneixement del japonès.

L'antologia de poetes moderns japonesos va ser un treball ambiciós que incorpora un bast nombre d'autors i autores –al final sumaren quaranta-nou. Va ser una aproximació rigorosa a la poesia japonesa i una proposta diversa, original i inclusiva que s'expressà a través de la recreació de la imatge, propòsit que va relacionar amb els «visual essays».⁴⁰⁷ I va ser una obra que donaria, respecte al coneixement de la literatura japonesa a Catalunya, un pas avançat, tant per la selecció inèdita d'autors i períodes, com per la manera de traduir.

El viatge al Japó va ser una experiència que es materialitzava amb la idea de cercar nova poesia, d'assessorament de professionals en matèria poètica i de trobar-se amb Sawada. Amb l'imperant l'interès d'aproximar-se a la font el màxim que li fos possible, per explorar les raons i les necessitats d'una traducció immersa en la cultura d'origen, Fuster acabà fent un desplaçament geogràfic i que hom podem considerar de primer ordre en afectar la imminent creació plàstica i poètica.

fins ara no es van traduir com Asabuki (a qui vaig a treballar en anglès per a una revista *Poetry Tòquio*. Li enviaré una còpia quan estigui a punt), Horikawa, Matsuura, Terayama -tots absents en *Anthologie de poesie japonaise contemporaine* (Gallimard). Carta de Takuro Ikeda, Tokio 10 de març de 1989, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C10.

⁴⁰⁷ Se cita a la p. 219 a la Carta Fuster/Takuro, ca. 1987, *cit.*

5 / Conclusions

Els múltiples projectes que Felícia Fuster va iniciar i desenvolupar entre 1980 i més enllà de 1986, es van configurar en un marc contextual intel·lectual divers. L'existencialisme i l'estructuralisme que referencien les seves lectures, fins i tot la teoria econòmica dels estudis en el *Conservatoire National des Arts et Métiers* de París, van convergir amb un alliberament laboral que li va proporcionar un temps valuós per dedicar-se a la praxi literària i artística activa. Van ser uns anys de pràctica entusiasta vinculada, d'una banda, amb l'exercici de les lletres i, d'altra banda, amb la idea de recuperar un treball plàstic llargament interromput, el qual es reprenia mitjançant la recerca en l'abstracció pictòrica.

De la mateixa manera, la personalitat literària de Marguerite Yourcenar es pensa que és decisiva en aquest període, tant per la traducció que començava Fuster de la seva novel·la *L'Œuvre au noir* (1968) del francès al català al voltant de l'any 1983, com per vehicular les motivacions i la transferència d'un coneixement que l'apropava a la literatura japonesa contemporània a través de l'obra de Mishima Yukio, *Cinq Nō Modernes* (1984). Yourcenar va ser una figura intel·lectual de gran reconeixement en el món de les lletres a França, sobretot, a partir del seu ingrés a l'*Académie française* en 1984. El seu treball literari i de traducció van ser molt influents i es creu també d'interès en l'obra de Fuster. En aquest sentit, s'adverteix en la mateixa traducció de *L'Œuvre au noir*, en la carta que dirigeix a Miquel Àngel Sanchez Ferriz on considera a Yourcenar com un exemple de «precisió absoluta» i el qual confessa haver estudiat «seguint les pròpies petjades de l'autora», i es distingeix en la segona traducció de Fuster *Poesia japonesa contemporània* (1988), antologia que en el fons no s'allunyava tant, des del punt de vista de projecte a la traducció que Yourcenar feia de l'obra de Mishima, però en l'àmbit que ella dominava, la poesia, i específicament la poesia moderna com al seu particular vehicle d'expressió.

No obstant això, el seu apropament al sistema literari japonès contemporani i a la cultura japonesa no va ser exclusiu per la via yourceniana. Hi hagueren altres referents i maneres d'apropar-s'hi. A aquest respecte, cal evidenciar diferents àmbits: el primer refereix a uns primers contactes a través del lloguer d'estudis; el segon, a la lectura de les obres de Mishima

Yukio, Tanizaki Jun'ichirō i Katō Suichi; el tercer té relació amb l'aprenentatge del japonès; i el quart, a l'experiència japonesa i amb la interacció directa amb un grup d'identitats culturals diverses, entre les quals, principalment, Sawada Naoyuki, però també, Takuro Ikeda, Takao Aeba, René Sieffert i Miquel Tarradell, sense comptar altres persones que facilitaren la immersió de Fuster en el sistema cultural japonès durant la seva estança al país insular de l'Àsia oriental.

Totes aquestes vies, en confluència, van afavorir, de manera progressiva, la perspectiva intercultural en la traducció de Fuster i Sawada. La relació més directe i l'exemple més evident d'aquesta nova mirada va ser el següent projecte que iniciaven després de la publicació de l'antologia de poetes japonesos al català. Una nova traducció que invertia el sentit de les llengües amb la idea d'introduir al públic nipó el mestratge de la tradició poètica catalana moderna, una compilació publicada en 1991 que van titular 現代のカタロニアの詩 (*Poesia catalana contemporània*).

Les correspondències postals trobades en l'AFF són evidències d'un model dialògic que a través de la intersubjectivitat lingüística de Fuster se centrava en la traducció. Aquestes asseveren la hipòtesi d'una reciprocitat intercultural entre la traductora i el «sistema japonès» mitjançant interlocutors propers i afins al seu projecte, a través de referències literàries i del desplaçament del subjecte a l'àmbit geogràfic i cultural d'origen. L'enfocament transnacional d'aquesta autora produïa una sèrie de relacions i interaccions que trencava de manera natural els límits fronterers entre França, Catalunya i el Japó. A pesar que la interculturalitat i aquesta transnacionalitat no estava exempta d'idees preconcebudes dirigides pel discurs colonial «Occidental» i la mirada exòtitzada vers l'«Altre Oriental» Fuster i Sawada aconseguen crear en *Poesia japonesa contemporània* un context relacional i permeable que vinculava origen i destí, transcendint així les fronteres més enllà dels Estats-nació.

Altrament, les confluències interculturals d'aquest exercici redefinirien el llenguatge artístic i poètic de Felícia Fuster. En concret, la seva nova particular abstracció pictòrica, *Plurivisions, pintura en moviment* (1987-1995), naixeria fruit dels processos i les interaccions que es van produir arran del seu treball de traducció, el qual aquesta investigació situa embrionàriament en

la traducció de Marguerite Yourcenar, i del tot en *Poesia japonesa contemporània*. I la conceptualització i producció d'aquesta sèrie plàstica, desenvolupada a partir del seu retorn del Japó i originàriament centrada, una part en la recerca sobre les regles estètiques de les arts escèniques tradicionals, entre altres formes artístiques i literàries com l'haiku, suposaria un punt d'inflexió vers a formes d'expressió anteriors; un canvi rellevant, l'entramat del qual es presenta en la part que continua.

IV / PART. *Plurivisions*: origen, processos i
interaccions, 1986-1995

Índex

- 1 / Introducció a la investigació visual de la sèrie *Plurivisions*, p. 231
- 2 / Una nova abstracció pictòrica en el gener de 1987, p. 233
- 3 / Documents, obres i materials que van servir d'inspiració, p. 249
- 4/ L'estudi de *Plurivisions*, p. 259
- 5 / *Plurivisions* al *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*, p. 285
- 6 / Conclusions, p. 291

1 / Introducció a la investigació visual de la sèrie *Plurivisions*

Plurivisions, producció plàstica que neix entre 1987 i 1988 és una sèrie central en la trajectòria creativa de Felícia Fuster. Amb *Plurivisions* iniciava una recerca visual en l'àmbit de l'abstracció, afavorida per la traducció de poesia japonesa, que la portaria vers una autonomia artística —assolida feia algun temps en el camp de la poesia.

Plurivisions va significar la transformació del seu llenguatge plàstic, va evidenciar un tipus de creació autoreferencial i interrelacionada amb la fase literària, però també, posava de manifest un imaginari personal que s'anà configurant gràcies al «xoc entre cultures». La transferència de coneixement i els «progresos de consciència»⁴⁰⁸ derivats del contacte directe amb els diversos «sistemes culturals» que van travessar els projectes de Fuster, fan d'aquesta sèrie, en tot el seu conjunt, una obra integradora i un «gresol»⁴⁰⁹ que recull i expressa la cerca d'una identitat pluridimensional, flotant i intuïtiva. L'artista clamava a l'«acció» i al «moviment constant» del projecte existencialista, tant com a la seva llengua materna i la complicitat de l'«altre oriental» —que deixa de tenir vigència com una identitat reconeguda des de l'exclusivitat respecte de la resta d'individus.⁴¹⁰ És a dir, recorria en la seva creació a models culturals i formes diverses de pensament que intercediren a través de la paraula i la imatge.

Partint d'aquest discerniment, la quarta part de l'estudi proporciona, informació contextual sobre el moment vital de la creadora quan regressa de la seva estada al Japó, una anàlisi exhaustiva de les fonts primàries i dels materials que informen sobre *Plurivisions: pintura en moviment*, i examina

⁴⁰⁸ GLISSANT, *Introducción a una poética ...*, op. cit., p. 16.

⁴⁰⁹ Des de l'antropologia, Joaquín Beltrán explica que el terme «gresol», entès com idea de «mestissatge» o «fusión cultural», va ser una nova condició que sorgia als Estats Units a mig camí entre «la inicial sociedad plural arraigada en el contexto colonial y los modelos más recientes del multiculturalismo y la interculturalidad». També considera aquest autor que «gresol de cultures» dona nom a un procés d'integració amb el qual es consolidava la pèrdua de diversitat cultural a través de l'aculturació, és a dir, la pèrdua de «cultura previa de origen [a favor de una nueva] que sería homogénea». No obstant això, en portar aquests enunciats al cas de Felícia Fuster sorgeixen algunes dissemblances perquè la rellevància dels seus intercanvis culturals no van propiciar la pèrdua, sinó al contrari, van afavorir un context permeable i relacional en el qual aquesta creadora va mantenir els vincles amb la seva cultura d'origen, amb la del país d'adopció i amb altres, com la japonesa. Per aquesta raó, des del camp literari l'obra d'Édouard Glissant és adient per precisar el mateix terme «gresol» i comprendre, des de la llengua i altres formes de creació, el fenomen de «mestissatge» o «criollització» en Fuster, un fenomen que, com explica Glissant, és impredecible i difícil d'incloure en entitats absolutes. BELTRÁN, *La interculturalidad*, op. cit., pp. 75-76; GLISSANT, Édouard, *Tratado del Todo-Mundo*, Barcelona, ElCobre, 2006, p. 28.

⁴¹⁰ GLISSANT, *Introducción a una poética ...*, op. cit., p. 16.

formalment i conceptualment aquesta sèrie a través d'un treball d'observació i de registre de dades que ha quedat formalitzat en el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* (2021). Aquestes aportacions, combinades amb una metodologia comparativa, concebuda de manera específica per identificar els processos de treball de l'artista de manera interrelacionada, han servit, al final, per donar una interpretació estètica al conjunt pictòric.

Organitzat per capítols, primer s'abordarà el gir que fa Fuster vers una nova etapa pictòrica que sorgeix en plena eclosió creativa. Mitjançant els materials documentals que formen part de l'AFF, entre els quals un seguit de cartes que l'artista adreça a Miquel Tarradell i diferents versions mecanografiades sobre la seva «abstracció plurivisional», es presenta el caràcter conceptual d'aquesta producció pictòrica. A continuació, s'exposarà l'examen que revisa les diferents fonts artístiques que va consultar l'artista a l'hora de formalitzar la sèrie *Plurivisions*. En un tercer capítol s'introduirà el procediment de treball emprat per a l'estudi d'aquesta sèrie i els resultats de les anàlisis, tancant el mateix amb una lectura plausible sobre el seu procés artístic i les particularitats formals de la seva creació, i procurant una interpretació sobre els aspectes claus que dimensionen i connecten el seu treball amb el sistema cultural japonès. Al final, en el quart capítol es tracta la sèrie *Plurivisions* en correspondència amb el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*. Aquest treball de classificació i ordenació cronològica sobre la col·lecció d'obra plàstica que guarda la Fundació Felícia Fuster, en la part que es correspon a aquesta abstracció, recolzarà i fonamentarà la descripció i la interpretació de la sèrie en el present estudi.

2 / Una nova abstracció pictòrica en el gener de 1987

En el gener de 1987, amb l'adquisició i la rehabilitació d'un local al 26, *rue Villiers de l'Isle Adam* per ús personal i en el qual instal·lava el seu *atelier*, Felícia Fuster va iniciar, en paral·lel a les abstraccions líriques, un tipus d'assaig pictòric sobre fons negre. Aquesta nova etapa, que s'obria dos mesos després de l'estança al Japó i començava en un espai propici per l'activitat artística, li va facilitar un ambient de silenci, en el qual es podia concentrar amb un projecte que ella qualifica de seriós. Simbòlicament, el moment i l'espai materialitzaven el desig viu per una pràctica que va haver de deturar durant molt temps i que havia reiniciat de manera parcial.

Sobre aquesta conjuntura, Fuster parla en una primera carta enviada a Miquel Tarradell, a finals d'aquest mes de gener:

Aquest any m'he fet un obsequi com no m'havia pogut fer mai: l'estudi per pintar. Ja el vaig inaugurar el dia 2 perquè era el dia de la llum, de la bona llum, com la que trobo ara damunt la tela que treballo. Quina meravella, he passat tants anys esperant-la i per fi se m'ha tornat realitat. No em sap gens de greu les pessetes de menys que el fet de disposar d'aquest estudi que representa tot [...]. No hi ha soroll, és dins d'un pati, i la claror és zenital i cara al nord. Tot és nou i net, no hi ha pols i fins pel meu problema de l'al·lèrgia sento que m'és benèfic; no hi ha corrents d'aire, i la calefacció és perfecta [...].

[...]

T'envio un nou poema. L'article sobre la poesia japonesa, penso no fer-lo ara: la carta del professor Japonès era interessant i important: ell creu que en la selecció feta pel xicot japonès hi manquen poetes importants. He escrit demanant-li que m'envii textos i també he escrit als meus *co-equippers* de traducció perquè facin alguna cosa. De totes maneres, així que em senti amb ànims de fer-lo, el faré encara que el deixi reposar per afegir-hi alguna cosa a l'últim moment si em sembla.⁴¹¹

En la dita correspondència li descobreix la importància d'aquest nou espai de treball, la qualitat del mateix, el seu significat –un desig fet realitat– i el que representa més enllà de la repercussió econòmica. A part, li comenta sobre Takuro Ikeda –«el professor japonès»–, sobre la traducció de

⁴¹¹ Carta de Felícia Fuster, París 29 de gener de 1987, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 29.01.1987.

poetes japonesos desvetllant la implicació d'altres col·laboradors⁴¹² i l'informa sobre la idea de retardar l'article «La poesia japonesa moderna» per la *Revista de Catalunya*.

Emperò, és al llarg de les correspondències subsegüents, que abasten fins al setembre del mateix any, on la creadora li continua explicant sobre el nou assaig pictòric, a la vegada que li aportava detalls sobre altres accions dins la diversitat de projectes que havia començat:

[...] ja he estat al taller i he pintat: he avançat dues pintures que ja tenia començades perquè a vegades haig de deixar-les assecar per a poder treballar-les per sobre [...]. I la setmana que ve ja faré vida normal, escriure i pintar i ocupar-me dels constructors i els paletes.

FF 09.03.87

[...] acabo de deixar quasi per llest un quadro inspirat en el dibuix d'«Aquelles cordes del vent». És llàstima que no el puguis veure. És molt interessant. Faig molt bon treball en el meu taller [...]

[...]

Dijous passat vaig veure el Japonès de París. Es veu que devia fer-li una certa impressió perquè em va voler invitar a sopar a un restaurant Japonès del Quartier Satir. Se m'ha brindat per presentar-me escriptors japonesos. Em va dir que coneix gent a Tokyo que aprèn el català, [...].

FF 09.03.87

La pintura, l'escriptura, les relacions personals a conseqüència de la traducció de poesia japonesa i els projectes de rehabilitació dels habitatges que havia adquirit en aquest període centraven el dia a dia. Respecte al seu taller i també sobre el contacte amb el professor Takuro⁴¹³ li escrivia el següent:

⁴¹² A part de Takuro Ikeda i Sawada Nao, es pensa que Fuster va improvisar algunes trobades amb coneguts seus d'origen japonès per avançar en la traducció mentre Sawada no hi era a París. Els noms d'aquests no apareixen en els agraïments de *Poesia japonesa contemporània*, per tal motiu es creu que foren col·laboracions esporàdiques de persones a les quals coneixia a través del lloguer dels seus estudis o a través de contactes amb motiu del viatge al Japó. Sobre el tema Fuster fa esment en diferents cartes: Carta de Felícia Fuster, París 10 de maig de 1987, dirigida a Miquel Tarradell; Carta de Felícia Fuster, París 19 de maig de 1987, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 10.05.87; FF 19.05.87.

⁴¹³ L'encreuament d'aquesta carta amb la correspondència postal que Fuster va mantenir amb Takuro Ikeda confirma que quan refereix al «professor Japonès» estava parlant d'aquest mateix col·laborador. Carta de Takuro Ikeda, Tokio 7 de gener de 1987, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C10 (Annex 6.2 /).

Tot això no em sap gens de greu haver pres la decisió de no llogar aquest estudi, perquè per més que et digui no arribaràs a poder comprendre exactament tot el que aquest espai tal com es representa de facilitats i de possibilitats per a mi, física i intel·lectualment. No hi ha cap soroll!! Quan hi menjo me n'adono i el silenci és tan absolut que quasi fa mal. Quan pinto el silenci no el sento, només sé i tot això ho sé sense saber-ho, sense pensar-ho i la pintura avança. T'envio una foto del taller que he fet per acabar la pel·lícula [la fotografia no es conserva].

He rebut carta del professor Japonès (que ja va escriure'm a Barcelona) i aquí jo vaig enviar-li el meu llibre en contestar-li. Figura't que ha trobat un japonès sabent català!! I li ha demanat que li traduis uns quants poemes per enterar-se del que escrivia. M'escrivi eufòric dient-me que l'he sorprès, que li ha agradat molt, que tinc una poesia viva, autèntica, amb imatges sorprenents, modernes, i que podria traduir-ne a l'anglès. [...] També està disposat a ajudar-me en tot.

FF 19.03.1987

El silenci es converteix en ferment invisible de l'avanç en la seva pintura, és la condició d'un progrés que sembla irreflexiu, inconscient, intuïtiu, i que la va portar a un tipus de producció en la qual començava a prendre protagonisme les àrees àmplies de tons foscos en el llenç:

També he pintat: cada dia encara que no siguin més que 2 o tres hores treball. He fet una sèrie de dibuixos sobre fons negre, que em semblen interessants, crec que això farà que la pintura continuï evolucionant.

FF ?.04.87

Fuster, això no obstant, segueix compromesa amb la traducció i amb l'article, textos que entén com a complementaris:

Continuo traduint poemes japonesos amb la meua llogatera que se'n va al Japó el 15 i és una llàstima. El xicot amb qui treballava potser tornarà a l'octubre, però no penso esperar-lo, jo vaig fent. Així que aquesta noia se n'hagi anat em passaré a escriure l'article, a veure si el tinc enllestit abans que tu arribis per discutir-ne i que te l'emportassis. És cert que quan més tradueixo més idees em venen.

FF 10.05.87

La sèrie de correspondències amb Tarradell, que va posant en relleu la nova deriva pictòrica en Fuster, acaba amb aquesta nova carta on assenyala el sentit pluridimensional del seu assaig visual i la possibilitat de dotar-lo amb un moviment mecànic que el pugui fer rotar:

Torno a pintar cada dia, sigui com sigui. He acabat dues pintures de les mides de la grossa blava que ja coneixes. Crec que segueixen per bon camí. Ha vingut al taller un xicot jove pintor –doncs de l’ofici– i també li han agradat molt, dient-me que no s’assemblen amb res de conegut. Bona senyal.

He tingut una idea de “bla bla bla” i és que quan exposi miraré de muntar-ne alguna amb un motoret al darrere que permeti canviar-les de posició, verticals, horitzontals, del dret i del revés i les batejaré pluridireccionals perquè és cert que moltes es poden veure de les quatre maneres i semblen pintures diferents. Què et sembla la idea? En tot cas, això no s’ha fet mai i és el que importa en aquest món, on la novetat té un valor importantíssim. No se sap mai. Però d’això no en parlo amb ningú, les idees noves sembla que el vent les escampi i sempre hi pot haver algú més ràpid que jo.

FF 28.08.87

A banda de la faceta pictòrica, si les cartes de Felícia Fuster interessaven també és perquè fan visible la varietat de treballs que va realitzar en paral·lel durant 1987, dintre dels quals es pot incloure l’activitat immobiliària com a part d’un sistema de relacions tancat que nodria econòmicament o materialitzava els projectes literaris i artístics. Els matisos que descobreixen aquestes mostren, igualment, el complex equilibri del seu esforç interdisciplinari, els anhels de pintar –fets realitat–, i la importància d’una exploració plàstica que necessitava diferenciar-se utilitzant com a *leitmotiv* la recerca en la novetat. Per a Fuster, finalment, la pintura es «torna realitat» en un espai de silenci, a mesura que es definia *Poesia japonesa contemporània* (1988) mitjançant l’ajuda no sols de Sawada, Takuro o Aeba, sinó d’altres persones –com queda palès entre aquests paràgrafs–, segurament no tan properes, però que ajudaren a consolidar aquest difícil exercici de traducció. Igualment, l’últim extracte d’aquesta sèrie revela, sense massa especificacions formals, el moment de concepció de *Plurivisions*, la intenció del moviment i la «pluridireccionalitat» com a referència en una pintura de caràcter abstracta que sent la mateixa podia transmutar en formes noves.

L’encadenament de correspondències posteriors, des de setembre de 1987 fins al març de 1988, donen llum sobre la determinació de l’artista vers l’acció de «pintar i pintar», i en cercar recursos econòmics extrems pensant a exhibir el nou treball plàstic,⁴¹⁴ mentre que iniciava un curs de serigrafia per autoeditar-se els llibres d’artista, neguitejava amb l’article «La poesia japonesa

⁴¹⁴ Carta de Felícia Fuster, París 17 de setembre de 1987, dirigida a Miquel Tarradell. AFF: FF 17.09.87.

moderna» i reflexionava sobre els premis de poesia, la traducció, i sobre aquell temps passat de renúncia de la pintura. Les cartes, seguiment de les quals es presenta sota aquestes línies, reflecteixen l'univers creador i íntim que Fuster només va compartir a Tarradell. L'aparença desordenada dels projectes que descriu, els seus pensaments manuscrits, semblen col·lapsar el paper reflex del seu dia a dia, ple de feines que desbordaven el present, però mostren també el seu optimisme malgrat l'anterior letargia artística, així com l'impuls i la inevitable interrelació entre fases creatives que afectarien, en poc temps, a la seva producció.

A finals de l'estiu de l'any 1987, mentre que es plantejava l'aprenentatge de la tècnica d'estampació serigràfica per reeixir els seus llibres d'artista,⁴¹⁵ els esforços de la creadora se centraven en el text sobre poesia japonesa, les reformes dels pisos per al corresponent arrendament i la nova abstracció pictòrica:

Cada dia em desvetllo amb el rau rau del famós article de la Revista de Catalunya, però la realitat és que no m'he sentit gens en forma per fer-lo, i també que tinc el temps molt ocupat amb les obres i els estones lliures pinto i pinto.

Avui he estat molt contenta. He acabat un quadre que ha quedat molt bé. Per altra banda havia demanat una inscripció en una d'aquestes escoles de l'Ajuntament de París per fer serigrafia perquè els meus "llibres d'artista" fins ara els he fet només amb fotocòpies i això a més de ser limitat perquè només puc fer tiratges en negre (la pàgina que tu tens en dos colors ja pots veure que el vermell no és acceptable i a més no es pot tirar sobre paper de color): això per fer una exposició seriosament no pot admetre's. Doncs bé, m'havien refusat categòricament (devien haver dit, 66 anys que ve a fer aquesta!) jo vaig decidir d'anar a veure la persona responsable el primer dia que rebés i això ha estat avui. M'hi he presentat amb la maqueta del primer llibre sota el braç i el llibre de dibuixos petits; li he explicat el meu projecte i després de mirar-s'ho m'ha dit que d'una manera o altra ho resoldrà perquè pugui anar-hi i que havia fet bé de no resignar-me amb la negativa i d'ensenyar-li els originals. M'ha preguntat quants exemplars volia fer de cada llibre i m'ha fet alguna pregunta per veure si sabia de què anava; ha estat molt interessant.

Eh, que maco? Ho considero com una petita victòria, petita, petita, però maca. Després he tornat al taller i he acabat la pintura com ja et deia.

He rebut una carta del meu japonès que torna a París amb una beca: ara sí que faré l'article! Ens tornarem a posar a treballar així que arribi, i quan torni a estar ambientada em serà més fàcil.

FF 30.09.87.

⁴¹⁵ Se citen a la pàgina 164.

L'extracte mostra les dificultats per accedir a formacions complementàries, en el seu cas referit a un curs sobre tècnica d'impressió serigràfica i potser també a ajuts econòmics. L'edat avançada és un límit constatable en aquesta, que s'insinua en les següents correspondències:

Jo estic pendent –l'ànima en un fil– per saber el resultat de la «Bourse»: van dir que cap al 15 d'octubre. Doncs la setmana que ve. És una tonteria això, perquè de totes maneres l'exposició penso fer-la i treballo com sempre, però no em sento bé.

FF 09.10.87

Malgrat això, l'artista no va desistir del seu afany:

Aquesta setmana he començat la serigrafia, avui tindrè els clichés de totes les pàgines anteriors del primer volum i començaré a preparar els classis pel tiratge. [...] El "Japonès" a arribat a París (vull dir el que treballa amb mi) ... [...] De la borsa-beca d'aquí no sé tampoc res. Si a fi de més no tinc cap contesta, telefonaré. Aquí diuen «par de nouvelles boimes nouvelles» (con nuevas buenas noticias) però jo em temo que en aquest cas no sigui el contrari...

Ahir vespre no sé què em va agafar: em sentia molt sola, molt sola per primera vegada. Ja ho veus.

FF 20.10.87

En la següent carta, reflexiona de nou sobre el neguit que li provoca no tenir resposta de la sol·licitud de la beca i sobre l'abandonament de la pintura durant, potser, massa temps. Fuster, obligada a resoldre la seva independència econòmica, era conscient, ara, que iniciava una investigació artística en plena maduresa. Considerava les dificultats i els perjudicis d'aquesta circumstància i reconeixia implícitament la minva de possibilitats sobre un posicionament avançat dins el sistema de l'art que privilegiava la creació jove, la constància i la progressió, entre altres factors:

Per altra part tinc una mica la impressió que en certes coses tinc sort i en altres no, o no tanta. En pintura sempre he pensat que seria com tants d'altres –un pintor «maudit» però no volia acabar com ells– per això sabia que em calia renunciar a la pintura un cert temps. Potser ha estat massa llarg aquest temps – pot ser no. Crec que una maduresa i una visió personal, el temps me l'ha donat i reconec que m'ha calgut alliberar-me de moltes coses i això no és fàcil ni es fa en dos dies.

FF 23.10.87

Immersa en els dilemes que referien a la pintura i en certa manera atenta també al seu posicionament artístic i «fortuna crítica» quan fa al·lusió a la qüestió del «*mauditisme*», però, arribaven bones notícies des de l'ambient literari valencià i barceloní. Felícia Fuster guanyava el *Vicent Andrés Estellés de poesia* amb *I encara*, el seu tercer recull de poemes.⁴¹⁶

[...] Ahir em va arribar la teva carta amb tots els retalls dels diaris. Jo del que més m'alegro a part de la satisfacció personal és de l'alegria que tu m'has tingut. Carreres, Bru de Sala, Oriol, etc, m'han enviat un telegrama per felicitar-me.

Sembla que sí que soc la primera dona que guanya l'Estellés.

La Mercè Marçal em va telefonar i em va explicar com havia anat. Es va trobar amb un altre del jurat que estava a fons pel meu llibre i els restants l'haurien també seleccionat, però no estaven decidits per a ningú. I els van anar convencent. I així vaig guanyar. [...]

Aquí no paro de pintar, ahir vaig acabar una pintura força interessant.

Dels 3 i 4 encara no n'he sentit parlar. Suposo que m'escriuran.

Hem emprès el treball de traduccions amb "el meu Japonès" i ara sí que hauré d'escriure l'article que el teu Max em demana encara que això de llençar-me en aquest camp em fa una certa por i no estic massa tranquil·la sobre el resultat. Te l'enviaré abans de donar-li-ho.

FF 05.11.87

A mitjans de novembre, li explicava a Tarradell que l'edició del seu llibre estava en marxa i que sortiria cap a Nadal, mentrestant continuava amb els seus projectes, tractant de perfeccionar la fixació del dispositiu motor per fer girar les seves obres, preparant el primer tiratge dels llibres d'artista, contactant amb proveïdors i planificant el contacte amb galeries d'art per a l'exhibició de la seva nova abstracció:

Aquí tot segueix per bon camí. M'estan fent la peça que s'ha d'afegir al motor per fixar-ho al quadro: estarà a fi de mes. La persona que se n'ocupa és el director d'una escola de mecànica de motors. [...]

Demà començaré a tirar el primer llibre en serigrafia. Avui m'han portat a casa el paper –paper de tirar gravats. La persona que vaig veure a la casa, molt famosa aquí, del paper, se n'ha portat més que bé. Ella mateixa va passar l'encàrrec i amb un dia només ja me l'han portat. Això aquí

⁴¹⁶ *I encara* va ser publicat en 1987 per Edicions Tres i Quatre, editorial organitzadora d'aquest guardó dins els *Premis Octubre*.

és increïble i saps per què, perquè el llibre –maqueta que li vaig portar per ensenyar la meua de paper es veu que li va agradar molt i m’ho va dir. Tot el que faig ara sembla que agrada. A veure si tinc sort quan busqui la galeria. Me n’ocuparé així que tingui el primer quadro que giri.

Capítol Japonès. Aquest any treballem molt bé. Es van enllestint les últimes traduccions [...].

FF 17.11.87

En referència al treball pictòric, Fuster fa explícit, el gener de 1988, el nom de la sèrie, «pluri-visió», així com, la intenció d’una il·lació amb les seves exploracions en el camp de la serigrafia. Projectava una futura exposició que reunís formes diversificades sobre un mateix concepte, la pluridimensionalitat, comptant amb els recursos econòmics de la «*bourse*» que havia sol·licitat, almenys, el setembre de 1987:

Totes les variacions en vermell estan a punt per muntar i tinc una idea millor per a reunir-les en un llibre: és muntar-les per grups de 3 o 4 elements a doble cara (vol dir 6 o 8 dibuixos) però d’una manera mòbil i intercanviable de manera que el conjunt presenti 16 variants. Això és fàcil, deixant els dibuixos mòbils a l’interior del propi espai. Seria una variant de la pluri-visió (i més fàcil de realitzar tècnicament) que no elimina la primera, sinó que l’obra, i crec que ofereix un camp d’experiència més ampli”.

[...] Amb el Nao avancem tan com podem la revisió dels poemes perquè volem acabar-ho tant aviat com puguem [...].

FF 17.01.88

A part d’això, hi ha altres dades que descobreixen detalls sobre les *Plurivisions*. D’una banda, la preocupació tècnica de generar moviment a les pintures a través d’un dispositiu motor que controlés amb exactitud les quatre pauses que havia pensat, fent-les coincidir amb la quadratura de l’obra. Idea que fa expressa en el següent extracte de correspondència i que, en cas que no funcionés, condicionaria –i finalment va condicionar– la reformulació de la forma del suport:

[...] tinc una bona cosa per anunciar-te i és que els problemes tècnics de fer girar els quadros estan resolts o quasi. Haig de tornar encara a la casa del motor perquè em controlin amb més precisió el punt –que ha de correspondre a l’angle dret– on fa la parada el motor, perquè de moment va una mica més enllà. Però no puc dir res fins que ho provi amb el sistema penjat a la paret; de moment ho he provat només provant el quadro sobre de la roda sense fixar-lo i girant horitzontalment. De totes maneres va bé. I sí no es pogués controlar exactament de moment, faria els quadros rodons o de formes asimètriques per evitar aquest problema. Veurem.

[...]

Continuem amb els textos japonesos. Aquesta tarda i demà tot el dia!

FF 16.02.88

D'altra banda, la intenció d'escriure un «manifest» que sintetitzés el seu projecte artístic, una presentació que donés a conèixer el sentit de la seva investigació plàstica:

Em van fer molta gràcia els teus consells antipintura i naturalment no en tinguis cap remordiment perquè ni un moment me'ls vaig prendre seriosament. Els consells els penso tots, els medito i després alguns els segueixo i els altres els deixo a l'armari.

Continuar pintant crec que és el meu destí, això del marxant o no marxant és només una peripècia del món modern i a més jo crec en els miracles, ja ho saps, hi crec molt i intensament, alguns m'arriben encara que als ulls normals no ho semblin i els altres els espero, que ja és una mena de miracle. Ja ho veus doncs, cap problema. Sobretot ara que he aconseguit que el quadro giri. El meu programa és escriure una mena de manifest com fan els grans, encara que jo sigui una vella formiga (vella perquè tinc la mateixa edat que tu i tu t'anomenes "el vell") o una formiga petita, però amb experiència que potser és més preciós.

Si m'haig de morir sense res més que il·lusions i cap realitat tangible tant em fa. Val més poder continuar vivint creixent encara en certes coses. Doncs sí, estic ja fent el borrador del que vull dir; no el faré massa llarg perquè el bla, bla, bla francès, no ja per mi, però sí que vull precisar certs conceptes i presentar-los ordenats com haurà fet si escrigués una tesi. Quan vingui en podem parlar i discutir-lo i m'agradaria tenir el teu punt de vista i la teva crítica que a part del que fa referència als marxants sé que serà constructiva [...].

FF 04.03.88

Emperò, alhora que expressa la intenció d'escriure el text per presentar el propòsit del seu treball, la creadora semblava mostrar certa frustració vers la pràctica artística en relació amb un temps preciós perdut que acceptava resignada pel valor de l'experiència. Un temps en el qual s'havia allunyat voluntàriament del treball plàstic i dels circuits del mercat de l'art, per superar els condicionaments personals derivats de la seva separació, i que l'havien obligat a reprendre l'activitat laboral.

A part d'això, arribat març de 1988 Felícia Fuster havia enllestit el llibre de traduccions de poetes japonesos, l'article que complementava dita traducció i la rotació mecànica en *Plurivisions*, que

gràcies als problemes tècnics sorgits en la precisió de les aturades del motor havia afavorit la idea de crear formes circulars amb perfils irregulars; un fet circumstancial, però que acabà contribuint a l'exploració estètica d'aquesta mateixa abstracció.

2.1 / El manifest: «*Peinture Plurivisionelle*»

El text de Felícia Fuster que va fer pública la naturalesa del seu assaig visual (annex documental núm. 7, p. 441)⁴¹⁷ va partir de la reflexió sobre l'exercici de la pintura en relació amb el clàssic espai perspectiu renaixentista *versus* l'abstracció, que iniciaren, particularment, els cubistes a principis de segle XX. Fuster va cercar en la dimensió espacial una via que vincularia intencionadament amb el concepte «temps» i amb l'interès d'un «observador» capaç de captar les «possibilitats espacials múltiples» que presentava la seva obra.

En els primers paràgrafs del manifest, originalment escrit en francès,⁴¹⁸ l'artista expressava la importància de «l'era de l'espai» en la pintura de la següent manera:

Notre temps vit tourné vers l'espace.

Notre temps, comme jamais auparavant, à l'espace comme futur.

Dans notre ère spatiale, incorporer la réalité de l'espace, ou l'illusion de cette réalité, dans la peinture, n'est pas une simple possibilité, qui s'accepte –comme celle offerte par la perspective– ou se nie, comme des peintres abstraits on fait souvent, c'est une nécessité réelle. Elle a été ressentie depuis de nombreuses années, mais les créations dans ce domaine, expérimentales ou non, présentent les spectateurs comme témoin d'une vision qui part d'un point unique : le sien. Et cela est vrai même s'il y a la possibilité de contourner l'œuvre, une sculpture par exemple, ou des mobiles.

⁴¹⁷ A l'annex es presenta un esborrany mecanoscrit per Felícia Fuster que va enviar a Miquel Tarradell al voltant de 1988.

⁴¹⁸ L'Arxiu Fuster guarda diverses versions del manifest. Les primeres es van escriure en francès entre 1987 i 1988, i són les versions que tracten més àmpliament sobre el projecte. Les subsegüents són una síntesi de les originals que tradueixen la informació: al català i al castellà per les dues exposicions realitzades a Barcelona entre els anys 1992 i 1993, a la llibreria *Pròleg* i al centre cultural *Can Felipa*, respectivament; i a l'anglès i a l'alemany, preveïen futures mostres en aquests països. AFF: C3 (Manifest «*Peinture plurivisionelle*», versió francesa mecanografiada, ca. 1988); C16 (Manifest «*Peinture plurivisionelle*», dues versions franceses mecanografiades, 1988 i 1991); C30 («*Pintura multivisió*», traducció mecanoscrita en alemany i en anglès, 1988); C16 (Manifest «*Peinture plurivisionelle*», versió francesa mecanografiada, 1988); C13 (Proves de disseny del catàleg «*Felícia Fuster. Pintura en moviment. Plurivisió*», 1992 per a l'exposició a Barcelona a la llibreria *Pròleg*; Catàleg «*Felícia Fuster. Picture en mouvement. Plurivisió*», 1992, per a l'exposició a París a l'espai *Cloîtres des Billettes*); C29 (Quatre còpies mecanografiades en anglès, francès, espanyol i alemany, c. 1993).

Il est vrai que d'autres tentatives intéressantes ont été expérimentées sur des tableaux, mais la vision offerte reste limitée, figée toujours sur un seul point de mire par rapport au spectateur. Même s'il y a l'essai d'une deuxième dimension, la notion de globalité spatiale et des possibilités spatiales multiples, par rapport au temps et au spectateur, en est absente dans la réalité de l'œuvre.

Toutes ces démarches apparaissent comme des étapes d'un chemin qu'il faut poursuivre, une réflexion approfondie sur le rapport espace et peinture s'impose d'elle-même. Il apparaît clairement que, aujourd'hui, dans le domaine de la peinture, nier l'espace ou l'ignorer est bien plus qu'un suicide : c'est la négation de l'art dans son point essentiel c'est à dire le contact avec son temps, son expression plastique.⁴¹⁹

D'aquesta primera part introductòria cal destacar la idea sobre la qual establí la seva investigació plàstica. Es tractava d'una pintura espacial capaç de transcendir els límits de la visió única de l'espectador. Fuster defensava que l'abstracció pictòrica, en relació amb l'espai, no era una via del tot esgotada i proposava una alternativa que explorés la multiplicitat de l'espai a partir de la incorporació de les variables «temps» i «espectador». Per tant, la pintura dependria de la visió global de l'artista, capaç d'interconnectar «espai», «temps» i «espectador» mitjançant el medi pictòric.

L'argumentari del manifest es fonamenta, en gran part, en l'avantguardisme artístic i l'existencialisme vital i activador de mitjans de segle XX. En aquest sentit el text ens diu:

Dans l'art, si nous considérons l'espace

⁴¹⁹ «El nostre temps ha pivotat cap a l'espai. / El nostre temps, com abans mai, a l'espai com a futur. / En la nostra era espacial, incorporar la realitat de l'espai, o la il·lusió d'aquesta realitat en la pintura, no és una simple possibilitat, que s'accepta –com aquella oferta per la perspectiva– o es nega, com fan els pintors abstractes sovint, és una necessitat real. Aquesta s'ha ressentit després de nombrosos anys, però les creacions en aquest domini, experimentals o no, prenen a l'espectador com a testimoni d'una visió que parteix d'un punt únic: el seu mateix. I això és veritat inclús si ell té la possibilitat de voltar l'obra, una escultura, per exemple, o els mòbils. / És veritat que altres temptatives interessants han sigut experimentades sobre les pintures, però la visió que ofereixen queda limitada, fixada sempre sobre un sol punt de mira en relació amb l'espectador. Igual si hi ha la prova d'una segona dimensió, la noció de globalitat espacial i les possibilitats espacials múltiples, respecte al temps i a l'espectador, estan absents en la realitat de l'obra. / Totes aquestes fases semblen com etapes d'un camí que s'ha de continuar en una reflexió que aprofundeixi sobre la relació que espai i pintura s'imposa a ella mateixa. Sembla clar que, avui, en el domini de la pintura, negar l'espai o ignorar-lo és molt més que un suïcidi: és la negació d'un mateix mentre encara està viu, és la negació de l'art en el seu punt essencial, és a dir, el contacte amb el seu temps, amb la seva expressió plàstica». Manifest «Peinture plurivisionnelle», versió francesa mecanografiada, ca. 1988. AFF: C3.

- dans un sens qu'on peut appeler PASSIF, l'espace devient le vide et le vide s'oppose à la vie qui est avant tout présence, présence active, grandissant sans cesse. Dans cet aspect, le vide s'oppose à l'art.
- dans un sens qu'on peut appeler ACTIF, l'espace devient la liberté, liberté dans l'absolu qui trouve sa raison d'être dans le choix que nous pouvons faire parmi les possibilités sans nombre qui n'ont de limite que notre imagination et qui nous permettent de nous affirmer en tant qu'individus et en tant qu'artistes.

C'est dans cet espace actif que l'artiste fait naître son monde à lui, nouvelle alternative à la réalité, condition qui détermine sa justification et la justification son œuvres en tant que valeur humaine et valeur sociale. Cette indépendance par rapport à la réalité et son degré d'éloignement est la conséquence directe de la conception personnelle et sa sensibilité en tant qu'artiste et de sa capacité de liberté qui équivaut à dire, de créativité.⁴²⁰

En l'extracte, trasllueixen les referències que mostren el bagatge formatiu i cultural que la creadora va anar adquirint amb els anys. D'una banda, aquelles que vehicularen el temps d'una tradició artística europea de signe abstracte que s'expressava amb tota la seva potència en la primera meitat del segle XX. D'altra banda, el substrat de la intel·lectualitat francesa que sorgia en la dècada de 1940 de la mateixa centúria. Sobre aquest darrer aspecte, l'artista ressaltava el concepte de «llibertat», entès en termes d'un «absolut» que associat a la capacitat i la responsabilitat de l'individu a prendre decisions enfront d'una diversitat d'alternatives, li exigia també a fer una determinada elecció. Per tant, és factible vincular aquesta reflexió a l'existencialisme de Sartre, Camus i De Beauvoir, i a un «subjecte creador» que donaria sentit a la seva realitat humana de manera activa, a través d'un «espai» en el qual, l'acció, la plenitud, la vida, l'art, la llibertat i l'absolut semblen els atributs d'una pintura que neix de la imaginació i la sensibilitat de l'artista, una realitat singular que presenta com un «valor humà i [...] social».

⁴²⁰ «En l'art, podem considerar l'espai: / - en un sentit que podem anomenar PASSIU, en el qual l'espai es converteix en buit i el buit s'oposa a la vida que és abans de tot present, presència viva creixent constantment. En aquest aspecte, el buit s'oposa a l'art. / - en un sentit que podem anomenar ACTIU, en el qual l'espai esdevé llibertat, la llibertat en l'absolut que troba la seva raó de ser en l'elecció que nosaltres podem fer entre les possibilitats sense nom que no tenen límits més que en la nostra imaginació i que ens permet afirmar-nos en tant que individus i en tant que artistes. / És en aquest espai actiu que l'artista fa néixer el seu món envers aquest, una nova alternativa a la realitat, condició que determina la seva justificació i la justificació de la seva obra en tant que valor humà i valor social. Aquesta independència amb relació a la realitat i el seu grau de llunyania és la conseqüència directa de la concepció personal i de la sensibilitat en tant que artista, i de la seva capacitat de llibertat que equival a dir, de creativitat». Manifest «Peinture plurivisionnelle», *text cit.*. AFF: C3.

En el rerefons de l'escrit s'aprecia l'últim intent de Fuster vers la pintura, una última temptativa personal –en solitari i en certa manera tràgica– per concebre una investigació plàstica amb la qual recuperar el temps, tant com per superar la condició espacial establida. La «pintura plurivisional», segons l'artista, era inèdita perquè introduïa un canvi perceptiu en el camp de la visió de l'espectador i potenciava la multiplicat de perspectives espacials a través del temps. D'altra manera, el trinomi «espai / visió / temps» constituïa una quarta dimensió que obria el camí a un món canviant i emancipat de la realitat espacial tal com es coneixia:

Dans la peinture PLURIVISIONELLE, il en va tout autrement ; elle est bâtie sur le concept de l'espace dans sa globalité, elle est en elle-même un mode autonome, capable d'offrir des « lectures » multiples et nous invite à nous y attarder à y rêver à la « traverser » . Le monde qu'elle offre n'est pas un rideau, il est changeant, c'est un passage.
C'est l'introduction d'une quatrième dimension dans la peinture.

Cette quatrième dimension, c'est à dire, cette relation espace-vision-temps, (espace-vision qui apparaît divers grâce au temps), nous la croyons, jusqu'à présent, inédite en peinture.⁴²¹

Cert és que el text no profunditza molt més sobre el sentit de la quarta dimensió en la pintura, però se sospita la influència de la celebrada «Teoria especial de la relativitat» (1905) d'Albert Einstein,⁴²² en la qual es perden les referències del temps absolut en un univers d'imatges superposades i on la simultaneïtat espai-temporal depèn de l'estat de moviment de l'espectador.⁴²³ L'únic indicatiu en el manifest és el següent paràgraf:

⁴²¹ «En la pintura PLURIVISIONAL, tot és bastant diferent; ella es construeix sobre el concepte de l'espai en la seva globalitat, en si mateixa és un món autònom, capaç d'oferir “lectures” múltiples i ens convida a romandre allà i somiar en travessar-la . El món que ofereix no és una cortina, sinó un món canviant, un passatge. / Aquesta és la introducció de la quarta dimensió en la pintura. / Aquesta quarta dimensió, és a dir aquesta relació espai-visió-temps, (espai-visió que apareix diversa gràcies al temps), la creiem, fins ara, inèdita en la pintura». *Ibid.*

⁴²² BFF: EINSTEIN, Albert, *Conceptions scientifiques, morales et sociales*, Paris, Flammarion, 1955. L'obra recull diferents articles i discursos d'Albert Einstein des de 1930 fins a 1950. Aquests tracten de temes públics i conviccions personals, però hi ha una part en la qual el científic parla sobre la teoria de la relativitat, l'equivalència de la massa, de l'energia i els fonaments de la física teòrica.

⁴²³ L'article de Luis Martínez, «El arte sin tiempo ni espacio absoluto», ens parla de la importància de la «Teoría de la Relatividad Especial» en correspondència a l'art de les avantguardes. De manera simultània van trencar amb «el carácter absoluto del tiempo y el espacio, además de transformar radicalmente el concepto de simultaneidad y demoler de paso la vieja idea de un sistema de referencia privilegiado desde el que observar el mundo». Vegeu: MARTÍNEZ, Luis, «El arte sin tiempo ni espacio absoluto», *El Mundo*, 23/11/2105, [en línia] [Consulta 28.6.2018], disponible a: <<http://www.elmundo.es/ciencia/2015/11/21/564f0dc322601d5d588b4599.html>>.

Le Spectateur ne doit plus graviter autour de l'œuvre comme un satellite : c'est la peinture elle-même qui porteuse d'une dynamique interne, soulignée et mise en valeur, par une dynamique externe, offre des visions changeantes sans nombre, dans son espace, lequel, malgré sa fixité, devient espace sans cesse créateur, vérifiant ainsi la relativisation des rapports espace-temps dans la vision et dans la relation œuvre d'art-public.⁴²⁴

En definitiva, l'artista sembla reinterpretar aquesta teoria adaptant el moviment de l'espectador a la dinàmica interna de l'obra amb la intenció de crear un espai il·limitat o oferir «une infinité de lectures», en «symbiose avec celui qui la regarde, pour définir son être et son devenir».⁴²⁵ La pintura plurivisional:

[...] se veut un espace ouvert, non limité, un espace qu'invite le spectateur à la continuer, au-delà des frontières matérielles de sa réalité, un espace où tout ce qui ne s'y voit pas est possible : c'est l'espace suggéré.⁴²⁶

Però, com en la traducció de poetes japonesos, en la producció de haikus, que va començar al voltant de les mateixes dates en què escrivia el manifest, i en les ja esmentades referències sobre literatura i poesia japonesa, a les quals s'hauria d'afegir per filiació de llengües l'obra de François Cheng, *L'écriture poétique chinoise* (1977), Felícia Fuster donava prioritat a l'evocació d'«idees, imatges i conceptes»,⁴²⁷ i a l'imaginari d'un espectador capaç de percebre, en la lògica interna de l'obra, un «paysage extérieur» que el portava a un univers espacial subjectiu, «sentiment intérieur», potencialment infinit.⁴²⁸

⁴²⁴ «L'espectador ja no ha de gravitar al voltant de l'obra com un satèl·lit: és la pintura en si la que porta una dinàmica interna, subratllada i realçada per una dinàmica externa, que ofereix infinites visions canviants sense nom en el seu espai, que, malgrat la seva immobilitat, esdevé espai en creació constant, comprovant així la relativització de les relacions espai-temps en la visió i en la relació obra d'art-públic». Manifest «Peinture plurivisionnelle», *text cit.* AFF: C3.

⁴²⁵ «symbiosi amb algú que la miri, per a definir el seu ser i el seu esdevenir». *Ibid.*

⁴²⁶ «vol ser un espai obert, il·limitat, un espai que convida l'espectador a continuar-lo, més enllà de les fronteres materials de la seva realitat, un espai on tot allò que no s'hi pot veure és possible: aquest és l'espai suggerit». *Ibid.*

⁴²⁷ Se cita a la nota peu de pàgina 404, p. 219, capítol 4.2 / «Viatge al Japó, 1986», Carta Fuster/Takuro, ca. 1987, *cit.*

⁴²⁸ François Cheng descriu en *L'écriture poétique chinoise* els processos passius de composició poètica basats en el llenguatge ordinari a través del «buit». En paraules d'aquest autor, les quals es tradueixen: «El buit que es crea entre els signes, i darrere d'aquests, modifica les implicacions dels mateixos i en conseqüència la relació entre l'home i el món (aquest relat s'expressa, en la poètica xinesa, mitjançant la combinació de dos

En forma d'epíleg Fuster tanca el manifest expressant les paraules claus que conceptualitzaren la seva investigació visual:

Toute expression nouvelle, toute expérience y devient possible : c'est un chemin. Le tableau c'est un tableau-noyau, pont de départ où toute création de dynamique neuve est possible. Tableau ouvert, échappé à travers de l'espace d'un microcosmes immense, microcosmes certes, mais avec plus de surprises possibles que dans les vrais espaces sidéraux explorée et où le mot création prend son vrai sens, l'artiste se doit d'y forger sa réalité propre.

[...] pluralité de visions dans un espace imaginaire, ouvert et changeant, modulé par le temps, porté par sa propre dynamique.⁴²⁹

Aquestes van ser: «microcosmos», «obert» i «canviant», «creació», «temps», «imaginari» i «pluralitat de visions».

En termes generals, l'artista, inspirada en el seu propi univers, definia lèxicament els fonaments d'una pintura cinèticaespacial i contemplativa forjada en el determinant argumentari avantguardista, no obstant això, les regles tècniques, estètiques i perceptives d'aquesta semblaven referir també a altres fonts diferenciades de la lectura principal. Fonts que no intervenen en el manifest, però destacables si s'atén a l'anàlisi visual de la pintura, al context de creació, a la sincronia en els seus diferents processos de treball i la interconnexió d'aquests, als documents i altres materials que li van servir per conceptualitzar la sèrie; per tant, no seria en aquest ideari solament on s'hauria d'entendre l'obra de Fuster. La suma d'aquests altres components desvetllen la complexitat formal i processual de «*Peinture Plurivisionnelle*», mostrant una pintura intuïtiva, plena de contradiccions i relacions metafòriques que juguen i s'entrelliguen amb el seu treball de traducció i de poesia, i amb el seu creixent interès pels referents literaris i culturals de les arts i de l'escriptura japonesa i xinesa.

termes: *ch'ing* «sentiment interior» i *ching* «paisatge exterior»). BFF: CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 31.

⁴²⁹ «Qualsevol nova expressió, qualsevol experiència es torna possible: és un camí. La pintura és una pintura nova, punt de partida on tota creació de dinàmica nova és possible. Pintura oberta, que s'escapa per l'espai d'un immens microcosmos, microcosmos veritablement, però amb més sorpreses possibles que en els espais siderals reals explorats i on la paraula creació pren el seu veritable significat [perquè] l'artista hi ha de forjar la seva pròpia realitat. / [...] pluralitat de visions en un espai imaginari, obert i canviant, modulats pel temps, portats per la seva pròpia dinàmica». Manifest «*Peinture plurivisionnelle*», *text cit.* AFF: C3.

La discordança entre el que ens diu el manifest i el que expressa l'obra a través de la contextualització d'altres informacions *de*, i *sobre*, la creadora és una evidència difícil d'explicar. L'espai múltiple generat pel moviment en un sentit ACTIU sembla xocar frontalment amb la lògica interna d'aquesta pròpia sèrie plàstica, i amb la seva obra poètica esdevinguda a causa de l'aproximació a la poesia japonesa.⁴³⁰ El manifest sembla constrènyer la múltiple evocació de *Plurivisions* per la via programàtica de la modernitat i pel sentit d'una creació arrelat exclusivament a l'existencialisme vital del subjecte Fuster. No parla del Japó, no ens desvetlla –ni té per què– el procés intrínsec de la creació fusteriana i la destacada influència «oriental» que aquest estudi li atribueix.⁴³¹

Per això, amb l'objecte de resoldre aquesta «discordança», en els següents capítols s'aprofundirà en la concepció artística de la sèrie aportant alguns dels documents que li serviren d'inspiració, així com un estudi de comparació sobre les interaccions entre la traducció, l'obra poètica i l'abstracció pictòrica. La idea no és tant desdir les paraules meditades de l'artista com ampliar els límits del discurs de la seva investigació plàstica i comprendre globalment com transcendia en *Plurivisions* el seu precís context de creació.

⁴³⁰ L'espai ACTIU i l'espai PASSIU que defineixen la pintura de Fuster en el manifest són diferenciacions enfrontades als processos actius i passius de la creació poètica japonesa i xinesa, que coneixia a través de lectures diverses, com la citada obra de François Cheng, *L'écriture poétique chinoise* i el text de Takao Aeba, *De la Polyphonie dans le roman Japonais Contemporain* sobre el qual hi ha un capítol dedicat a la V Part de l'estudi. BFF: CHENG, *L'écriture poétique...*, *op. cit.*; TAKAO Aeba, «De la Polyphonie dans le roman Japonais Contemporain», [text de la conferència] 12 de febrer de 1987 al Centre National d'Art & Culture Georges Pompidou. AFF: C42.

⁴³¹ Cal recordar que la tesi de l'estudi es fonamenta en la idea que Felícia Fuster, amb motiu del viatge al Japó mostra en la seva poesia i en l'obra plàstica aspectes representatius del sistema cultural nipó, com la concepció del «temps» o la idea de «buit ple», que alguns coneixedors i especialistes en la seva obra literària van detectar –entre aquests, Lluïsa Julià, Mercè Altimir, Sam Abrams o Abraham Mohino. L'assumpció d'aquesta reflexió compartida va servir per atribuir a la seva abstracció pictòrica, també pel moment de producció literària –traducció i poesia–, elements artístics i culturals de l'Arxipèlag.

3 / Documents, obres i materials que van servir d'inspiració

La sèrie *Plurivisions: pintura en moviment* es va configurar conceptualment d'acord amb el context historicoartístic de les avantguardes i el pensament modern francès de mitjans de segle XX. No obstant això, els preceptes tècnics, estètics i perceptius de *Plurivisions* es nodriren, en particular, d'altres ambients de creació artística que innovaren la pintura i l'escultura «moderna» entrada la dècada dels anys seixanta i de la interdisciplinarietat d'una creadora que aportava al llenguatge plàstic el substrat de la creació poètica.

Des del vessant tècnic, és a dir, des del vehicle material i les regles per fer l'obra, *Plurivisions* seguia les convencions de bidimensionalitat i planitud que Clement Greenberg prioritzava com a característiques formals de la pintura i que tenen a veure amb el concepte de mitjà.⁴³² Però Felícia Fuster aplicava l'acció mecànica en la seva creació per introduir un moviment circular que representés un temps que havia de conduir la transició i la descoberta de la pluridimensionalitat espacial de la pintura. En el document que acompanya la sol·licitud per a la patent del dispositiu, l'artista explicitava:

La présente invention concerne un dispositif destiné à faire tourner un tableau ou tout autre surface ou élément, de 360°, de façon discontinue, avec des temps d'arrêt réglables à volonté, tant en nombre qu'en durée. Un interrupteur permet l'arrêt en une position quelconque si on le souhaite.

Elle élimine la contrainte d'une verticalité unique, établie une fois pour toutes et multiplie à l'infini les points de "visualisation" de l'objet regardé, le rendant changeant, c'est à dire, vivant. Elle crée ainsi, une pluralité de visions et de lectures -on peut dire ce découvertes- de la peinture ou de l'objet concerné.

Le dispositif, selon l'invention, est composé d'un boîtier comportant un relais temporisé, un moteur synchrone, à l'axe duquel vient se fixer une poulie en aluminium, déjà vissée sur une pièce en bois, préalablement encollée au dos du tableau ou de l'élément faisant l'objet des multiples visualisations.⁴³³

⁴³² GREENBERG, Clement, «La pintura moderna» [1960], dins *La pintura moderna y otros ensayos*. Colección: La Biblioteca Azul (serie mínima), Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2006.

⁴³³ «La present invenció refereix a un dispositiu destinat a fer girar una pintura o qualsevol altra superfície o element, de 360°, de manera discontinua, amb temps d'aturades ajustable a voluntat, tant en nombre com en durada. Un interruptor permet l'aturada en qualsevol posició si es desitja. / La invenció elimina la restricció d'una única verticalitat, establerta d'una vegada per totes i multiplica infinitament els punts de "visualització" de l'objecte que es mira, fent-lo canviant, és a dir, viu. Crea, doncs, una pluralitat de visions

El text (annex documental núm. 8, p. 445) posava en relleu novament la idea de la multiplicitat de punts de visualització o la pluralitat de visions gràcies al moviment rotatori i discontinu de l'artifici manual i elèctric que havia inventat; regulat per l'acció humana o bé a través d'un temporitzador connectat al motor aquest controlava les aturades, de duració fixa, en punts concrets.

El sentit de la patent del seu invent, que feia ús de la tecnologia d'un motor estàndard pel cas de les *Plurivisions* automatitzades, es desconeix de pròpia veu. Segurament va tenir a veure amb el significat de la mateixa acció de patentar, és a dir, protecció davant el plagí, explotació del seu invent en exclusiva i beneficis comercials, pensant que el seu dispositiu tingués èxit. No obstant això, a través d'aquest també creava complicitats entre l'obra i l'espectador, ja que el moviment de rotació situat en el centre de la pintura requeria, al segon, una mirada «oberta i/o perifèrica», així com la manipulació de la pintura mitjançant l'interruptor o tocant directament la peça.

Si bé la patent fou part del procés de treball de Fuster i la idea, potser, va ser fruit d'una visió comercial adquirida els anys d'estudis, en matèria d'economia, al *Conservatoire National des Arts et Métiers*, el fet de donar moviment a les seves obres procedia de l'art cinètic. La determinació d'aplicar moviment als seus quadres com explicava en les cartes destinades a Tarradell dona fe,⁴³⁴ però també certa literatura trobada en la BFF centrada en el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV),⁴³⁵ i particularment en relació amb les idees i el treball de Julio Le Parc.⁴³⁶

i lectures —podem dir que descobriments— de la pintura o de l'objecte en qüestió. / El dispositiu, segons la invenció, es compon d'una caixa que comprèn un relé de temps, un motor sincrònic, a l'eix del qual es fixa una politja d'alumini, ja caragolada sobre una part de fusta, prèviament enganxada a la part posterior del tauler o de l'element subjecte a múltiples visualitzacions». AFF: C12 (Dossier de la patent del dispositiu electrònic i manual de *Plurivisions*, data de lliurament a l'Institut National de la Propriété Industrielle el 24 d'abril de 1991).

⁴³⁴ Felícia Fuster tracta el tema a: FF 28.08.87, p. 238; FF 17.11.87, p. 242; FF 16.02.88, pp. 242-243.

⁴³⁵ El *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) es va fundar en 1960 a París pels argentins Horacio García-Rossi i Julio Le Parc, el mexicà Hugo Demarco, l'espanyol Francisco Sobrino Ochoa, i els francesos François Molleret, Joël Stein, Yvaral i la galerista Denise René. El grup va néixer, com altres moviments de l'època, de la recerca vers l'autonomia de l'art i des de la relació estreta entre l'artista i la societat, i es va mantenir actiu fins al 1968. La singularitat del treball del GRAV va ser la combinació de l'enfocament sociològic centrat en l'espectador comú amb les regles de la visió que qüestionaven el sistema establert fins al moment, a través d'experiències artístiques amb la llum, els efectes cromàtics i el moviment.

⁴³⁶ BFF: DUNOVNE, Marta i GIL, Marta (dir.), *Julio le Parc. Entrevista grabada, documentación y textos reunidos por Marta Dujovne y Marta Gil Solá*, Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967.

L'estètica del moviment de Le Parc i la seva teoria sobre una nova relació entre l'obra i el públic són ineludibles en el procés de creació de Felícia Fuster. En efecte, hi ha diferents vincles amb l'obra d'aquest artista, fins i tot més enllà de l'aspecte cinètic i perceptiu del seu treball. Per exemple, quant a la concepció d'una investigació que compromet «las bases estáticas de la pintura» a favor d'una realitat que es mostrava, a mitjans de la dècada dels anys seixanta, «en perpetua mutación» i, pictòricament, en contraposició al «cuadro de tela o madera, [...] una trampa sin vida», segons Le Parc.⁴³⁷

Fuster va prendre alguns aspectes de l'obra de Le Parc i de les premisses del *Group de Recherche d'Art Visuel* per adaptar-les al seu projecte artístic, deixant de banda les reivindicacions més contundents del col·lectiu referides en contra dels valors tradicionals de la pintura. En particular, mentre que Le Parc i la resta de components del grup, sobre la clàssica relació «obra-ull» en la pintura, es reivindicaren en contra de les convencions de l'ull com a intermediari, «las solitaciones extravisuales (subjetivas o racionales) [del espectador y] la dependencia del ojo de un nivel cultural y estético», Fuster es quedava solament amb algunes de les propostes amb les quals els cinetistes pretenien subvertir les citades convencions. Entre aquestes, aquelles referides a la creació d'una nova situació visual desplaçada al camp de la visió perifèrica i basada en la introducció d'una temporalitat que contrastés amb el temps quotidià, transformant, així, la seva qualitat.⁴³⁸

Respecte a la relació obra-espectador, l'activació del segon component d'aquest binomi tal com ho entén Le Parc era fonamental per a la realitat de l'obra. La seva implicació en el joc el destinava a «recomponer, en la misma obra, una multitud de obras de contemplación pasiva»,⁴³⁹ és a dir, les múltiples mirades parcials a l'obra generaria les «visualizaciones suficientes para hacer percibir la totalidad inestable».⁴⁴⁰ I en aquest cas, Fuster acceptava la idea, però sense posicionar-se en la qualitat subjectiva de l'espectador que el discurs dels cinetistes francesos havia rebutjat. Així, l'espai mental que Le Parc representava en les seves peces cinètiques, i que era una mostra, segon declarava, de la particular visió històrica del moment supereditada a com els individus de cada

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

societat es relacionaven perceptivament des de l'«opticalitat» amb l'art,⁴⁴¹ amb independència de la seva naturalesa subjectiva i del nivell cultural, semblaria poc rellevant per la creadora, més centrada en la recerca de la globalitat espacial i en la manera de fer entrar a l'espectador en el seu «microcosmos».

Traduint la concepció de l'espai de Le Parc a una representació visual –i en relació amb l'obra de Fuster– si hi ha un treball emblemàtic en la seva àmplia producció que expressi millor la idea, aquesta és *Cilindro único de luz continua* de 1962 (fig. 21), una peça en la qual un corró d'acer «refleja el haz de luz haciéndolo rebotar contra el fondo de madera de la caja, [una caja que] se mueve y hace girar el ojo, que es libre al descubrimiento de un sinfín de formas evanescentes».⁴⁴²

La relació des de la perspectiva representacional amb *Plurivisions* és notable, així com pels aspectes tècnics i conceptuals esmentats, no obstant això, caldrà entendre l'obra de Le Parc com un punt de referència més dins el conjunt de documentació tècnica, d'obres i materials que anticipava Fuster per orientar el seu projecte pictòric, el qual també es nodria dels treballs d'altres autors contemporanis com el de Dōmoto Hisao (どうもと ひさお).

⁴⁴¹ Sobre aquest tema i respecte a la concepció del projecte artístic de Julio Le Parc, Jean Clay cita: «Después de Panofsky y Francastel se sabe hasta qué punto cada sociedad engendra un orden visual particular –perspectiva invertida de los bizantinos, monocular del Renacimiento, poliocular del cubismo– y en qué medida este orden visual condiciona la mirada de los individuos de cada sociedad». També Nathalie Heinich subratlla sobre la qüestió, referenciant l'estudi sobre els pintors del Renaixement en relació amb la societat del seu temps de l'historiador de l'art Pierre Francastel, en *Pintura y Sociedad* (1951) i *Sociología del arte* (1970), que «la mirada de los pintores, contribuyó a formular la relación del conjunto de la sociedad con el espacio. Potencialmente, se trata de una historia [la de Francastel] de las mentalidades a partir de las grandes obras de la historia del arte que se dibuja gracias a este cambio que convierte el arte no en el reflejo de sus condiciones de producción, sino en el creador de las visiones del mundo que son contemporáneas a él». CLAY, Jean. «Los espejos de Le Parc», Dins: Page d'accueil pour Atelier Le Parc. Textes critiques, 1967, [consulta: 16.02.2021], disponible a: <<http://julioleparc.org/jean-clay.html>>; HEINICH, Nathalie, *La sociología del arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003, pp. 23-24.

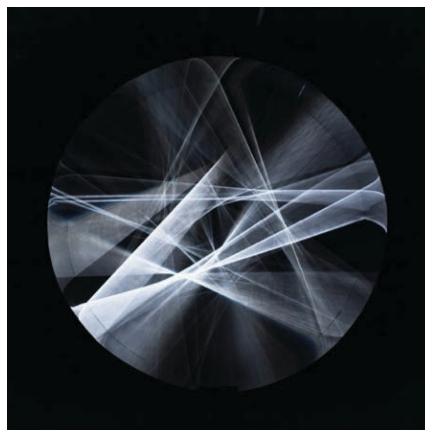
⁴⁴² VILLARO, Julia, «Julio Le Parc se descubre así mismo», *Revista Ñ*, 27 de julio de 2019, [en línia], [consulta 15.02.2021], disponible a: <<https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20190727/281539407559303>>.

Fig. 21. Julio Le Parc, *Cilindro único de luz continua*, acer i llums, 400 cm de diàmetre x 90 cm., 1962.

Imatge: © Guillaume Zaccarelli.

Disponible a:

<https://mariapaulazacharias.com/2019/07/29/cinco-motivos-por-los-que-no-hay-que-dejar-de-ver-la-muestra-de-julio-le-parc-en-cck/>



Felícia Fuster va configurar *Plurivisions* a través de la revisió de diferents fonts artístiques, entre les quals cal destacar, l'examen de tècniques antigues procedents de la pintura medieval, almenys així ho subratlla en el full d'inscripció que va presentar per al projecte d'exposició d'obres que es preparava per al *3rd Congress European Society of Anesthesiologist* en 1995,⁴⁴³ o els textos publicats al catàleg d'obra de Domoto Hisao,⁴⁴⁴ en relació amb l'exposició de títol homònim que va realitzar l'artista al *Musée d'Art Moderne* de París en 1979. Aquests podrien haver inspirat, igualment, el seu llenguatge visual, constituït ja en les pràctiques interculturals de la traducció.

El catàleg, organitzat pel director del museu en aquell període, Jacques Lassaigne, que va comptar amb la col·laboració del crític Miki Tamon (みき たもん) i la del president de la *Fondation du Japon*, Hidemi Kohn (ひでみ こん), era testimoni d'un creador i una pintura que podria haver situat a Fuster en relació amb el seu llenguatge, i en coneixença, també, de l'internacionalisme artístic viscut a París a finals dels anys seixanta.

Per exemple, en aquest, l'escrit de presentació de Lassaigne contextualitzava la pintura de Domoto des de l'intercanvi cultural entre «Occident» i el Japó, esdevingut «dans l'histoire de la peinture lorsque au XIX^e siècle les peintres occidentaux, au suprême accomplissement de leurs recherches réussirent à assimiler le meilleur des leçons et des expériences des artistes orientaux,

⁴⁴³ En l'apartat «*Ouvres présentées (titres – technique – format – prix)*» Fuster va escriure: «Peinture à l'huile sur bois (préparé selon la technique ancient dees icones)». Dossier d'inscripció al *3rd Congress European Society of Anesthesiologist*, 1995. AFF: C25.

⁴⁴⁴ BFF: LASSAIGNE, Jacques (com.), *Hisao Domoto*, [catàleg d'exposició], Paris, Musée d'Art Moderne et Fondation du Japon, 1975.

particulièrement du Japon».⁴⁴⁵ El comissari tractava la modernitat de Domoto inserida –com la de Fuster– en una generació de joves artistes nascuts en la dècada dels anys vint del segle passat que es formaren en la tradició clàssica, respectiva a l'entorn cultural al qual van pertànyer, i compartiren, de manera global, el convuls escenari bèl·lic mundial, transitant una guerra en majúscules, així com el convenciment artístic posterior d'un art nou informal i destacadament subjectiu.

Altrament, sobre la mateixa idea, és interessant la perspectiva de Miki Tamon quan refereix als intercanvis culturals d'una manera nova en el context contemporani de l'art a través de la «internacionalització»,⁴⁴⁶ pròpia d'un origen i un grup ètnic determinat, però allunyada de la consciència nacionalista estreta de mires –que imaginem refereix al Japó–, tant com a la mirada exòtica d'«Occident»:

Il me semble qu'au sein de l'activité et à la croisée complexe des échanges internationaux de l'art contemporain la conscience de ce qui constitue une base pour les artistes ces derniers temps, à savoir l'appartenance à une contrée et à une ethnie, commencerait à s'affirmer de façon nouvelle. En traitant de l'appartenance à une contrée et à une ethnie, je n'entend pas par là un nationalisme ou une conscience ethnique étriqués, ou bien encore un goût à la japonaise répondant à la demande d'exotisme.⁴⁴⁷

Les lectures de Tamon i Lassaigne revelen un paral·lelisme entre ambdós artistes, que instal·lats durant molts anys a l'estranger van treballar creativament conscients dels seus respectius orígens, tot i que l'experiència artística de Domoto, centrada en el corrent informal a partir de 1957 mai va quedar interrompuda.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ « [...] en la història de la pintura, quan al segle XIX els pintors occidentals, van aconseguir assimilar en el millor moment de les seves investigacions, les lliçons i les experiències dels artistes orientals, particularment del Japó». *Ibid.*, p. 1

⁴⁴⁶ Tamon refereix a la recerca d'un llenguatge internacional comú, en el qual la compressió sigui mútua a la vegada que sigui respectuosa amb la personalitat de l'artista. TAMON Miki, «Corrélation entre l'image positive et négative», dins LASSAIGNE, *Hisao, op. cit.*, p. 3.

⁴⁴⁷ «Em sembla que dins de l'activitat i en la complexa cruïlla d'intercanvis internacionals d'art contemporani, la consciència del que constitueix una base per als artistes en els darrers temps, a saber, la pertinença a una regió i a un grup ètnic començaria a afirmar-se d'una manera nova. En tractar sobre la pertinença a un país i a un grup ètnic, no em refereixo amb això a un nacionalisme o una consciència ètnica estreta, ni tan sols a un gust japonès que respongui a la demanda d'exotisme». *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

A part d'això, pel que fa al llenguatge de l'artista japonès, Tamon també analitzava les seves regles estètiques partint del projecte pictòric *Solutions de continuités* produït a mitjans dels anys seixanta (fig. 22). En el catàleg apareixen algunes obres d'aquesta sèrie centrada en el treball de la imatge positiva i negativa, i a través de colors contrastats que suggereixen alguns aspectes del caràcter de la pintura de Fuster, tot i que molt més allunyada formalment d'aquest en la comparació amb el treball *Le Parc*.



Fig. 22. Domoto Hisao, *Solution de continuités*, pintura a l'oli sobre fusta, 162 x 130 cm., 1965. Imatge: ©René Roland; Shigéo Anzai; Agustin Dumage; Yoshitaka Uchida. Font: Lassaigne, Jacques (com.), *Hisao Domoto*, [catàleg d'exposició], Paris, Musée d'Art Moderne et Fondation du Japon, 1975, p. 8.⁴⁴⁹

De la pintura abstracta de Domoto, aquest crític de l'art subratlla l'acabada d'esmentada correlació entre imatge positiva i negativa, la construcció geomètrica que se superposa a l'alt contrast de la pintura, la paleta reduïda al vermell, al blanc i al negre, i a una consciència racional pròpia que explora l'espai de l'obra en un sentit obert. Així mateix, explica del cercle, que per Domoto és la forma simbòlicament més pura d'un llenguatge visual comú, que permet les interrelacions entre cultures i que amaga múltiples visions, fonaments que li van portar, en els anys setanta, a la creació de la sèrie *Possibilités de Réactions en Chaîne*. Una última producció que imbricava tota la gramàtica referida i que definia el seu llenguatge amb les possibilitats de la forma circular, de la qual evita la repetició exacta. La sèrie composta per obres amb títols com «*Satellite*», «*Eclipse Solaire*», «*Eclipse Lunaire*» i «*Constellation*», entre altres, reflectien un cosmos dins l'espai de Domoto àmpliament obert i que com el de Fuster té relació amb la condició inherent d'obra

⁴⁴⁹ L'obra en color es pot veure a la pàgina del *The National Museum of Art*, Osaka, [en línia], [consulta 15.03.2021], disponible a: <https://search.artmuseums.go.jp/search_e/>.

d'art, aquella capaç de provocar «una pluralidad de significados que conviven en un solo significante».⁴⁵⁰

La poètica de Domoto i el de Fuster comparteixen la visió còsmica d'un món interior que s'orienta a una diversitat de lectures. Aquesta multiplica les variables d'un llenguatge centrat en el cercle – el formal i explícitament pictòric de l'artista japonès (fig. 23) i el cinemàtic en la creadora catalana– que descriu el moviment de l'obra sense considerar les causes, sinó la trajectòria en funció del temps.

Fig. 23. Hisao Domoto, *Soleil*, oli sobre llenç, 130 x 130 cm., 1975.
Imatge: ©René Roland; Shigéo Anzai; Agustin Dumage; Yoshitaka Uchida.
Font: Lassaigne, Jacques (com.), Hisao Domoto, [catàleg d'exposició], Paris, Musée d'Art Moderne et Fondation du Japon, 1975, p. 23.



El catàleg de l'obra de l'artista japonès, però, incorpora un últim text breu escrit per Michel Tapié en 1957. Aquest crític i teòric francès que encunyava el concepte «art informel» en la seva obra més coneguda *Un art autre* publicada en 1952,⁴⁵¹ posava en relleu el fort caràcter dels conceptes «contradicció» i «buit», considerant-los tan familiars als pensadors i als artistes dels països de l'Àsia oriental com afins als «ferments très actuels du devenir de l'art».⁴⁵² Tapié, que ràpidament va implicar-se en la dimensió global de l'art abstracte contribuint a la internacionalització d'artistes com Dubuffet, Mathieu, Pollock, Saura, Fontana i Tàpies,⁴⁵³ entre altres com Domoto i la resta

⁴⁵⁰ ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1992, p. 15.

⁴⁵¹ TAPIÉ, Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

⁴⁵² «ferments tan actuals del futur de l'art, i que per a nosaltres representen una part important de la possible aventura, [i que] han estat durant força segles familiars als pensadors i als artistes de l'Extrem Orient». TAPIÉ, Michel, dins LASSAIGNE, *Hisao*, op. cit., p. 8.

⁴⁵³ Vegeu: EVEZARD, Juliette, « Un art autre » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique », [Thèse de doctorat en Histoire de l'art], sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Nanterre, 2015.

d'integrants de *Gutai bijutsu kyokai* (ぐたいびじゅつきょうかい)⁴⁵⁴ d'origen japonès, es posicionava –com la resta d'autors dins el catàleg– en la idea que les ressonàncies de l'abstracció pictòrica d'aquest creador transcendien els límits nacionals de l'art per inserir-se en una pràctica contemporània compartida a escala global.

En resum, es pensa que Felícia Fuster, en paral·lel a la conceptualització, formalitzava *Plurivisions* a partir de 1987 amb el substrat d'un informalisme de caràcter internacional –en essència vinculat ideològicament amb l'existencialisme francès– que destacava en la dècada dels anys cinquanta a París. En concret va emplaçar el focus en les pràctiques pictòriques contemporànies del Japó a través de la figura de Domoto i en els preceptes de l'art cinètic del divers, en origen, *Groupe de Recherche d'Art Visuel*.

Les accions i les referències de Fuster sobre modernitat artística i literatura, reflectia una certa transcendència dels nacionalismes en la mesura que aprofundia intel·lectualment en els seus projectes i en els intercanvis culturals que per ella foren naturals als processos de treball. El diàleg intercultural i l'enfocament transnacional adquirit en la traducció provocava, ja des del context parisenc, la múltiple referencialitat en la seva investigació pictòrica.

⁴⁵⁴ L'associació d'art *Gutai* va ser un dels col·lectius artístics més importants a la postguerra japonesa. Fundat pel pintor Yoshihara Jirō (吉原 治良) el 1954 en resposta al context artístic reaccionari de l'època, el grup estava format originàriament per Sadamasa Motonaga (元永 定正), Shozo Shimamoto (嶋本 昭三), Saburō Murakami (村上 三郎), Katsuō Shiraga (白賀勝夫), Seichi Sato (せいち さと), Akira Ganayama (金山 晃) y Atsuko Tanaka (田中 敦子). *Gutai* va treballar en crear experiències noves i vitals buscant dissoldre les fronteres entre l'art i la vida. Les seves pràctiques van mostrar una gran diversitat i modes nous de creació que anticiparen els *happenings* i la performativitat artística del moviment Fluxus.

4 / L'estudi de Plurivisions

Les regles estètiques en la sèrie *Plurivisions: pintura en moviment* centren l'estudi i les anàlisis que es presenten en aquest capítol en correspondència amb *Poesia japonesa contemporània* (1988) i amb *Postals no escrites* (2001), recull d'haikus que Felícia Fuster iniciava n'acabà la traducció d'autors japonesos al voltant de 1988.

Primerament, aquestes es van examinar mitjançant un mètode comparatiu-qualitatiu que confrontava mostres de la sèrie pictòrica amb els poemes de l'obra de traducció, no obstant això, a causa de les grans diferències conceptuals i formals entre ambdues obres es va haver d'incorporar un pas intermedi, un pont que relacionés ambdós projectes a través de la producció personal de poemes reunits en el títol *Postals no escrites*. Aquesta obra es considerava juntament amb *Plurivisions*, projectes paral·lels derivats de la investigació de la traducció de poesia japonesa al català, i per aquestes circumstàncies era obligat un examen comparat que es qüestionés, així mateix, sobre les interconnexions entre les dues fases de creació de Fuster. A més, la introducció d'aquest recull en les anàlisis es va considerar per la proximitat a la condició poètica de la traducció, pel caràcter visual evocatiu dels poemes i pels elements comuns al concepte de «modernitat» que Fuster compartia amb els autors i les autores de la seva selecció, malgrat les diferències entre ambdues obres quant a forma i estructura. En aquest sentit i entre altres detalls, cal evidenciar, per exemple, que formalment els haikus de *Postals no escrites* segueixen la tradició japonesa d'escriptura en tres versos sense rima, de cinc, set i cinc síl·labes respectivament, mentre que els poemes de la traducció es fonamenten en una creació aliena en la qual destaca «la utilització del llenguatge parlat i del vers lliure».⁴⁵⁵

A propòsit del disseny metodològic de l'estudi, aquest es va dividir en tres fases. La primera es va centrar en l'examen de l'obra de traducció *Poesia japonesa contemporània* analitzant, d'una banda, l'estructura de la compilació de poemes en el seu conjunt i, d'altra banda, treballant sobre cada poema i el seu corresponent autor/a. Per això, es van analitzar, igualment, dos texts signats per Felícia Fuster que refereixen directament a l'antologia

⁴⁵⁵ FUSTER, Felícia, «Pròleg», dins FUSTER; SAWADA, (trad.), *Poesia japonesa...*, op. cit., p. 9.

poètica: el text que prologa l'obra de traducció i l'assaig «La poesia japonesa moderna»⁴⁵⁶ que publicava el mateix any com a lectura complementària. En la segona fase es va estudiar el poemari *Postals no escrites*. Es va realitzar una lectura dels haikus de Fuster cercant elements comuns als poetes de la seva traducció, així com a les constants de «l'ànima japonesa», expressió que utilitza la creadora de manera reiterada, tant en el citat assaig «La poesia japonesa moderna», com en el pròleg de la traducció.⁴⁵⁷ Per últim, en la tercera fase es va examinar la sèrie *Plurivisions* tenint en compte els elements formals que la caracteritzen i relacionant aquests amb les dades que es van extreure de les fases anteriors.

Per les anàlisis de *Poesia japonesa contemporània* es van considerar les següents variables: l'autor/a i el caràcter del grup al qual pertany en relació amb la cronologia i la informació que van estimar els traductors; i del poema, el seu valor evocatiu i els elements persistents en relació amb el conjunt de poemes, aspectes sobre l'estructura i l'especificitat tècnica, i les observacions introduïdes per Fuster en el pròleg de la traducció i en l'assaig derivat per a la *Revista de Catalunya*. En l'examen de *Postals no escrites* es va establir una taula de classificació organitzada a partir de les seccions temàtiques del llibre, del valor evocatiu de cada haiku i dels elements afins als poemes japonesos de la seva traducció que s'emmarquen dins de les constants de «l'ànima japonesa». A més, es van considerar les reflexions de Mercè Altimir i Abraham Mohino en les seves respectives aproximacions a aquesta obra.⁴⁵⁸ Al final, es van aportar a l'estudi les fitxes de descripció de la sèrie *Plurivisions* del *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*, que es troben incorporades en la publicació en línia que complementa la recerca doctoral i que compila, a part de la sèrie que examina aquest capítol, tota la producció artística coneguda de Fuster.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ FUSTER, «La poesia japonesa...», *art. cit.*

⁴⁵⁷ «[...] en aquesta nova poesia –ens sembla molt normal–, com en una transparència, certes constants de l'ànima japonesa, destil·lada a través dels segles: el sentiment d'unitat amb la naturalesa, el gust d'allò que és estrany, inesperat, sobrenatural, gairebé manifestació d'un sentiment místic [...]». FUSTER, SAWADA, *Poesia japonesa ...*, *op. cit.*, p. 9. L'expressió se cita també en FUSTER, «La poesia japonesa ...», *art. cit.*, pp. 136, 143, 147.

⁴⁵⁸ ALTIMIR, «La transmissió de l'haiku...», *cap. cit.*, dins MAS, *L'haiku en ...*, *op. cit.*, pp.15-39; ALTIMIR, «Felícia ...», *art. cit.*; ALTIMIR, «Postals no escrites ...», *cap. cit.*, dins GAYÀ, PICORNELL, RUIZ, *Incidències Poesia catalana ...*, *op. cit.*, pp.105-116; MOHINO, «Els haikus del ...», dins MAS, *L'haiku en ...*, *op. cit.*, pp.111- 131.

⁴⁵⁹ RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, *op. cit.*, disponible a: <<https://www.fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

4.1 / Processos, interaccions i comparacions entre la traducció, l'obra poètica i l'abstracció pictòrica

En l'estudi de la sèrie *Plurivisions*, la informació de les fitxes de catalogació creuada amb les dades registrades a partir de les variables proposades per l'examen de les obres de traducció i poesia van evidenciar que entre la traducció mateixa i la sèrie pictòrica no existeix, aparentment, una correspondència lògica que les uneixi. Es constata, però, que és en la producció haikuista on es troben afinitats o elements que intercedeixen entre aquests dos exercicis, que confrontats, finalment, amb dades sobre l'estança al Japó i amb els textos complementaris escrits per Felícia Fuster que contextualitzen la traducció,⁴⁶⁰ revelen els nexes d'una creació intuïtiva i complexa que interconnecta el seu imaginari personal amb el sistema de les arts i la literatura japoneses.

4.1.1 / Obra de traducció i obra poètica

De la comparació entre traducció i obra poètica, els elements que intercedeixen, com referia Mercè Altimir en l'article «Felícia Fuster» (2014), estan més associats «a la potencialitat visual i al 'desmuntatge de l'escriptura',⁴⁶¹ referències d'una «modernitat» que va representar la innovació formal esdevinguda en l'àmbit de les arts a Europa i al Japó durant el segle XX, que a la lectura directa, la transcripció immediata de les estructures poètiques, el contingut i, inclús, les temàtiques dels poemes de les obres en examen. L'exemple més destacable d'aquesta comparació, quan a una aproximació refereix, esdevé en el poema de Takamura Kōtarō (たかむら こうたろう), «Chieko vola amb el vent» (1935):

Chieko, enfollida, no parla.
Només amb el gest, a garses i xirlots.
Per la renglera de dunes cobertes d'arbres,
pertot arreu, el pol·len groc dels pins, escampa
el vent d'un bell dia de maig. La platja de Kujūkuri s'esvaeix.
El quimono de Chieko, entre els pins, desapareix i torna.
A la sorra blanca, tòfones.

⁴⁶⁰ A aquest conjunt d'informacions cal afegir també les correspondències personals de Felícia Fuster amb els seus col·laboradors i persones de confiança en la traducció.

⁴⁶¹ Se cita en la p. 59. ALTIMIR, «Felícia ...», *art. cit.*

Collint tòfones,
segueixo Chieko lentament.
La garsa i el xirlot són amics seus.
Per a Chieko, que ha renunciat a ser humana,
el cel matinal, infinitament bell, quin lloc per passejar-se!
Chieko s'envola.⁴⁶²

En aquest poema, el dinamisme intern de les paraules i la narrativitat visual a patir d'elements nous imaginats pel seu autor, considerat pels traductors com «el primer poeta modern»,⁴⁶³ són fonamentals per comprendre la metamorfosi de Chieko en un context de sentiment místic i sobrenatural que incorpora, però, la perspectiva del «muntatge cinematogràfic».⁴⁶⁴ Les imatges són precises i amb un sentit obert, que connecta, en general, amb el valor evocatiu dels haikus i, en concret, amb aquells que proposa Fuster en *Postals no escrites* a partir de l'experiència del Japó, un viatge de transformació que canviava la seva perspectiva precedent per enfocar-se a la creació poètica a la manera tradicional japonesa, coneixedora ja dels aspectes tècnics d'aquest llenguatge des del seu vessant clàssic i també des de la pràctica moderna. Així, d'acord amb el que s'acaba de dir, l'haiku de Fuster,

Com ens estira
el Cel I la pujada
Quin pes la roba⁴⁶⁵

compartiria amb el poema de Takamura la visualitat fílmica per davant de la narrativitat. A més, l'autora fa explícit aquest recurs en el següent enunciat: «les poesies [japoneses modernes] no són narratives, no descriuen, ens fan veure amb els nostres ulls, mirar unes escenes precises, i focalitzen amb els versos detallant, com en un primer pla, o ens porten de nou a un pla general».⁴⁶⁶ Així mateix, en el que semblaria l'insòlit trasllat de Chieko del poema original a aquest haiku de Fuster

⁴⁶² FUSTER; SAWADA, *Poesia japonesa...*, *op. cit.*, dins FUSTER, *Obra poètica ...*, *op. cit.*, p. 357.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 479.

⁴⁶⁴ Mercè Altimir considera que «els poetes moderns japonesos, en consonància amb la seva tradició, van donar preferència al procés compositiu propi del muntatge cinematogràfic [...], per damunt de la sospitosa i hipnòtica continuïtat narrativa, concebuda ingènuament com el mirall del món que ens envolta».

ALTIMIR, «Felícia ...», *art. cit.*, p. 2.

⁴⁶⁵ FUSTER, Felícia, «haiku núm. 33», *Postals no escrites*, Barcelona, Proa, p. 50.

⁴⁶⁶ FUSTER, Felícia, «Pròleg», dins FUSTER; SAWADA, (trad.), *Poesia japonesa...*, *op. cit.*, p. 9.

—passant de la tercera persona a la primera del singular—, la polisèmia en ambdós poemes és clara, així com l’atenció precisa de la poeta al treball d’escriptura i a l’elecció acurada del lèxic, capaç de crear contrast, una «buidor plena» a la que ella mateixa va referir al segon vers del següent haiku,

Buidor Paraula
Buidor plena Silenci
Poema gràvid⁴⁶⁷

i que Francesc Parcerisas, ja havia assenyalat en les seves tankes escrites anteriorment.⁴⁶⁸

Les afinitats entre la història de Chieko i el sentiment que evoca Fuster en primera persona, a través de paraules compartides, el «Cel», a través d’efectes de semblança, el «Quin pes la roba» i el quimono de Chieko, i a través de l’evocació del fet extraordinari, la transformació en la pujada, en l’instant d’enlairar-se, moment que forma part d’una l’elecció natural, d’un destí comú, són detalls que fan pensar en la remarcable atenció que va posar la creadora en aquest poema de Takamura.

Si bé és cert que aquest exemple es pot considerar amb un valor poc específic en la comparació, perquè el llenguatge de Takamura no representa als quaranta-nou poetes restants que formen part de la traducció ni de la poètica més radical d’alguns d’aquests, hi ha constants que emplacen a *Postals no escrites*. Es pot constatar en el següent parell de poemes que es presenten, el primer de la poeta Ishigaki Rin (いしがき りん), qui segons els traductors «representa l’alliberament de la dona japonesa després de la guerra», i el segon, pertanyent al recull de haikus de Fuster:

A la fi de la guerra
a l’illa de Saipan

⁴⁶⁷ FUSTER, «haiku núm. 62», *Postals ...*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁶⁸ Francesc Parcerisas, sobre les tankes que recull el poemari *Aquelles cordes del vent* (1988), parla d’un treball poètic que se centra en la recerca del mateix llenguatge i amb el qual aconsegueix obrir «múltiples dimensions existencials» (se cita a la p. 50). Posteriorment, Abraham Mohino al·ludeix, explícitament sobre el poemari *Postals no escrites* (2001) i l’haiku que es presenta, a la mateixa naturalesa lírica de la creadora, que es replega sobre el seu llenguatge pluridimensional i provoca el contrast amb les paraules. En tal sentit, Mohino cita: «La inscripció, la paraula, negre sobre blanc, instaura un principi de tibantor; en aquest moment, la buidor esdevé plena. Puntuem aquesta buidor plena amb una nova buidor, és a dir, amb un silenci: hi afegirem la complexitat suficient per a generar una entitat lírica, allò que és designat com a ‘poema gràvid’». MOHINO, «Els haikus ...», *cap. cit.*, dins MAS, *L’haiku ...*, *op. cit.*, p. 128.

les dones es llançaven des d'un penya-segat,
l'una darrere l'altra.

Per virtut, per deure, per respecte.

Què sé jo...

Empeses pel foc i pels homes.

Perquè els calia saltar

cap enlloc, fora del seu destí.

(El penya-segat capgira sempre la dona.)

Però, sabeu,

al mar, encara no n'hi ha arribat ni una.

Tot i que fa quinze anys,

què se n'ha fet?

Aquesta

dona.⁴⁶⁹

-

Vertical Somnis

Horitzontal Els segles

Tot només ratlles⁴⁷⁰

En aquesta nova comparació, hi ha en comú altra vegada la representació visual emmarcada en la perspectiva cinematogràfica –com precisa també Lluïsa Julià en el pròleg d'*Obra poètica* de Felícia Fuster–,⁴⁷¹ que fa que la imatge mental esdevingui similar a la del cinema de l'avantguarda desenvolupat al marge de la narrativa convencional a la segona dècada del segle XX.⁴⁷² Però els dos poemes participen també de la recerca en el llenguatge, de la multiplicitat de sentits i un mateix sentiment que esdevé del pes de la història, «Els segles», «pel foc [la guerra] i pels homes».

⁴⁶⁹ ISHIGAKI Rin, «El penya-segat», FUSTER; SAWADA, *Poesia japonesa...*, *op. cit.*, dins FUSTER, *Obra poètica ...*, *op. cit.*, p. 425.

⁴⁷⁰ FUSTER, «haiku núm. 67», *Postals ...*, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁷¹ Lluïsa Julià, però, centra aquesta característica en les obres *I encara* (1987), *Versió original* (1996) i *Sorra de temps absent* (1998). JULIÀ, «Pròleg», *cap. cit.*, dins FUSTER, *Obra poètica ...*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁷² Mercè Altimir vincula la poesia moderna japonesa amb Serguei Eisenstein posant en relació el «xoc d'imatges introduït pel director rus [amb el] model d'encaix de peces soltes del logofonograma» i amb l'obra poètica de Felícia Fuster (ALTIMIR, «Felícia ...», *art. cit.*, p. 2.), però la influència del surrealisme es pot considerar d'igual manera en el substrat cultural i artístic d'aquesta creadora, nodrit segurament per pel·lícules com *Un chien andalou* (1929) de Luís Buñuel i Salvador Dalí.

La dona és el subjecte central d'aquestes composicions, veu («Aquesta / dona») de moltes altres veus femenines, veu del subjecte Fuster reflectit en la verticalitat d'uns somnis (el penya-segat) per damunt d'un esdeveniment forçat, del qual després de «quinze anys» «Tot només ratlles». La transcendència d'aquests fets i el pas del temps, són les coordenades d'una existència que havent trontollat per moments en ambdues poetes, sembla aparentment superada.

4.1.2 / Obra de traducció i obra pictòrica

De la confrontació entre la traducció i la sèrie pictòrica, les anàlisis no van donar, de manera directa, punts en comú, fonamentalment per divergències extremes en la relació formal i conceptual d'ambdós treballs. Emperò, a través dels haikus de *Postals no escrites* es descobreixen subtils vincles relacionats amb l'explicitada evocació visual, amb la innovació formal del llenguatge que van plantejar els poetes japonesos, amb la polifonia d'aquest conjunt i amb la pluralitat de significats que evoca, en essència, la lírica japonesa. Aquests vincles es mostren, per exemple, en la «substantivació» de les paraules dels versos en el seu poemari, aquells que porten a la imatge del jardí sec japonès i el seu simbolisme, com ens diu Abraham Mohino,⁴⁷³ però també, en l'absència de narrativitat d'allò que es porta a la imaginació, en l'aïllament de les paraules per compondre una totalitat i en l'asimetria i el buit d'aquests espais de contemplació, alguns dels quals visitava Fuster en la seva estança japonesa, com el temple *Ryōan-ji* (りょうあんじ) a Kyoto.

Les petjades d'aquests lligams que se centren en aquests emplaçaments es troben, així mateix, en el seu epistolari amb Tarradell⁴⁷⁴ i en el seu assaig «La poesia japonesa moderna» (1988):

[...] els japonesos saben que un poema s'ha de llegir més d'una vegada, no es pot descobrir amb un sol cop d'ull, cal meditar-lo; és el que podem considerar com a temps mental, ja que la visió ha estat superada i es tracta de fer una lectura de l'invisible. Al Japó, la meditació és un costum antic i reconegut. Recordem aquí aquell famós jardí del temple Ryoanji, a Kyôto, concebut únicament per a la meditació i que es considera el model més perfecte, pel seu despullament: només hi ha tres o quatre roques que s'aixequen discretament de terra, voltades de pedres

⁴⁷³ Abraham Mohino denota «una substantivació absoluta dels elements. [Felícia Fuster] Allibera de qualsevol rastre cremàtic, qualsevol element superflu, connectors pràcticament no n'hi ha, i fixeu-vos que tenim nocions majúsculades». MOHINO, *Els haikus del ...*, conf. cit.

⁴⁷⁴ Carta de Felícia Fuster, Tòquio, 28 de novembre de 1986, dirigida a Miquel Tarradell. Se cita a la pp. 215-216. AFF: FF 28.11.86.

menudes i iguals, que un rasclat ha domat deixant-hi una disposició de solcs lleugers que encaminen els ulls d'una nuesa a l'altra, o d'un no-res a l'altre.

Però, com en aquest jardí, juxtaposat a altres espais amb arbres, ponts i aigua que s'escorre per sota, moltes poesies japoneses contemporànies s'esgranen a través d'espais múltiples, sense lluita entre ells; són una constatació dels diversos nuclis —o comunitat d'elements— dins del poema.⁴⁷⁵

Amb aquestes particularitats, transposant algunes idees del text al llenguatge visual de Felícia Fuster, *Plurivisions* es pot interpretar, igual que aquesta tipologia de jardí japonès (fig. 24), com la representació mental d'un espai de contemplació en el qual la distribució dels elements que el componen, amb el moviment conferit al conjunt, mostren una geometria variable que porten a la multiplicació dels escenaris, configurant a la fi una «caleidoscopia» asimètrica, que com la de la poesia moderna japonesa, evoca mons en constant transformació.

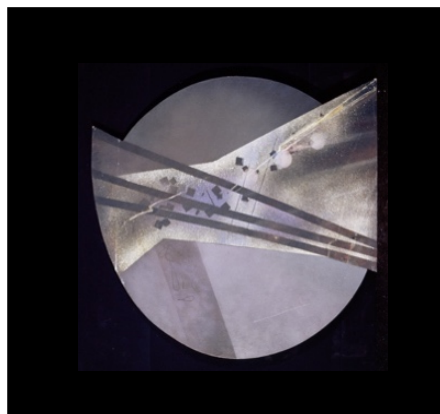


Fig. 24. Jardí del temple *Ryōan-ji*, *Kyoto*.
Imatge: (CC) Stephane D'Alu,
Disponible a:
<<https://es.wikipedia.org/wiki/Ry%C5%8Dan-ji>>.

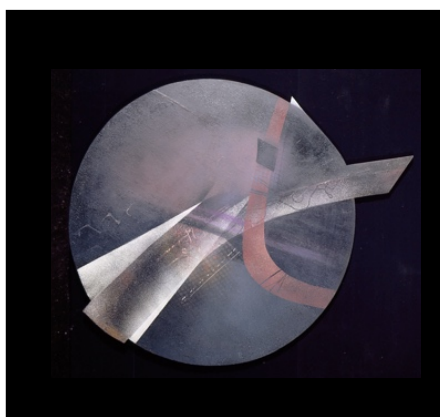
En concret, Fuster va escriure tres haikus sobre el jardí sec japonès a *Postals no escrites* que bé podrien conjugar amb la visualitat de la seva abstracció pictòrica:

⁴⁷⁵ Fuster, «La poesia japonesa...», *art. cit.*, p. 142.

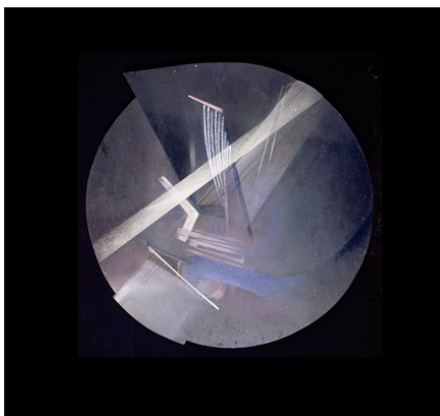
Unció Calma
de la florida eterna
Jardí de pedres⁴⁷⁶



Final i Centre
Solcs amb més que silenci
Ull I Mirada⁴⁷⁷



Rasclada estesa
serenitat dels cercles
Que amunt la terra⁴⁷⁸



⁴⁷⁶ FUSTER, «haiku núm. 29», *Postals ...*, *op. cit.*, p. 47; FUSTER, *Sense títol*, núm. d'inventari 113 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1991, oli sobre fusta, 70,5 cm Ø x 84 cm de llarg, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster, Barcelona. Imatge: © J. Fernández Colmenero. RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

⁴⁷⁷ FUSTER, «haiku núm. 30», *Postals ...*, *op. cit.*, p. 48; FUSTER, *Sense títol*, núm. d'inventari 71 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1991, oli sobre fusta, 73,5 cm Ø + 94 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster, Barcelona. Imatge: © J. Fernández Colmenero. RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

⁴⁷⁸ FUSTER, «haiku núm. 31», *Postals ...*, *op. cit.*, p. 49; FUSTER, *Sense títol*, núm. d'inventari 43 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1991, oli sobre fusta, 70 cm Ø + 76 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster, Barcelona. Imatge: © J. Fernández Colmenero. RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

L'elecció de les paraules i el tractament d'aquestes dotant-les de funció substantiva —és a dir, nominalitzant-les—, i els espais en blanc com a part estructural dels versos que trenquen la regularitat de l'escriptura «convencional», cohesionen conceptes que indueixen a una determinada visió abstracta, una «representació interna»⁴⁷⁹ no tan allunyada de la planta del jardí del temple *Ryōan-ji* (fig. 25) ni del seu simbolisme. En aquest sentit, *Plurivisions* són espais de contemplació (calma / silenci / serenitat), de temps infinit (florida eterna / Final i Centre / cercles) on la mirada cerca connexions amb el mite d'un origen o la primigènia d'una cosmogonia compartida de manera natural amb l'«altre oriental».

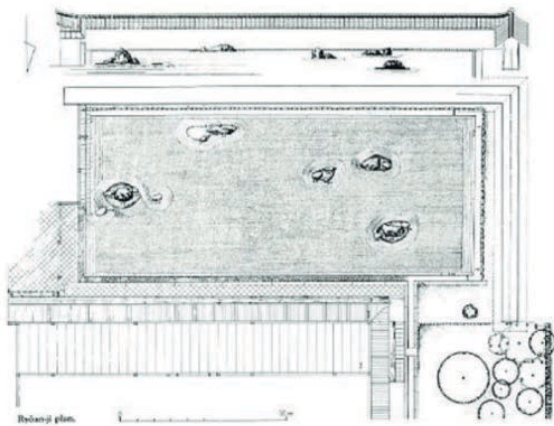


Fig. 25. Planta del jardí sec del temple Ryōan-ji, Kyoto.
 Dibuix: Shigemori Mirei.
 Font: Vela Castillo, José, «A Rocky garden. Five (Woodblock) Prints of Ryōan-ji», *VLC arquitectura* 7, núm. 1, (abril 2020) pp. 33-63.

A part d'això, altre exemple que mostra els vincles entre la traducció i la sèrie pictòrica a través dels haikus de Fuster al·ludeix a l'estètica del *nō*, una pràctica teatral sobre la qual es considerava anteriorment la possibilitat que aquesta creadora hagués connectat gràcies a l'obra de Mishima Yukio i la seva reformulació del gènere. La representació de la dramaturgia del *nō*, filtrada per la

⁴⁷⁹ En *L'écriture poétique chinoise* François Cheng presenta les regles de composició poètica xinesa, una part de la qual es fonamenta en el llenguatge ordinari. L'obra, que forma part de la Biblioteca Fuster, dona llum als procediments tècnics d'aquest tipus d'escriptura que té com a precepte bàsic la concepció del «buit». La construcció a través d'aquest concepte queda palès en el següent enunciat que Felícia Fuster va marcar amb un senyal amb llapis: «L'home que posseeix la dimensió del buit esborra la distància amb els elements externs; i la relació secreta que capta entre les coses és la mateixa que ell mateix manté amb les coses. En lloc d'utilitzar un llenguatge descriptiu, procedeix mitjançant una 'representació interna', deixant que les paraules juguin els seus 'jocs' al màxim. En un discurs, gràcies al buit, els signes, alliberats (fins a cert punt) de la contenció sintàctica rígida i unidimensional, redescobreixen la seva naturalesa essencial de ser a la vegada existències i essències particulars del ser». BFF: CHENG, *L'écriture poétique ...*, op. cit., p. 47.

lectura moderna de l'escriptor japonès, suggeria una primera reflexió sobre l'essència espaitemporal que presentava la sèrie *Plurivisions*.

4.2 / La dimensió estètica del temps i l'espai del *nō*

4.2.1 / Les traces del *nō* en Fuster

A *Postals no escrites*, Felícia Fuster dedicava al *nō* el següent haiku:

Teatre	Foscós		
ressuscitats		Cos	Vides
I déus		Ens tornen	⁴⁸⁰

Un epigrama que tracta sobre un gènere teatral en el qual la penombra, la música, i el *yūgen* (ゆげん), el refinament dels actors en l'actuació,⁴⁸¹ formen part d'històries d'invocacions, de «Vides», d'esperits agitats, d'amor i de redempció.

L'evocació de Fuster en l'haiku suggereix que l'escena d'aquests drames lírics li va generar un cert interès. Però també hi ha diferents indicis que situen a l'artista orientada vers l'estudi d'aquesta representació històricament i culturalment tan rellevant pels japonesos.

El primer d'aquests es remunta a l'any 1983. El programa i la informació complementària que editava *La maison des cultures du monde* (fig. 26) amb motiu de la representació-mostra a París de Kanze Hidéo (かんぜ ひでお), un reconegut actor i especialista de *nō* descendent

⁴⁸⁰ FUSTER, «haiku núm. 23», *Postals ...*, p. 41.

⁴⁸¹ Javier Rubiera explica en el pròleg de l'obra de Zeami que *Yūgen* és un concepte amb un ampli significat, «es el concepto más complejo, más difícil de traducir y más cambiante de toda la teoría de Zeami. Tiene una larga historia intelectual y estética que se remonta a la China del siglo III. Varía mucho desde su uso en Fūshikaden (significando «garbo», «gracia», «elegancia refinada») hasta los tratados de la edad madura en que deriva hacia un tipo de encanto misterioso y profundo, inefable, con un componente de tristeza. De todas formas, es un sutil concepto poliédrico, susceptible de muchos matices, que puede ir mostrando, según el contexto, sucesivas caras: garbo, brillantez, delicadeza, misterio, encanto, gracia, elegancia». RUBIERA, Javier; HIDEHITO Higashitani (ed. i trad.), *Zeami. Fūshikaden-Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō, y Cuatro dramas Nō*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, p. 69.

del precursor d'aquest gènere, Kan'ami Kiyotsugu (かんあ), ens anticipa la seva predilecció per aquesta tradició teatral japonesa.⁴⁸²



Fig. 26. Il·lustració «Masque Nô représentant 'Fukai'» de la portada de la plaqueta «Theatre Nô. Kanze Hideo», editada per *La maison des cultures du monde*, 1983. Imatge: © MCM.

La introducció del programa, escrita per Watanabe Moriaki (わたなべ もりあき), qui fou un especialista en teatre japonès i francès, situa l'origen del *nô* en els rituals de fertilitat als temples, en la mitologia i les llegendes populars japoneses i xineses, quan la pantomima del *sarugaku* (ざるがく) es va fusionar amb les danses i les cançons del *dengaku* (でんがく):⁴⁸³

Le terme même de nô, au 14^e siècle, indiquait la partie dramatique d'un spectacle, qui consistait en l'imitation d'une action imaginaire, tirée de fables sacrée ou profanes. Le genre pour lequel travaillaient Kan'ami et Zéami est le *sarugaku* : originellement *jeu de singes*, le terme au moyen âge a une signification à la fois vaste et précise : dans son étendue la plus vaste, il désignait tous les jeux forains, jongleries, acrobaties, mimiques satiriques, danses cérémonielles, etc., mais dans une acception plus restreinte, il s'appliquait à une forme de spectacle fondée sur la théâtralisation du rite de fertilité

⁴⁸² Programa «Theatre Nô. Kanze Hideo», Paris, *La maison des cultures du monde*, 1983. AFF: C27.

⁴⁸³ Katō Suichi explica sobre aquests gèneres [traducció del francès]: «El *sarugaku* es va introduir ja a l'era Heian. A la cort japonesa d'aquesta època, el *sigaku* que provenia del continent (Xina) en temps de Nara, es va transformar en *bugaku* i *gagaku*. Es creu que el *sangaku* (que incloïa cants, danses, acrobàcies i conjuracions) va absorbir els cants i danses indígenes de les festes i cerimònies del xintoïsmes per convertir-se, als segles XI o XII, en *sarugaku* i *dengaku*. El *dengaku* va desaparèixer al segle XVII i no sabem molt en què consistia, però una teoria explica que es va centrar en les acrobàcies del *sangaku* mentre que el *sarugaku* emfatitzava la dansa de la mateixa tradició». BFF: KATŌ, *Histoire de la littérature japonaise...*, op. cit., p. 351.

(*Okina*’ ou le Vieillard sacré) à laquelle venaient s’ajouter des pièces sur les démons ou sur les héros de la littérature ancienne.⁴⁸⁴

Atribuït a Kana’ami la integració, en la dramaturgia del *nō*, d’un nou estil de dansa narrativa cantada al període Muromachi (*muromachijidai*, むろまちじだい)(1336-1568), i al seu fill, Zeami Motokiyo (ぜあみ), l’estilització d’aquesta escena a la seva màxima expressió d’«elegància refinada»⁴⁸⁵ acomodada als gustos del públic aristocràtic de l’època i establint un cànon invariable al llarg dels segles, Watanabe, així mateix, explica que el *nō* de tipus oníric –una de les formes creades per Kan’ami i codificades per Zeami– es va desenvolupar a través d’històries definides per la següent estructura:

[le] *nō* onirique à deux parties se déroule en général [à travers] un moine en pèlerinage [qui] arrive en un site littéraire célèbre : c’est, par exemple, un temple dédié à un héros du roman courtois. Il y rencontre une jeune femme à qui il demande le récit détaillé de l’épisode qui est étroitement lié à cet endroit. La jeune femme commence à raconter cette histoire à la troisième personne, et à la fin de son récit, elle se révèle être le fantôme de l’héroïne qui vient demander au moine une prière pour le salut de son âme. Elle disparaît. Un interlude, confié à un acteur de *kyogen*, reprend sur le mode prosaïque, le récit de l’héroïne. Tandis que le moine s’endort en faisant sa prière, l’héroïne réapparaît sous sa forme véritable et danse, en reproduisant l’aspect le plus fascinant du personnage : lorsque la cloche du temple sonne à l’aube, elle s’évanouit comme le rêve du moine.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ «El mateix terme *nō*, al segle XIV, indicava la part dramàtica d’una representació, que consistia a imitar una acció imaginària extreta de faules sagrades o seculars. El gènere pel qual treballaven Kan’ami i Zéami és el *sarugaku*: originalment *joc de micos*, el terme a l’edat mitjana té un significat alhora vast i precís: en el seu àmbit més ampli, designa tots els jocs de fira, malabars, acrobàcies, etc. mimetisme satíric, danses cerimonials, etc., però en un sentit més restringit, s’aplicava a una forma d’espectacle basada en la teatralització del ritus de la fertilitat (*Okina* o *Vellesa sagrada*) a la qual s’afegien obres de teatre sobre dimonis o herois de literatura antiga». WATANABE, Moriaki, *Theatre Nô. Kanze Hideo*, Maison des Cultures du Monde, 1983, p. 1.

⁴⁸⁵ RUBIERA; HIDEHITO, *Zeami...*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁸⁶ «[el] *nō* oníric de dues parts es desenvolupa en general [a través] d’un monjo en pelegrinatge [que] arriba a un lloc literari cèlebre: és, per exemple, un temple dedicat a un heroi de la novel·la cortesana. Allà coneix una dona jove a qui li demana un relat detallat de l’episodi que està estretament lligat a aquest lloc. La jove comença a explicar aquesta història en tercera persona i, al final de la seva història, es revela com el fantasma de l’héroïna que ve a demanar al monjo una oració per la salvació de la seva ànima. Ella desapareix. Un interludi, confiat a un actor *kyogen*, reprèn de manera prosaica la història de l’héroïna. Mentre el monjo s’adorm realitzant la pregària, l’héroïna reapareix en la seva veritable forma i balla, reproduint l’aspecte més fascinant del personatge: quan sona la campana del temple a l’alba, s’esvaeix com el somni del monjo». WATANABE, *Theatre Nô...*, *op. cit.*, p. 1.

L'expert enuncïava dins aquest teatre, a través dels seus codis narratius, la forma precisa d'una classe de relat tradicional que aquest estudi ha trobat afí a l'obra de Mishima Yukio *Cinq Nō modernes* (1957: 1977) i, en particular, a una de les peces clàssiques inserides que recuperava readaptant-la a la contemporaneïtat del moment. El «*nō onirique*» de Kan'ami, *Sotoba Komachi* (そとばこまち), en la singular formulació de Mishima, que hom es pot considerar també com a part d'aquests indicis o traces que deixava Fuster en el seu llegat documental i bibliogràfic, es redefinïa amb una adaptació que actualitzava la tradició del gènere mitjançant l'estil del relat, així com certs canvis en la proposta dels personatges, l'espai on transcorria l'acció i la cronologia. No obstant això, mantenia l'estructura de la proposta original.

Des del punt de vista temàtic, la primera *Sotoba Komachi*⁴⁸⁷ escenifica la conversa «philosophique bouddhique»⁴⁸⁸ entre un monjo budista i Ono no Komachi (おののこまち), una de les sis grans poetes de *waka* (わか) de l'era Heian (*heianjidai*, へいあんじだい) (794-1185), que es presenta sota la forma d'una anciana de noranta-nou anys en un temple budista. Durant la trobada l'anciana desvela que va ser una dona de gran bellesa, que segons explica al monjo va ser posseïda per l'esperit encoleritzat del capità Fukakusa a qui va rebutjar en reiterades ocasions.

Des del punt de vista representacional de l'obra i en aquest context dialògic, l'anciana és el *shite*, paraula que refereix a «el que hace», «el que actúa», és a dir, al personatge principal, el que porta «la máscara, el que danza, el que canta, el que sofre la transformación y el que con

⁴⁸⁷ El nom *Sotoba Komachi* prové del kanji *sotoba* (卒塔婆) que significa «estupa», arquitectura budista d'origen funerari amb una simbologia molt relacionada amb els elements de terra, aigua, foc, vent i cel, i amb cinc direccions, nord, sud, oest, est i centre. No obstant això, a l'assaig de Kudawara Yasuko, aquesta autora afegeix la relació del kanji amb l'Univers: «La signification du *sotoba* est, en somme, la totalité : tous les éléments qui se relient, qui ont la même nature quoique leurs apparences soient différentes. C'est-à-dire qu'il s'agit de l'univers entier lui-même» (El significat de *sotoba* és, en definitiva, la totalitat: tots els elements que estan connectats, que tenen la mateixa naturalesa encara que les seves aparences siguin diferents. És a dir, es tracta del propi univers sencer). Altrament, *Komachi* (小町) és sinònim de dona bella. KUDAWARA, «Marguerite Yourcenar», *art. cit.*, p. 230.

⁴⁸⁸ Katō Suichi, amplia vastament els orïgens del teatre nō en el volum primer d'*Histoire de la littérature japonaise*. BBF: KATO, *Histoire de la littérature japonaise...*, *op. cit.*, p. 356.

su actuación da vida al Nō»,⁴⁸⁹ mentre que el monjo, és el *waki*, l'actor secundari, «el que está al lado del *shite*» i qui afavoreix l'aparició de la seva veritable naturalesa espectral.⁴⁹⁰

En aquesta dramaturgia estilitzada, simbòlica i plena de misticisme pels japonesos, la representació de l'obra finalitza, segons Katō Suichi, amb la «danse folle» de Komachi, però el moment culminant de la tensió dramàtica el situa en la «confrontation» dels personatges.⁴⁹¹ Es tracta, doncs, d'una intriga fundada en la realitat, en la qual apareix la forma sobrenatural de la jove poeta, gràcies al joc entre aquests dos personatges, el *waki* i el *shite*, que formen part de l'essència del *nō*, i que es complementen amb els músics en l'escena, l'escenografia, els vestits, les màscares i altres components estructurals que en conjunt provoquen el desplaçament dels límits de l'espai i del temps de l'espectador per crear una connexió amb el més enllà.

Mishima, en canvi, va ambientar la història en un parc urbà dels anys cinquanta, on apareix l'anciana, en aquest cas interrogada per un poeta, ebri i solitari, que es fixa en com recull les burilles de les cigarretes. En la seva versió, els personatges comencen una conversa en la qual la dona, poc més tard, li confessa que anys enrere va ser una jove, bella i admirada pels homes. Però, mentre parlen, l'escriptor situa al poeta –sense adonar-se– amb l'anciana dama a una gran sala on ballen parelles joves, que en adonar-se dels nouvinguts semblen que tenen por, especialment, de l'acompanyant a qui reconeixen com la bella Komachi. El jove, que en principi s'estranya de la transformació de la desconeguda, a poc a poc va caient en la màgia del moment i s'acaba enamorant. Coneixedor per Komachi, durant la conversa al parc, que tots els homes que es fixen en la seva bellesa acaben morint, ell no pot aturar el

⁴⁸⁹ Javier Rubiera explica, així mateix, que en aquest teatre existien nou tipologies «de personajes que podían representar el *Shite*: la mujer, el viejo, el hombre que se representa sin máscara, el loco, el sacerdote, el guerrero del infierno, el dios, el demonio y el extranjero procedente de Asia central; pero más tarde a cinco: el viejo, la mujer, el guerrero, el loco y el demonio, siendo los principales los 3 primeros». RUBIERA, Javier, «Introducción Histórico-cultural al Teatro Nō», dins RUBIERA, Javier; HIDEHITO Higashitani (ed. i trad.), Zeami. *Fūshikaden-Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō, y Cuatro dramas Nō*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, pp. 48-59.

⁴⁹⁰ «El *waki* es el lado pasivo, negativo, oscuro (el yin), en contraste con el activo, positivo, brillante (yang) del *shite*, y deben complementarse para lograr armonía de la representación. [...] su papel a veces se reduce a ser un *medium*, que con su simple presencia o mediante plegarias convoca al espíritu, representado por el *shite*». *Ibid.*, pp. 49-50.

⁴⁹¹ KATŌ, *Histoire de la littérature japonaise...*, *op. cit.*, p. 356.

seu afecte cap a ella i pronuncia unes paraules prohibides que l'anciana li havia advertit prèviament de no manifestar i que provoquen, finalment, la seva mort, moment en el qual l'acció torna a la realitat del parc entrant en escena la policia que s'emporta el cos del poeta.

4.2.2 / Les aproximacions a l'escena del teatre *nō*

En general, l'estètica del *nō*, quant als seus trets i el caràcter de la seva poètica, és molt complexa per un forà. Si quant a la temàtica, la visualitat, el medi escènic, les màscares, els actors i la sofisticació dels seus moviments, així com, el vestuari i la música, entre altres elements, permet una aproximació descriptiva del gènere, «la poètica interior»,⁴⁹² el simbolisme, l'essència del temps, extremadament lent, i les interconnexions íntimes entre tots els seus components, queden reservades a la dimensió del vernacle o a l'estudi, per a qui des de fora decideix entrar en aquest mode d'escena, com es pensa que va fer Fuster anant a la font directa, és a dir, a la representació del *nō* quan va viatjar al Japó, a través de Mishima, i també d'altres autors com Tanizaki Jun'ichirō i Katō Suichi, que tractaren el gènere com a exemple o model representatiu del seu propi sistema cultural.

Felícia Fuster s'apropà al gènere tant des de la literatura que li competeix, això és, des de la peça de *Sotoba Komachi* i la resta d'obres que readapta Mishima,⁴⁹³ des de *Histoire de la littérature Japonaise* (1985) de Katō Suichi, des de *La Littérature japonaise* (1961) de René Sieffert,⁴⁹⁴ i des d'*Eloge de l'ombre* (1933: 1977) de Tanizaki Junichirō, com des de l'estructura poètica de l'haiku, des de la conversa amb persones interessades com ella en aquesta dramaturgia,⁴⁹⁵ i des del viatge immersiu al Japó en el qual assistia, segurament,

⁴⁹² CID LUCAS, Fernando, *El teatro de las voces el viento: Notas sobre el Nō*, Mérida, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2008, p. 49.

⁴⁹³ Per ordre: *Sotoba Komachi*, *Le Tambour de Soie*, *Yoborosbi*, *Kantan*, *Hanjo*, *Aoi*

⁴⁹⁴ Entre els apunts extrets de l'obra de René Sieffert, *La Littérature japonaise*, citats a la nota a peu de pàgina 377 (p. 200), que van servir pel treball de traducció *Poesia japonesa contemporània*, hi ha un seguit de notacions referides al teatre *nō*. Apunts manuscrits de Felícia Fuster de l'obra de René Sieffert, *doc. cit.* AFF: C10.

⁴⁹⁵ Es fa al·lusió a la dramaturga Claire Rieusses, citada a la pàgina 196.

com a públic a una d'aquestes representacions.⁴⁹⁶ En suma, aquestes van ser aproximacions que poden mostrar, a la fi, una experiència bolcada en les seves pintures abstractes.

4.2.3 / L'estètica del *nō* en *Plurivisions*

La transcendència de l'estètica del *nō* en *Plurivisions* es considera per mitjà de la configuració formal de la pintura de Felícia Fuster al llarg de la sèrie, per exemple, a través de la composició visual, que podria haver rebut l'obra *Conjunción* (fig. 27) a partir de l'organització asimètrica de l'escenari d'aquest teatre (fig. 28). Però addicionalment, s'estima l'atmosfera que es crea en la representació, la temporalitat d'aquests drames, la «obscurité intrinsèque du *nō* et la beauté qu'elle engendre forment un univers d'ombre»,⁴⁹⁷ i particularment, es té en compte el concepte de pont o passarel·la que els actors recorren fins a la seva trobada a la plataforma quadrangular que forma part del context escenogràfic.

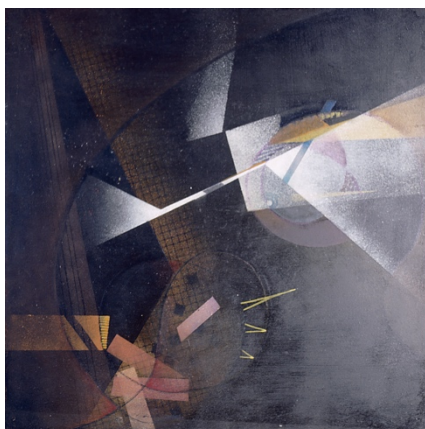
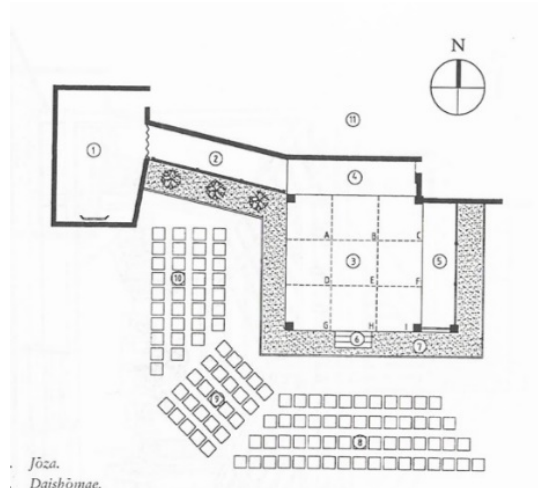


Fig. 27. Felícia Fuster, *Conjunción*, núm. d'inventari 132 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1991, oli sobre fusta, 76,5 x 76,5 cm, Fundació Felícia Fuster, Barcelona. Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>

⁴⁹⁶ Hi ha diferents notacions manuscrites per Fuster d'adreces de galeries d'art, museus i del *National Noh Theater* en una tarja postal comprada a Tòquio que semblen indicar llocs de visita durant el seu viatge. Díptic postal Tandi Sato. AFF: C16.

⁴⁹⁷ «[...] a l'obscuritat intrínseca del *nō* i la bellesa que genera creant un univers d'ombra». TANIZAKI, *Éloge de ...*, op. cit., p. 69.

Fig. 28 . Planta «Elementos estructurales y posición de los participantes principales».
 Font: Zeami. *Fūshikaden-Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō, y Cuatro dramas Nō.*



Referides a aquests supòsits, les *Plurivisions* de Fuster són composicions abstractes on la modulació del temps i els elements pictòrics, com el recurs de la línia blanca que travessa l'espai, configuren un tipus de paisatge multidimensional en el qual la penombra, igual que en el *nō*, destaca per la seva qualitat mitjancera. Organitzades en geometries planes variables que construeixen un espai il·lusori, a diferents nivells, a base de la superposició de múltiples plans trencats amb inclinacions diverses, formulen un espai actiu que busca l'estat contemplatiu a través d'un món canviant, de subtils llaços entre les formes que l'estructuren i de dinàmiques calmoses que condueixen a un passatge que porta a l'observador a una nova projecció mental. L'ombra, la paleta de colors, la cadència rítmica del moviment conferit al conjunt, el to contemplatiu i el joc de claroscurs en aquesta sèrie suggereixen, així mateix, aquella idea primordial de «Bellesa» que contenien els objectes quotidians al Japó abans de la seva modernització, com el bol de laca per la cerimònia del te que Tanizaki enaltia en *Eloge de l'ombre* de la següent forma:

[...] c'est alors que je ressentis pour la première fois que c'était cette lueur incertaine qui mettait authentiquement en valeur la beauté des laques japonaises. Les cabinets particuliers du *Waranji-ya* sont des petits salons de thé intimes d'une surface de quatre nattes et demie, dont les piliers du *toko no ma* et le plafond ont des reflets noirâtres, ce qui fait que, même avec une lampe électrique en forme de lanterne, il y règne une impression d'obscurité. Mais quand on eut remplacé la lampe par un chandelier plus obscur encore, et que je pus observer les plateaux et les bols à lueur vacillante de la flamme, je découvris aux reflets de laques, profonds et épais ainsi que d'un étang, un charme nouveau et tout autre. Et je suis que si nos ancêtres avaient trouvé cet enduit qui a nom « laque » et

s'étaient laissés ensorceler par les couleurs et le lustre des ustensiles qui en étaient recouverts, ce n'était point l'effet d'un hasard.⁴⁹⁸

Fuster centraria sobre aquest objecte altre dels seus haikus de *Postals no escrites*:

Un bol que ens mira
Penombra d'ulls Mig closos
Te de silenci⁴⁹⁹



La capacitat intercessora dels haikus de Fuster, entre la seva producció plàstica, l'estètica japonesa del *nō* i l'obra de Tanizaki, sembla comprensible en una creadora que treballava de manera solapada la traducció, l'escriptura poètica i la pintura enfocada al sistema cultural del Japó. Si aquets es poden entendre tal com els va definir Lluïsa Julià, com poemes en els quals «el pes de cada paraula sustenta el vers, cada poema juxtaposa signe, imatge i concepte»,⁵⁰⁰ es pot arribar a interpretar que el bol lacat de Tanizaki, aquell semblant que «ens mira» en el poema de Fuster i que bé podria ser representatiu de l'espai pictòric en

⁴⁹⁸ «[...] llavors va ser quan em vaig donar compte per primera vegada de què aquella llum incerta era la que de veritat realçava la bellesa de les laques japoneses. Els reservats de *Waranji-ya* són uns petits i modestos salons de té amb una superfície de quatre estores i mitja, i els pilars del *tokonoma* i el sostre tenen reflexes negrosos, el que fa que, inclús amb una llum elèctrica amb forma de llanterna, regni una impressió de nocturnitat. Però quan van substituir la llum per un canelobre encara més fosc i vaig poder observar les safates i els bols a la llum vacil·lant de la flama, vaig descobrir en els reflexes de les laques, profunds i espessos com els d'un estany, un nou encant totalment diferent. Vaig saber, llavors, que si els nostres avantpassats havien trobat aquell vernís anomenat 'laca' i s'havien deixat encisar pels colors i el llustre dels utensilis lacats no era en absolut per atzar». TANIZAKI, *Éloge de ...*, *op. cit.*, pp. 40- 41.

⁴⁹⁹ FUSTER, «haiku núm. 24», *Postals ...*, *op. cit.*, p. 42. FUSTER, *Sense títol*, núm. d'inventari 44 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1991, oli sobre fusta, 73 cm Ø + 76 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster, Barcelona. Imatge: © J. Fernández Colmenero. RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

⁵⁰⁰ Abraham Mohino cita a Lluïsa Julià. MOHINO, «Els haikus del món ...», *cap. cit.*, dins MAS, *L'haiku...*, *op. cit.*, p.125.

Plurivisions (fig. 29), és el «signe» en el primer vers, una entitat mínima, un objecte que es constitueix a partir de la visió «animista» de la poeta i per l'acció invertida de mirar que proposa aquesta vers el subjecte, qui llegeix i que es torna l'element de contemplació.⁵⁰¹ El bol lacat és l'indici o el símptoma de l'enllumenament en el tercer vers, és a dir, la impressió que ens deixa («Te de silenci»), un temps en suspensió, en el qual sorgeix la imatge evocativa («Penombra d'ull Mig closos»), l'abstracció, la meditació, el recolliment interior on la circularitat del temps dinamitza i transforma la matriu activa que allibera el caràcter metafòric i simbòlic del «buit ple» en aquesta autora.⁵⁰²



Fig. 29. Felícia Fuster, *Sense títol*, núm. d'inventari 44 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1991, oli sobre fusta, 73 cm Ø + 76 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster, Barcelona. Imatge: © J. Fernández Colmenero. RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

La reflexió de tipus programàtica que va fer Fuster sobre el temps i l'espai,⁵⁰³ qui copsa en major percentatge el text de presentació de la sèrie *Plurivisions*, van fonamentar la investigació plàstica,

⁵⁰¹ Mohino tracta «aquest *capgirar*» o la inversió entre objecte de contemplació i subjecte que observa en el haiku núm. 51 de *Postal no escrites*: «El pou et mira / Lluna T'estreny dins l'aigua / Nua el capgires». I explica: «l'atribució de la facultat de contemplar al pou es pot veure com una mera transposició de l'objecte d'una acció que realitza el subjecte, el poeta que s'hi aboca, fet que li permet descobrir a l'ensurada la imatge lunar i la seva pròpia reflexió. De fet, en la versió original mantenia la intenció d'aquesta implicació en la tria pronominal: 'ens capgires', en lloc 'd'el capgires' definitiu. Aquest *capgirar* permet d'encetar un segon nivell de lectura de caràcter conceptual, a partir de la inversió del que hi ha damunt en el que hi ha davall i de la imatge real i la del reflex en l'aigua. Món tangible i món flotant resten (con)fosos, com tampoc ja no és del tot discernible a qui correspon l'ull que mira: si a l'entitat inanimada el pou, si al a poeta o si al lector que s'aboca a les aigües textuais». *Ibid.*, 120.

⁵⁰² Recordem que el «temps» en *Plurivisions* és un concepte decisiu al qual aquesta creadora dotà de relleu en el seu manifest, tant com en el procés de creació. El va descriure com una quarta dimensió, un temps relatiu intrínsecament connectat al desplaçament circular de les seves pintures i subordinat al control del subjecte que observa.

⁵⁰³ Conceptes associats a les avantguardes artístiques i literàries del segle XX.

però les normes estètiques que regeixen la seva abstracció s'associaven més a la particularitat de l'estudi, l'exploració i els intercanvis amb el Japó, a les veus dels poetes japonesos, al diàleg amb els seus col·laboradors, a les lectures i als contactes personals que li descobrien formes còmplices d'aprehendre i comprendre el món d'acord amb la seva manera de ser-hi i d'estar-hi. Una manera que operava des de la intuïció estètica, des de la «interculturalitat», des de la immersió i l'experiència personal, i que va permetre portar el seu llenguatge visual a l'espai imperible d'un temps en el qual tot queda matisat per una autoria sense gest espontani, si no un de reservat i contemplatiu que bé podria enllaçar amb la forma *watashi ni* (わたし に) a la que refereix Shizuteru Ueda (しずてる うえだ) sobre la recerca contemplativa de la filosofia de Nishida Kitarō (にしだ きたろう), que parteix de la premissa «quelcom és conscient per a mi o en mi»⁵⁰⁴ en la tradició del pensament japonès. Aquesta intuïció estètica pròpia, percepció immediata de comprensió sense la necessitat del raonament lògic i que forma part estructural del sistema de pensament modern de Nishida, és on es pensa que va confluïr la dualitat del temps i l'espai del *nō* amb l'obra plàstica de Fuster.

L'experiència temporal i la dimensió espacial del gènere són fonaments que es manifesten en transformació constant. Ambdós, tenen en comú la pluralitat d'expressions en aquesta dramaturgia. D'una banda, l'escenari del *nō* és definit com un «espacio multiusos y universal», quan a què, en l'actuació, aquest es pot manipular subtilment amb elements portàtils.⁵⁰⁵ D'altra banda, el «temps» s'aprecia des de diferents registres, des de la narració que viatja de la realitat al passat, des de la rítmica musical i des del moviment i la dansa del personatge principal.

Referit a aquest teatre, l'espai és descrit, igualment, com dos tipus que coexisteixen, el positiu i el negatiu. L'espai negatiu o *ma* (ま) és el repòs, representa el silenci, el «buit» just abans o després d'una part de la presentació, mentre que el positiu es produeix amb els elements escenogràfics,

⁵⁰⁴ Shizuteru Ueda cita a Nishida Kitarō sobre la recerca de la seva filosofia: «Todo conocimiento experiencial debe ir acompañado de 'yo' soy conciencia de eso (4:279). En este caso, el 'yo' no debe ser «una unidad subjetiva, sino una unidad predicativa; no un punto sino un círculo; no una cosa sino un lugar» (4:279). Esto es así porque en japonés dice *watashi ni* -algo es consciente para mí o en mí- [...]». SHIZUTERU Ueda, *Zen y Filosofía*, Barcelona, Herder Editorial, 2004, p. 160.

⁵⁰⁵ KOMPARU Kunio, «La modernidad del Noh», dins *Teatro Noh: principios y perspectivas*, traduït i publicat al web *Artes escénicas de Japón* sota l'autorització Floating World Editions, [en línia] [Consulta 10.03.2021], disponible a: <<https://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/komparu/simbologia0-3-3.html>>.

amb les actuacions dels intèrprets i amb la presència del públic.⁵⁰⁶ Ambdós estan connectats per un temps que modula les entrades i les sortides dels actors, la narració, els cants, la dansa del *shite* i la música. Tot i que Fuster fou precisa enunciant en el manifest *Peinture Plurivisionelle* que la dicotomia de l'espai actiu i passiu en *Plurivisions* no és complementària, sinó excloent, des de l'observació, la sèrie presenta formalment el que alguns experts constataven en la seva poesia,⁵⁰⁷ un joc entre positiu i negatiu en l'espai, caracteritzat pel contrast entre capes àmplies superposades de tons foscos que acullen formes diferents, d'espessor variable, que es relacionen subtilment amb i en l'espai proposat. El temps, però, és qui cohesiona aquesta dicotomia per produir la pluridimensionalitat espacial representativa de la sèrie.

Això no obstant, una altra manera de veure l'estètica del teatre *nō* en la pintura plurivisional de Felícia Fuster és a través de l'article d'Antoni Tàpies «La pintura i el buit» que fou recopilat junt amb altres escrits seus en *La realitat com a art* (1982).⁵⁰⁸ En aquest text l'artista fa una revisió sobre el sentit de la «vacuïtat oriental» en les arts «occidentals», no tan allunyada del que mostren les *Plurivisions* de Fuster vinculada a l'experiència del *nō* clàssic:

[Sobre el concepte de vacuïtat] És prou sabut que està a la base de la seva millor estètica: des de tota una tècnica d'encarar-s'hi fent el «buit del pensament» fins al mètode del «blanc que vola»..., des de la regla de «l'únic traç de pinzell» fins al «samādhi de la tinta» o «els llacs de tinta»..., hi ha tota una tradició que sap molt bé que és a través de «l'espontaneïtat pura buida» que l'artista podrà abraçar amb encert tots els fenòmens i arribar veritablement a l'arrel de les coses.

No es vol dir amb això que només les obres d'art que «representin el buit» o que només les pintures on no hagi res o poques coses seran les que precisament ens faran viure aquesta experiència. La veritat és que ni el buit és representable ni la finalitat de l'experiència és buscar el buit per si mateix i instal·lar-s'hi. Una cosa és una pretesa «representació del buit» i una de molt diferent trobar un mecanisme —que qui sap si en compte de ser quelcom de buit serà quelcom de molt ple— capaç de suggerir-lo en la nostra ment. Del que es tracta és de saber viure-hi, de tenir-lo com un teló de fons, com «una pluja que cau sobre els justos i injustos» i que gràcies al Coneixement-Innocència que comporta podrem discernir.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Es torna a recordar altra vegada aquí autores i autors com Lluïsa Julià, Mercè Altimir i Abraham Mohino.

⁵⁰⁸ L'article va ser publicat al diari Avui el 20 de març de 1977. També a «Trama», núm. 1-2- tardor del 1977. Posteriorment, va formar part de la compilació en *La realitat com a art*, obra que es va publicar en 1982 i de la qual Fuster tenia una edició en francès de l'any 1989 en la seva biblioteca. BFF: TÀPIES, Antoni, *La réalité comme art*. París: Daniel Lelong Éditeur, 1989.

[...]

[...] no hi ha dubte que l'art i la poesia, no ja els moderns sinó els de tots els temps, assoleixen els moments culminants quan sabem involucrar-nos màgicament, i pels mecanismes de vegades més impensats, en aquesta trama del buit i el ple de què es compon tot i que ens mostra el sentit de la Naturalesa. Quan sabem impregnar totes les coses de la vida quotidiana i tota la nostra conducta amb aquella «substància dels somnis» feta de blanc i negre que constitueix el que en diem la Realitat però que, vista com a vacuïtat no-dual ho agermana tot.⁵⁰⁹

Les paraules de Tàpies serveixen per interpretar que l'estructura interna o el mecanisme «més impensat» en el cas de Fuster, que dona vida a *Plurivisions* esdevé, doncs, de les confluències poètiques, estètiques i interculturals que barrejades amb la «Realitat» acaben materialitzant-se en aquesta sèrie.

En definitiva, es pensa que el *nō* i la literatura que hi refereix, són components a considerar en l'estudi de la pintura de Fuster, formalitzada en la sèrie *Plurivisions*, perquè les seves abstraccions, en cert sentit còsmiques i primigènies, formades per capes de precisa matèria pictòrica que creen passatges interdimensionals en l'espai i en el temps, vehiculen l'entrada de l'espectador a un univers obert, que es construeix en el transitar de la mirada i en l'experiència de la contemplació.

La sèrie *Plurivisions* amaga aquella «pàtina de reflexos velats»⁵¹⁰ que contenen els objectes quotidians al Japó abans de la seva modernització. Una pàtina que es descobreix a través de les capes d'opacitat i dels racons que generen els plans i les figures esbiaixades, el gir parsimoniós del temps i una densitat que sembla evocar estranyament els ecos d'un passat llunyà, que recull, allò asimètric, quelcom marginal i oblidat. En el fons sembla que Fuster pretén mostrar una intuïció, una percepció immediata o «Coneixement-innocència», com ho descriu Tàpies, que sempre la va connectar de manera natural amb l'experiència de l'«altre».

⁵⁰⁹ TÀPIES, Antoni, *La realitat com a art*. Barcelona: Leaertes, 1982, pp. 105-106.

⁵¹⁰ Aquesta expressió és emprada en la sinopsi de l'edició de l'obra de Tanizaki *El elogio de la sombra* de l'any 2004 publicada per l'editorial Siruela. Fa referència a la secció del llibre en la qual l'escriptor tracta la predilecció de la seva cultura, i la xinesa, pels reflexos «profundos, algo velados» dels objectes «tanto en las piedras naturales como en las materias artificiales, ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo». TANIZAKI, Junichirō, *El elogio de la sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, p. 30.

Tornant al bol de te al qual referia Tanizaki:

Car un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'oeil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui par instants en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, le majeur caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables.⁵¹¹

Les *Plurivisions* de Fuster es converteixen en representació abstracta d'aquest enunciat. Pot ser, trasllada la imprecisa llum de la flama que il·lumina, segons Tanizaki, a la subjectivitat de l'espectador; si de cas, la seva mirada, la seva observació i la seva capacitat d'interactuar amb l'obra li confereixin el poder d'un tènue reflex que fixi, finalment, una impressió. Pot ser, el seu llenguatge formal, sense saber-ho, sense racionalitzar-ho, evoqui a una experiència estètica ancestral i compartida, allunyada de la contemporaneïtat de les últimes dècades del segle XX i dels seus cànons oficials.

La multidimensionalitat d'aquestes abstraccions se'n deriven, per tant, de la indagació sobre un temps i un espai existencials que promouen el pas d'aquest espectador per nous territoris mentals propis, encara, sense cartografiar. Una metàfora que descobreix la transformació personal de Fuster, que s'inicia a partir d'un horitzó mental i un ideal forjat al llarg dels segles per les expansions colonialistes dels grans imperis occidentals a través de la literatura i l'art, passa pel contacte personal amb l'«altre» japonès, mitjançant la demanda de col·laboracions i la relació directa, fins a posar-la en l'estatus d'estrangera dins aquesta geografia insular, fent que la seva aprehensió del Japó, ja sobre el terreny, sigui catalitzadora o cristal·litzi en les seves diverses facetes de producció artística i literària, de les quals exemples rellevants van ser *Plurivisions* (1987- 1995) i *Postals no escrites* (1988: 2001). És en l'haiku del recull poètic citat, que es reproduïx a continuació, on aquesta metàfora s'omple de sentit:

⁵¹¹ «Perquè una laca no està feta per ser vista d'una sola vegada en un lloc il·luminat, sinó per ser endevinada en algun lloc obscur, en mig d'una flama difusa que per instants va revelant un o un altre detall, de tal manera que la major part del seu sumptuós decorat, constantment ocult en l'ombra, suscita ressonàncies inexpressables». TANIZAKI, *Éloge de ...*, op. cit., p. 43.

Estenc el mapa
dels cinc sentits M'envolo
Camins inèdits⁵¹²

Com en l'obra de Barthes, *L'Empire des signes* (1970),⁵¹³ la construcció semàntica sobre el Japó de Felícia Fuster es forma des del pols intel·lectual regit per l'enfocament en l'escriptura, com ens fa veure Mercè Altimir en tractar la seva obra de haikus.⁵¹⁴ Un model semàntic que considerava «el Japó», no tant des de la perspectiva orientalista com des de la lògica d'una narrativa pròpia que contempla, assimila, respecta i privilegia l'estructura de les formes culturals del sistema en el qual s'introdueix.

⁵¹² FUSTER, «haiku núm. 2», *Postals ...*, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹³ Vegeu: BARTHES, Roland, *El imperio de los signos*, Barcelona: Seix Barral, 2016 (1970).

⁵¹⁴ ALTIMIR, «Postals no escrites ...», *cap. cit.*, dins GAYÀ, PICORNELL, RUIZ, *Incidències...*, *op. cit.*, p 107.

5 / *Plurivisions* al *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*

Per complementar la valoració estètica de la sèrie *Plurivisions*, cal tenir present la descripció i la classificació de les obres al *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*, una publicació que recopila tota la producció plàstica coneguda de l'artista. En el seu origen l'objectiu d'aquest projecte va ser difondre la col·lecció que guarda la seva fundació i facilitar informació sobre la creadora relativa al seu treball artístic, no obstant això, s'ha acabat definint, tanmateix, com una obra complementària a l'actual estudi que és d'obligada visita per suplementar el coneixement que refereix a la interpretació estètica de l'obra d'abstracció de Fuster. Aquest recurs substitueix la informació que s'espera hauria d'aparèixer als annexos, i serà, per tant, l'eina de consulta directa de la recerca que es presenta sobre *Plurivisions* i les sèries subsegüents que es tractaran en la cinquena part.

Dins el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* les fitxes de descripció que formen part de la sèrie *Plurivisions: pintura en moviment*, estan classificades en dos grups en correspondència a la tècnica emprada per l'artista. El primer grup està compost per 63 pintures realitzades en oli sobre fusta⁵¹⁵ en formats quadrats i circulars amb perfils irregulars de proporcions diverses, i el segon, el configuren 40 pintures de variacions i barreges tècniques sobre suport de paper.⁵¹⁶

Majoritàriament, en ambdós grups Fuster va instal·lar el dispositiu de moviment en el revers de les respectives obres que foren exhibides en les diferents exposicions que va realitzar amb *Plurivisions*. Entre aquestes, un primer conjunt conserva el mecanisme de moviment manual, un segon, el muntatge del motor, en un tercer grup el dispositiu està parcialment presentat, i en el quart, format per pintures de grans dimensions, s'hi troben les empremtes d'aquest muntatge; sols unes poques obres conserven el mecanisme electrònic de manera íntegra.

⁵¹⁵ Hi ha algunes excepcions en relació amb el suport. Només, hi ha tres pintures dins la sèrie d'aquesta col·lecció que van ser pintades sobre tela, la resta de les peces es van executar sobre fusta.

⁵¹⁶ Les diferents tècniques emprades per Felícia Fuster en aquest grup són: pintura a l'aigua amb estergit; tinta de gravat amb estergit; pintura i collage amb estergit; monotip i serigrafia; monotip a l'oli; *gouache* i tinta d'impressió; i *gouache*, oli i collage.

En referència als criteris d'ordenació cronològica, la subsèrie *Plurivisions. Pintura a l'oli* s'ha classificat, a falta de marcatge de datació en la majoria de les obres, a partir de l'aspecte formal: hi ha una primera i abundant producció realitzada entre els anys 1987 i 1990, la qual es caracteritza per la multiplicitat de formes dels suports i per la densitat pictòrica, manifesta tant en la quantitat de figures que formen part l'espai com en les diferents capes de fosc que el conformen; hi ha una segona producció, a partir de 1990 de formes més orgàniques i estable, quant a dimensions, que segueix la mateixa fórmula de realització directa de pintura, sense esbossat previ i en posició horitzontal girant les obres en tots els sentits mentre les executa; i un tercer conjunt de gran format en el qual s'aprecia el buidatge progressiu d'elements formals a la vegada que s'incorporen altres externs com la malla metàl·lica, i s'inicia el joc de composicions amb diferents *Plurivisions* en una mateixa obra. Aquestes últimes abstraccions coincideixen amb el seu treball de gravat.

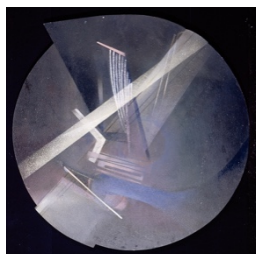
Pel que fa a la segona subsèrie *Plurivisions. Pintura a l'aigua*, les normes de classificació s'han fonamentat també en relació amb la representació formal –molt semblant respecte a la primera subsèrie però adaptada al paper– així com a la tècnica. En el conjunt domina un tipus d'abstracció pictòrica que combina el detall de les formes amb l'estergit sobre un fons negre realitzat per impressió que juga amb els diferents colors del paper que fa servir l'artista. No obstant això, cal assenyalar, un grup de cinc obres en el qual Fuster introdueix sobre la pintura la tècnica del collage, i un tercer, compost per quatre peces, datades al voltant del 1994, que presenten variacions respecte a les anteriors, en ser més gestuals.

Les fitxes de descripció de les miniatures que es referencien en les següents pàgines es poden localitzar al catàleg a través del cercador habilitat a l'usuari a partir del número d'inventari (ni.) indicat en els crèdits d'aquestes.⁵¹⁷

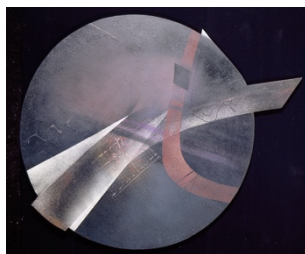
⁵¹⁷ RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, op. cit., disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Mostres *Plurivisions. Pintura a l'oli*

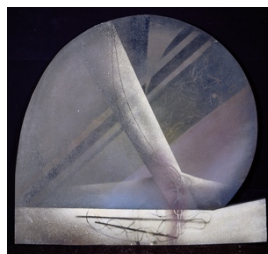
Primer conjunt, entre 1987-1990



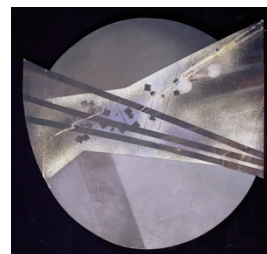
1



2



3



4

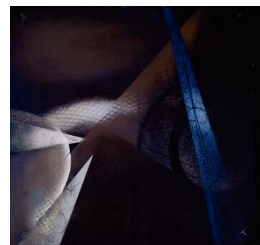
Segon conjunt, a partir de 1990



5



6



7

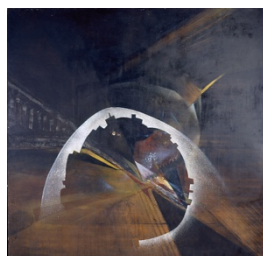


8

Tercer conjunt, a partir de 1990



9



10



11



12

1. *Sense títol*, núm. d'inventari 43 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, oli sobre fusta, 70 cm Ø + 76 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster.

2. *Sense títol*, núm. d'inventari 71 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, oli sobre fusta, 73,5 cm Ø + 94 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster.

3. *Sense títol*, núm. d'inventari 72 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, oli sobre fusta, 73,5 cm Ø + 79 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster.

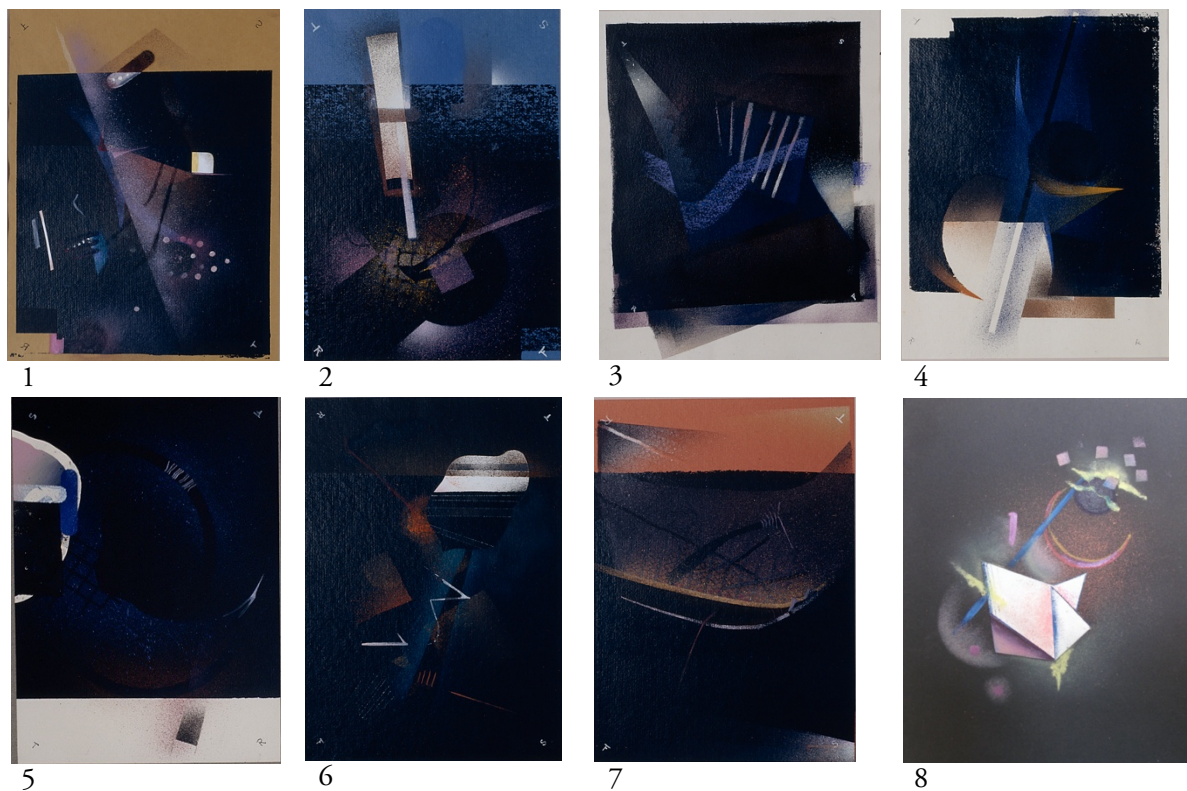
4. *Sense títol*, núm. d'inventari 113 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, oli sobre fusta, 70,5 cm Ø + 84 cm de llargada, perfil irregular, Fundació Felícia Fuster.

5. *Pont Sideral*, núm. d'inventari 407 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 76 x 76 cm, Fundació Felícia Fuster.

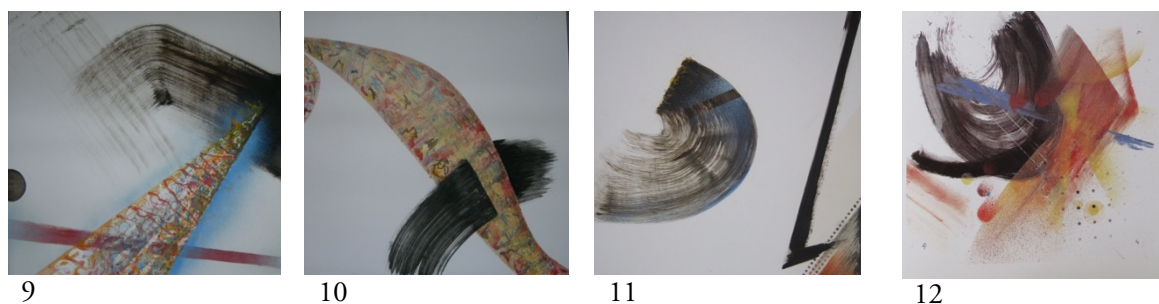
6. *Naixença Sideral*, núm. d'inventari 133 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 76 x 76 cm, Fundació Felícia Fuster.
7. *Sense títol*, núm. d'inventari 163 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 76 x 76 cm, Fundació Felícia Fuster.
8. *Sense títol*, núm. d'inventari 109 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 76 x 76 cm, Fundació Felícia Fuster.
9. *Sense títol*, núm. d'inventari (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 10 x 122 cm, Fundació Felícia Fuster.
10. *Orbite Dentellée*, núm. d'inventari 420 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 122 x 122 cm, Fundació Felícia Fuster.
11. *Geometrie efimère*, núm. d'inventari 415 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 39 x 39 cm; 1,245 x 1,247 cm, Fundació Felícia Fuster.
12. *Lumière emprisonnée*, núm. d'inventari 408 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, oli sobre fusta, 94,5 cm Ø + 80 x 80 cm, Fundació Felícia Fuster.

Mostres *Plurivisions. Pintura a l'aigua.*

Primer conjunt, entre 1987-1995



Segon conjunt, a partir de 1994



1. *Sense títol*, núm. d'inventari 144 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1995, pintura a l'aigua sobre paper, 35 x 27 cm, Fundació Felícia Fuster.

2. *Sense títol*, núm. d'inventari 145 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1995, pintura a l'aigua sobre paper, 34,5 x 25,5 cm, Fundació Felícia Fuster.

3. *Sense títol*, núm. d'inventari 165 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, pintura a l'aigua sobre paper, 37,5 x 30,5 cm, Fundació Felícia Fuster.

4. *Sense títol*, núm. d'inventari 170 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, pintura a l'aigua sobre paper, 27,5 x 35,5 cm, Fundació Felícia Fuster.

5. *Sense títol*, núm. d'inventari 164 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, pintura a l'aigua sobre paper, 23 x 31,5 cm, Fundació Felícia Fuster.
6. *Sense títol*, núm. d'inventari 166 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, pintura a l'aigua sobre paper, 26,5 x 36,5 cm, Fundació Felícia Fuster.
7. *Sense títol*, núm. d'inventari 171 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1990, pintura a l'aigua sobre paper, 34,5 x 25,5 cm, Fundació Felícia Fuster.
8. *Sense títol*, núm. d'inventari 363 (sèrie *Plurivisions*), a partir de 1990, gouache, oli i collage sobre paper, 21 x 26,5 cm, Fundació Felícia Fuster.
9. *Sense títol*, núm. d'inventari 401 (sèrie *Plurivisions*), ca. 1994, monotip a l'oli sobre paper, 45 x 45 cm, Fundació Felícia Fuster.
10. *Sense títol*, núm. d'inventari 402 (sèrie *Plurivisions*), ca. 1994, monotip a l'oli sobre paper, 45 x 45 cm, Fundació Felícia Fuster.
11. *Sense títol*, núm. d'inventari 542 (sèrie *Plurivisions*), ca. 1994, monotip a l'oli sobre paper, 44,8 x 45 cm, Fundació Felícia Fuster.
12. *Sense títol*, núm. d'inventari [fora de catàleg] (sèrie *Plurivisions*), ca. 1994, monotip a l'oli sobre paper, propietari desconegut, imatge a «L'Agenda», dins *Revue n° 5 de l'Association Artistes à la Bastille*, 1994, p. 298.

6 / Conclusions

La producció abstracta de Felícia Fuster, que l'estudi centra en la sèrie *Plurivisions: pintura en moviment* i en les sèries que li segueixen, *Abstracció còsmica*, va sorgir de la recerca poètica i el contacte amb la cultura japonesa.

Plurivisions va ser un treball en el qual Fuster s'expressà espontàniament, des de les múltiples referències procedents de l'acció literària, però també des de l'experiència del viatge al Japó, les relacions humanes que establia en relació amb el projecte literari de traducció, i a una necessitat vital de recerca interior que l'alliberés de les vicissituds del llarg període de silenci artístic. No obstant això, la creadora es nodria d'altres visions artístiques contemporànies afins al context parisenc i a una internacionalització que esdevenia des de l'ambient pictòric avalat pel mercat, la crítica i la història de l'art.

Les referències que justifiquen aquesta interpretació sobre *Plurivisions* són diverses, com la correspondència amb Miquel Tarradell, important per resseguir la creació de la sèrie, o els documents de la patent del dispositiu del moviment circular que havia de servir com a vehicle per entrar en la pluridimensionalitat de la seva pintura. No obstant això, si hi ha un text que defineix el treball és «Peinture Plurivisionelle». Felícia Fuster va escriure aquest manifest amb la intenció de desvetllar-nos les bases conceptuals de la seva investigació. Aquest argumentari defensa una pintura amb idees explícites sobre l'espai, el temps, l'espectador i l'obra d'art, contextualitzant el seu treball en el model avantguardista, en la recerca de la novetat i en la subjectivitat de l'artista.

Però a part d'aquest posicionament ideològic, Fuster s'inspirava en altres referències artístiques, com en els fonaments conceptuals de la investigació cinemàtica de Julio Le Parc basada en la correspondència entre l'espectador i l'obra, i les regles estètiques i culturals de l'abstracció de Domoto Hisao, que convergeixen amb les lectures de Mishima Yukio, Tanizaki Junichirō i Katō Suichi. Totes aquestes influències, junt amb l'exercici de traducció de *Poesia japonesa contemporània* i les necessitats que aquest treball li exigia, com l'aprenentatge de la llengua, el viatge i el coneixement de la història literària del Japó, acabarien formalitzant-se en una proposta pictòrica la qual es configura, també, sota les regles i els conceptes estètics de la cultura japonesa. El teatre *nō*, la concepció del «temps», de l'«espai» i de «passatge», entès aquest com una connexió

amb el més enllà, amb un món interdimensional i metafísic, donen una interpretació a *Plurivisions*, que tot i poder-se considerar contradictòria a algunes de les premisses del seu manifest, es pensa com a forma complementària d'un imaginari que superava les bases formatives i culturals anteriors. En realitat, *Plurivisions* deslligaren a aquesta creadora, sobre manera, dels referents artístics de la modernitat per entrar en un procés de mestissatge cultural que acabà fusionant imatge i paraula, d'acord amb els seus interessos literaris i l'estudi de les llengües aplicades als camps de la poesia i l'assaig visual.

V / PART. L'*Abstracció còsmica*: derivacions
inspirades i convergències de fases, 1990-1995

Índex

1 / Una producció artística autoreferencial, p. 297

2 / Conjuntura artística entre 1990 i 1995, p. 299

3 / La sèrie *Abstracció còsmica-gravat*, p. 315

4/ La sèrie *Abstracció còsmica-collage*, 1993-1995, p. 325

5 / La investigació poètica en el joc còsmic perceptiu visual: reciprocitats entre facetes de creació, p. 333

6 / Conclusions, p. 347

1 / Una producció artística autoreferencial

Les produccions plàstiques que es presenten en aquesta part de la recerca sota el títol *Abstraccions còsmiques* són successions vinculades estretament a la sèrie *Plurivisions*. L'autora no va considerar reformular, descriure de nou o expressar per escrit, com anteriorment, les línies conceptuals d'aquestes, al contrari, va optar per continuar la seva exploració assentada en el programa que havia creat i en les regles estètiques de la pintura plurivisional. Amb tot, l'aposta per altres tècniques artístiques deslligaria els nous treballs del pigment, mostrant-se aquest de manera anecdòtica o integrada.

Efectivament, Felícia Fuster va centrar-se, a començaments de la dècada dels anys noranta, en l'aprenentatge i la pràctica del gravat calcogràfic, una experiència que aplicada a la seva creació imposaria un tipus d'abstracció més sòbria visualment parlant, més austera en elements, i amb dinàmiques de moviment relatives, cada cop més, a la part compositiva de les obres. No obstant això, l'essència del seu treball va continuar fidel al seu imaginari visual creat a partir de la praxi literària, així com dels referents estètics culturals japonesos enunciats a la part precedent.

La informació que s'aporta en els capítols següents presenta la conjuntura artística de Fuster entre 1990 i 1995 amb relació a una nova praxi, a la seva vinculació a la comunitat artística del seu barri, als espais d'exhibició de la seva obra i als processos de treball plàstic de les sèries *Abstracció còsmica*,⁵¹⁸ gravat i collage. En aquests, s'inclouen, a més, les transformacions en la gramàtica

⁵¹⁸ El terme *Abstracció còsmica*, el qual refereix a aquest conjunt artístic separat en dues sèries i que encapçala aquesta cinquena part no és original de la recerca ni fou proposat per l'artista, sinó que sorgeix del treball d'inventari i de classificació de l'obra realitzat per Nora Ancarola i Enrica Mata en l'any 2005, en correspondència amb l'aspecte formal de les obres i els noms que Felícia Fuster donà a la seva sèrie de gravats, com *Pyramide Sideral* o *La turbillon astral*, títols que ja venien d'algunes de les seves *Plurivisions*, i fins i tot, de la seva primera abstracció expressionista. Respecte a l'inventari Ancarola i Mata apunten en respectives entrevistes realitzades per l'autora d'aquest treball que una de les dificultats vers l'ordenació de la producció artística de Fuster, que va repercutir en el treball de classificació així com en l'estudi posterior (ANCAROLA; DONAIRE, *Felícia Fuster...*, *op. cit.*, 2008) del qual parteix el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* (2021), va ser l'habitual manca de títol, datació i signatura en les peces. Per Enrica Mata, qui va conèixer personalment a l'artista, aquestes omissions és un aspecte significativament interessant, ja que ressalta un dels trets personals més singulars de Fuster, la «modèstia», allò que caracteritza als que no fan ostentació dels mateixos mèrits. Però, si bé és cert que la creadora no va referenciar una part important de la seva producció plàstica, hi ha una mostra a considerar en la col·lecció en relació amb el seu últim treball, intitolada i signada, que va permetre ordenar, finalment, tot aquest conjunt sota l'epígraf *Abstracció còsmica*. Respecte a això, la diferència més rellevant entre l'inventari i el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* és la utilització d'aquesta formulació en el segon estudi, exclusivament, per designar les

visual d'aquesta creadora en ambdues produccions i les respectives valoracions estètiques, que com en el cas de *Plurivisions* es complementen amb el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*. Igualment, al final d'aquesta part, s'obre un capítol dedicat a analitzar l'autoreferencialitat i la intertextualitat entre fases creatives, convergències que defineixen l'univers visual complet de Fuster i permet comprendre les connexions íntimes entre els seus diferents llenguatges.

produccions que se'n deriven de *Plurivisions, pintura en moviment*, ja que anteriorment aquesta terminologia servia per a designar a tot el conjunt artístic des de 1987 fins a 1995. El tal sentit, amb aquesta distinció el que es vol és introduir un matís, respectant el nom original que l'artista va donar al seu primer treball plàstic quan torna de l'estada al Japó. Al contrari, en les sèries posteriors no consta cap denominació específica per part de la creadora. Entrevista amb Enrica Mata, realitzada per Esther Rodríguez el dia 2 de juliol de 2021, a la Fundació Felícia, Barcelona; Entrevista a Nora Ancarola, juny 2017, *cit.*

2 / Situació artística entre 1990 i 1995

2.1 / Vincles amb la comunitat artística al barri

Es pot considerar que la necessitat de formar-se en la tècnica del gravat per donar continuació al projecte artístic va posar a Felícia Fuster en contacte amb *Artistes à la Bastille*, una associació creada en l'any 1989 amb l'objectiu de promocionar els artistes de l'*11th Arrondissement* de París, inclosos aquells altres situats en els districtes limítrofs.⁵¹⁹ Aquesta nova via d'aprenentatge i exploració va ser decisiva per obrir un espai inèdit en la seva abstracció, així com també vincular-se al teixit cultural i artístic del *quartier* en el qual vivia i tenia el seu taller des de 1987.

Fuster, que anteriorment ja havia format part d'altre col·lectiu quan era immersa en el treball de pintura naïf,⁵²⁰ es va adherir de manera activa, aquesta vegada, realitzant diversos cursos de gravat a través de *Les ateliers beaux-arts de la Ville de Paris*,⁵²¹ participant en les jornades d'*Ateliers d'Artistes Ouverts au Public* i col·laborant en la temptativa de creació d'un centre de gravat que aglutinés les diverses tècniques d'impressió artística conegudes. En l'Arxiu Fuster hi ha variada documentació i bibliografia que refereix al seu pas per l'associació i a la seva implicació, de la qual destaca la següent carta mecanoscrita que va escriure per fer-la arribar a l'Ajuntament de París:

Nous sommes un groupe de graveurs qui souhaitons créer un atelier où des artistes possédant déjà cette technique pourraient venir. Ce groupe s'est constitué en Association sous la Loi de 1901. Du fait que j'habite le XI, que je forme part des 'Artistes à la Bastille', que je suis en train d'aménager mon nouveau atelier au 173, rue du Fg Saint Antoine dans une cour de celles que Monsieur le Maire a citées, et qui donnent ce côté humain et particulier au quartier, nous avons pensé vous exposer nous projets qui vont bien au-delà de ce que mon atelier pourrait offrir et

⁵¹⁹ En el 2021, l'autora de la recerca es va posar en contacte amb *Artistes à la Bastille* amb l'objectiu de sol·licitar informació sobre el pas de Felícia Fuster per l'associació. A la demanda va respondre Théo Dahan, secretari de l'entitat, qui va fer una consulta a dos antics membres i fundadors. Malauradament, el resultat va ser infructuós, perquè cap d'aquestes persones van conèixer directament a l'artista i, a més, aquest col·lectiu no conserva documentació referent a aquella època.

⁵²⁰ Felícia Fuster va estar vinculada al *Grup International Henri Rousseau* a través de la *Galerie pro arte kasper* entre 1982 i 1983. Se cita al capítol 3.3 de la II part, «La represa de la pintura, 1970», p. 155.

⁵²¹ *Les ateliers beaux-arts de la Ville de Paris* va ser un projecte impulsat des de l'ajuntament de París, creat per promocionar l'ensenyament en el domini de les arts plàstiques en adults amateurs, que segueix en l'actualitat. La idea original fou projectar-se sobre la ciutat, a través del teixit associatiu format pels artistes –que servien, en molts casos, de professors– i les seves infraestructures connectant, així, les diferents associacions d'artistes plàstics amb els ciutadans. Rebutts de pagament de dos cursos de gravat, 1991-1992 / 1993-1994, amb *Les ateliers beaux-arts de la Ville de Paris*. AFF: C29.

dont la réalité serait avec certitude une grande réalisation artistique rayonnant sur tout l'arrondissement.

Lors de mon séjour à Berlin (à l'occasion d'une exposition de mes peintures), j'ai pu visiter un Centre où se trouvent groupés des ateliers séparés, de toutes les techniques de l'impression artistique : gravure, sérigraphie, lithographie, xylographie.

A Paris, un centre pareil n'existe pas.

Bien sûr, c'est une idée ambitieuse qui dépasse nos moyens, c'est pourquoi nous pensions au départ, créer uniquement le centre de gravure. Les nobles intentions de Monsieur le Maire nous encourageant à vous exposer nos projets, d'autant plus que nous avons repéré à la rue Asile Popincourt un bâtiment vide à vendre, disposant d'une surface de 200 m² sur deux niveaux, rez-de-chaussée et premier étage, et présentant extérieurement un aspect tout à fait correct, on pourrait dire presque du neuf. Ce serait le bâtiment idéal pour la création de ces ateliers groupant les diverses techniques dont la mise en route pourrait se faire progressivement. Celui de la gravure permettrait la mise en l'activité rapide du premier, puisque nous même, nous pourrions apporter presque la totalité au matériel nécessaires pour qu'il devienne opérationnel dans un court délai. Cette marche progressive permettrait la mise de s'adapter aux impératifs budgétaires de la Mairie et à l'aide qu'elle pourrait y destiner. Le premier pas, et le plus coûteux serait l'achat du bâtiment, dont l'aménagement intérieur pourrait aussi se faire progressivement. Nous, pensons qu'ainsi conçu, ce projet, bien qu'ambitieux, est tout à fait réaliste et réalisable et apporterait au quartier un 'plus' unique à Paris. Nous serions heureux que ces suggestions poussent rentrer dans la cadre des possibilités de la Mairie et de ses projets et trouvent dans vos Services une suite rapide et favorable. Nous sommes bien sûr, à votre entière disposition, d'une façon désintéressée, pour y apporter tout ce que de notre côté, serait possible.

Dans l'attente de votre aimable réponse, que nous souhaitons positive, veuillez agréer, Monsieur, Madame, l'assurance de nos respects et de toute notre considération.

Au nom de notre association, Mme Fuster.⁵²²

⁵²² «Som un grup de gravadors que volem crear un taller on puguin venir artistes que ja dominen aquesta tècnica. Aquest grup es va constituir en una associació segons la llei de 1901. A causa del fet que visc a l'XI, que formo part dels 'Artistes à la Bastille', que estic creant el meu nou taller al 173, carrer de Fg Sant Antoine en un pati d'aquests que el senyor alcalde ha esmentat i que donen aquest costat humà i particular al barri, vam pensar a exposar-vos els nostres projectes, que van molt més enllà del que el meu taller podria oferir i la realitat dels quals seria amb certesa un gran èxit artístic que podria irradiar tot el districte. / Durant la meva estada a Berlín (amb motiu d'una exposició de les meves pintures), vaig poder visitar un centre on s'agrupen tallers separats, de totes les tècniques d'impressió artística: gravat, serigrafia, litografia, xilografia. A París, aquest centre no existeix. / Per descomptat, es tracta d'una idea ambiciosa que està més enllà de les nostres possibilitats, raó per la qual inicialment vam pensar només a crear el centre de gravat. Les nobles intencions de l'alcalde ens animen a presentar-vos els nostres projectes, sobretot perquè hem vist al carrer Asile Popincourt un edifici buit en venda, amb una superfície de 200 m² en dos nivells, planta baixa i planta primera, i amb un aspecte completament correcte a l'exterior, es podria dir gairebé nou. Seria l'edifici ideal per a la creació d'aquests tallers agrupant les diverses tècniques que es podrien iniciar gradualment. El del gravat permetria l'activació ràpida del primer, ja que nosaltres mateixos podríem

Pel que es coneix, gràcies a altres informacions de l'arxiu, la proposta estava relacionada amb *Kunstraum Kreuzberg / Bethanien*, un important centre artístic que va visitar en l'any 1993 en el transcurs d'una estança a Berlín organitzada per a una mostra individual de *Plurivisions* al *Kunstraum La Girafe*. En el seu diari de viatge, que va improvisar en una llibreta (fig. 30), hi ha anotacions de les visites a museus i galeries de la ciutat, així com, referències sobre una premsa elèctrica, materials d'impressió, i al·lusions a un model de centre, la secció de gravat de l'espai d'art *Kreuzberg / Bethanien*, que creia possible adaptar al seu taller.

Fig. 30. Detall d'un full del diari de Felícia Fuster durant els dies de muntatge i promoció de l'exposició *Plurivisions* al *Kunstraum La Girafe*.⁵²³

28- ~~Mitwoch~~ Dienstag
 Recordo el que em va dir el
 Polgar sobre l'ajuda a Roma i de l'estima
 als ps. de l'Est (no, no es fa)
 Hi anat a Botania 2 Marieu Plate
 Justificació interessant on es feu tot, les
 tècniques de 2 impressió. Es hi pot anar
 a treballar mitjançant 10 DM al dia,
 F.O.S. per treballar petit o 1 per treballar
 gran. Premsa Elctrica - És el que
 m'haig de comprar! 70 x 100 -
 Idea: per fer això al meu nou taller
 i treure'n profit.
 Tiraku en 3 colors - 1 mol profund (atajat
 ha dit 1/2) cosa gràfica sense modelat
 Dins altre material. Surtu i prenc
 un vas de elct. col·lectiu a un café a l'
 lloc de la línia 129. sorprèn. Es
 radio (?) toca Buissonel qui vas a F
 i ho canten en Català. Segurament
 m'era de l'època. Sembla un café
 frequentat per artistes.
 Vull fer una visita a una galeria
 de Kreuzberg però no se com m'hi
 aixarà la cosa però que heig d'as. el 1/4
 no. 2 Aut. seguir al Heermann Str
 hi ha 304 centralni, barrafat, amb
 la ciutat moderna; Torneo arena a l'ar
 i ja m'hi ha tant de res - Galeria

aportar gairebé tot el material necessari perquè entri en funcionament amb un breu detall. Aquesta marxa gradual permetria adaptar-se a les necessitats pressupostàries de l'Ajuntament i a l'assistència que hi pogués assignar. El primer pas i el més car seria la compra de l'edifici, l'interior del qual també es podria fer de manera gradual. Creiem que concebut el projecte d'aquesta manera, encara que ambiciós, és bastant realista i realitzable i aportaria al districte un lloc únic a París. Estaríem contents que aquests suggeriments poguessin entrar en el marc de les possibilitats de l'Ajuntament i dels seus projectes i trobar en els vostres serveis un seguiment ràpid i favorable. Per descomptat, estem a la vostra disposició, de manera desinteressada, per proporcionar tot el que del nostre costat seria possible. / A l'espera de la vostra amable resposta, que esperem que sigui positiva, accepteu, senyor, senyora, la garantia del nostre respecte i consideració. / En nom de la nostra associació, la Sra. Fuster». Carta mecanoscrita de Felícia Fuster, París, ca. 1993, dirigida a la *Marie de Paris*. AFF: C9.

⁵²³ Les dates de l'exposició foren del 17 d'abril fins al 29 de maig de 1993. AFF: C25.

El projecte, però, semblava eixamplar-se en adherir-se a l'associació *Artistes à la Bastille* i en trobar un immoble en venda que encaixava en la idea d'un espai que podia configurar-se com un nou equipament cultural al barri, fórmula inèdita en tot París segons l'artista. La idea original registrada a la llibreta-diari vinculada amb la creació d'un model semblant adaptat al seu taller es col·lectivitzava amb una proposta que podia repercutir en l'ambient social i cultural del barri, i en una comunitat artística que des dels anys vuitanta havia sigut molt activa en el procés de renovació urbanística mitjançant la rehabilitació d'antics immobles, com fàbriques i tallers per instal·lar els seus espais de treball i de venda d'obra.

No es coneixen més detalls sobre aquest projecte ni si la carta de Fuster en representació del grup de gravadors de l'associació va transcendir, almenys, les portes de la *Mairie de Paris*, no obstant això, mostra un cert compromís vers a formes que refereixen a la transformació del *quartier*, com a maneres de col·laboracions entre els artistes per establir estratègies locals pensant a viure de les seves respectives pràctiques.

Des del començament de la dècada dels anys noranta hi ha, però, altres lligams amb l'associacionisme artístic. A part de l'adscripció a *Artistes à la Bastille* en l'any 1992, Fuster es va fer membre de l'*Association Ateliers d'Artistes Belleville* en l'any 1993, un col·lectiu situat en el districte adjacent, en el multicultural barri de Belleville. Durant aquest període hi ha, a més, una recerca, per part de la creadora, sobre associacions centrades en la promoció, protecció i difusió de les arts plàstiques, com la *Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plàstiques* (ADAGP), l'*Association pour la Promotion du Patrimoine Artistique Français* (APPAF), i la *SPADEM: Société des Auteurs des Arts Visuels*, a la qual s'acabaria afiliant en poc temps.

Les adhesions a aquestes associacions va ser una manera de donar difusió i protegir la seva obra, relacionant-se amb grups de persones amb les quals compartia propòsits i objectius similars. No obstant això, sobre les repercussions que aquestes vinculacions tindria en l'obra de Fuster, en relació amb l'intercanvi de visions artístiques és difícil saber⁵²⁴ estimant el pluralisme cultural del conjunt de creadors i creadores. Més aviat es pot considerar que aquestes diverses identitats

⁵²⁴ Fer una aproximació a la producció plàstica de Felícia Fuster des del pluralisme cultural de la comunitat artística de Belleville era una de les qüestions que es plantejava a la I Part de l'estudi. Es comenta a la pàgina 69.

culturals que caracteritzaren els nuclis artístics dels barris de la Bastille i Belleville, a través de les corresponents associacions enunciades, i amb respectives presències individuals, podrien haver contribuït al sistema cultural i artístic francès, a part de l'activació econòmica i la remodelació de l'espai urbà.⁵²⁵

Respecte a possibles connexions entre la creadora i altres membres dins la col·lectivitat artística mencionada, la màxima aproximació que ha pogut donar la recerca és el testimoni de Raúl Velasco i la interpretació personal de la investigadora a partir de l'esborrany d'una carta de Fuster que va dirigir a Catherine Huber, conservadora del *Musée d'Art Moderne de Paris*, en 1991.⁵²⁶

Velasco és un artista visual mexicà instal·lat a París des de l'any 1981. El treball artístic que desenvolupa, arrelat en els seus orígens i en els diversos oficis artesanals com l'orfebreria i la fusteria, en els quals es va iniciar quan tenia set anys, és una mostra de diversitat cultural en l'entorn parisenc que al llarg dels anys ha passat per diferents etapes i processos de treball. La pintura, l'escultura i avui dia el gravat són tècniques mitjançant les quals ha expressat i expressa la seva particular visió formal del món fonamentada en les seves arrels i en la reflexió sobre els paisatges rurals i la cultura popular.

Respecte a la vinculació amb el teixit artístic de Belleville on resideix des de llavors, Velasco ha sigut molt actiu d'ençà que instal·lava al seu taller a finals dels anys vuitanta, sent a partir del 1992 president dels *Ateliers d'Artistes de Belleville* i involucrant-se en diverses associacions en defensa del barri.

El contacte amb l'artista i el seu exemple en aquest capítol resulta de la troballa d'una correspondència que Felícia Fuster va escriure a la mencionada Catherine Huber i que obria una via d'examen per descobrir més informacions sobre les relacions de la creadora amb els col·lectius artístics instal·lats en els districtes en els quals residia, així com veure si el seu treball plàstic es podia considerar també com una aportació al teixit local artístic francès des de la seva pràctica, la temàtica o la seva procedència, al marc pluricultural d'aquests espais urbans.

⁵²⁵ Sobre el paper dels artistes de Belleville i la transformació social, econòmica i urbana d'aquest barri entre els anys 1980 i el 2000, aneu a l'estudi de Sophie Gravereau, citat a les pàgines 69-71.

⁵²⁶ Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París, 26 de maig de 1991, dirigida a Catherine Huber. AFF: FF 26.05.91.

Fuster li explicava que en ocasió de les jornades de portes obertes *des ateliers d'artistes de Belleville* havia visitat el taller de Raúl Velasco, comprovant que algunes de les seves obres eren afins a la seva pintura plurivisional. La producció que esmentava Fuster era *Tableaux à pédales / Machines de traitement de l'image à traction animale*, una sèrie constituïda per dotze pintures que l'autor situava sobre un bastidor mecànic, i que l'espectador podia girar trepitjant un pedal situat en la part inferior de l'estructura, permetent, així, l'exploració del mateix en diferents direccions (fig. 31). Fuster li expressava a Huber que havia sigut «feliç de constatar que la seva idea estava en l'aire»,⁵²⁷ ja que també havia fet girar les seves pintures, no obstant això, havia tingut moltes dificultats i la incomprensió dels galeristes i marxants d'art quan havia presentat la seva producció. Per aquesta raó es posava en contacte amb ella en tenir coneixement que havia escrit sobre l'obra de Raúl Velasco, un artista que com ella treballava la pluridimensionalitat de la pintura introduïda gràcies al moviment.



Fig. 31 Raúl Velasco, *Sans tête ni pieds*, machines en bois tropical, métal et corde, 230 x 90 x 63 cm, huile sur toile, 80 x 80 cm., ca. 1991.

Imatge cedida per l'artista: ©R. Velasco

⁵²⁷ *Ibid.*

En aquestes circumstàncies, amb l'objectiu de confirmar si el contacte entre Fuster i Velasco es va perllongar en el temps, la investigació es va adreçar al creador mexicà, que durant una conversa mantinguda a mitjans de juny del 2020, va fer explícit que es recordava d'haver intercanviat algunes impressions quan el va visitar al seu taller, però no recordava haver-la vist després per l'associació.⁵²⁸ A part d'això, van sorgir qüestions relatives a la identitat cultural del barri, a com es van agrupar els artistes a partir dels anys vuitanta i al seu activisme, informacions que portarien, posteriorment, a proposar una comparació entre ambdues personalitats artístiques, la de Fuster i la de Velasco, partint dels seus respectius treballs i la condició de «persones immigrades», per temptejar, al capdavant, una interpretació dels seus perfils artístics dins el context multicultural del barri de Belleville.

Tot i que el resultat d'aquest tempteig no es pot considerar determinant per tractar en profunditat si era possible comprendre que les diferents identitats d'aquests artistes residents podrien haver contribuït a un tipus de creació local que s'expressés mostrant la dimensió pluricultural de la seva demarcació dins la ciutat de París, perquè manquen mostres suficients que permetin un estudi sociològic dins el camp de l'art, va ser possible una aproximació que va servir per definir, almenys, els trets característics d'ambos creadors i profunditzar, tanmateix, en la personalitat de Fuster respecte del seu entorn vital i de treball.

La comparació mostra que el cas de Raúl Velasco és un exemple d'artista implicat en el teixit cultural i associatiu amb una producció que contribueix clarament, mostrant els seus orígens, als processos multiculturals de barri. Felícia Fuster hi contribueix de manera puntual i amb un treball, el substrat del qual naixia de contextos artístics diversos, de formes d'expressió relacionades amb els seus interessos literaris i del trànsit per tres coordenades geogràfiques –Barcelona, París i Tòquio– a les que cal afegir els múltiples viatges a diferents països dels continents europeu, americà i africà. Una extensió de fronteres afavorida per la necessitat d'explorar el món i conèixer noves formes de cultures.

L'abstracció de Fuster evidencia, a més, un llenguatge assentat en l'informalisme francès i en la internacionalització artística a partir de la segona meitat del segle XX, en formes clàssiques

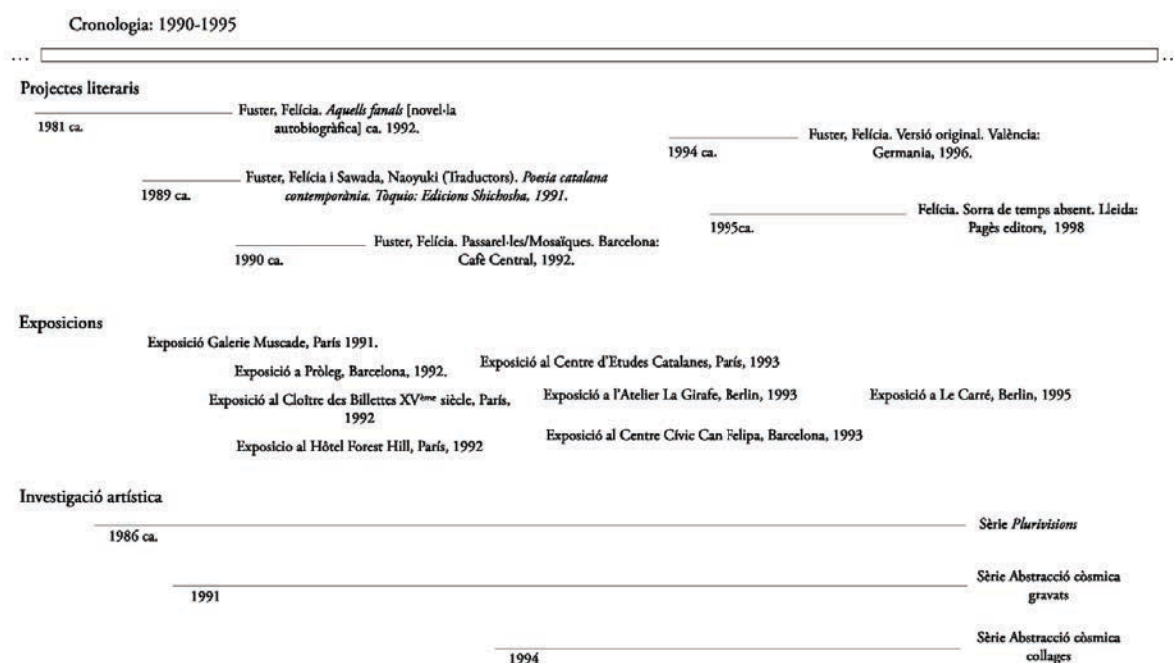
⁵²⁸ Entrevista telefònica amb Raúl Velasco, realitzada per Esther Rodríguez el dia 16 de juny de 2020, París-Barcelona.

d'expressió procedents de les arts del Japó i en referències artístiques basades en l'estètica del moviment en voga durant les dècades dels anys seixanta i setanta. Una barreja, igualment d'acord amb el treball literari, que fomentava una dimensió en la seva plàstica complexa i formalment inusual per la contemporaneïtat de moment. No obstant això, ambdues personalitats i les seves experiències com a migrants semblaven arribar a les mateixes conclusions dins les respectives investigacions, puix que compartien, tot i el rerefons estètic i l'estil, la pluridimensionalitat dins l'espai pictòric i l'artefacte del temps com a col·laborador necessari.

2.2 / Activitat expositiva

Entrat l'últim decenni de segle, Felícia Fuster va alentir el ritme de producció, tant pel que respecta al treball literari com a l'artístic. Es desconeixen les raons, en gran manera perquè també cessen les correspondències amb Miquel Tarradell, però es pensa que té relació amb un moment de seguretat econòmica que relaxava, altrament, l'activitat de compra i rehabilitació d'immobles a favor de trobar llocs d'exhibició per presentar la pintura plurivisional i formar-se en el gravat amb l'objectiu d'evolucionar el seu llenguatge visual.

Cronologia de projectes i exposicions de Fuster en la dècada dels anys noranta:



Cal pensar, que d'ençà que repren la creació pictòrica i literària de manera exclusiva amb seixanta anys, Fuster havia tingut dificultats per accedir al circuit de galeries de l'entorn de París. L'edat, ara a prop ja de la setantena, els anys d'inactivitat, l'estil de producció, el factor del gènere, les transformacions del sector –les sales d'exposició i el galerisme parisenc– i l'organització intrínseca i jerarquitzada que constitueix l'ecosistema de l'art, condicionaren el seu «no-posicionament» en un mercat artístic, que immers aleshores en dinàmiques i propostes conceptuals centrades en el vídeo, la instal·lació i la performativitat, havien impossibilitat l'accés de molts creadors i creadores, que com Fuster, presentaven perfils que no s'ajustaven als requeriments de la «contemporaneïtat artística» del moment; per aquests i en aquestes circumstàncies, les alternatives demanaven reunir-se en col·lectius, que recolzats per les polítiques institucionals del govern i l'administració municipal, els hi permetien donar continuïtat a llurs projectes.

Els estudis de Núria Peist i de Sophie Gravereau dins l'àmbit de la sociologia de l'art, dediquen enunciats coincidents –però amb diferents intencions i intensitats– que reflexionen sobre la multiculturalitat artística representada en els barris de París i l'estatus d'aquests productors al marge de l'art capdavanter. Si els artistes i les polítiques engegades pels estaments oficials sota la idea de la «democratització de l'art» i de «l'elogi de la cultura popular», com assenyala particularment Peist, dificultaven paradoxalment la ubicació d'aquests artistes al vèrtex de la piràmide que representa el món de l'art, Gravereau, destaca igualment que, tot i el compromís amb aquestes polítiques culturals es van veure relegats subsidiàriament dins l'ordre de l'art contemporani.⁵²⁹

Sobre aquest tema, una altra aportació rellevant és la de Nora Ancarola, qui comparant l'associacionisme artístic català i el parisenc, responia, en part, a la disjuntiva que plantejaven Peist i Gravereau. Segons Ancarola, el model a Catalunya, una part del qual presenta uns fonaments propers a l'associació sindical, de lluita i millora de les condicions dels artistes, i el model de París, històricament arrelat en els salons i l'objectiu del qual no recau tant en la reivindicació de drets sinó en l'exhibició d'obres, eren formes que marcaven l'estatus dels artistes. El contrasentit d'aquest últim model o sistema, continuava explicant, era que tot i les ajudes hi ha una repercussió

⁵²⁹ PEIST, Nuria, *El éxito en el arte moderno*, Madrid, Abada Editores, 2012, p. 217; GRAVEREAU, «Les artistes de Belleville ...», *art. cit.*

negativa en la qualitat de les exposicions, que sense filtres, generen «un mundo paralelo en el arte que está muy poco ligado a las galerías que realmente mueven [...] el arte contemporáneo».⁵³⁰

Atenen al cas de Fuster, les dificultats enunciades sobre el seu context particular foren relativament salvables, perquè l'artista va trobar en les seves inversions immobiliàries, i en la comunitat artística local, la independència necessària, d'una banda, per dotar-se de recursos econòmics i, d'altra banda, per exhibir el seu treball malgrat els límits imposats per aquest mercat «jerarquitzat» que tendia a comprendre «un único 'mundo del arte' y una única definición de lo que son o deben ser las artes plásticas».⁵³¹

En definitiva, l'energia emprada i l'impuls de creació dels anys vuitanta en Fuster semblaven canalitzar-se en una estratègia que li permetés continuar explorant en el seu llenguatge visual, i en exhibir i vendre la seva obra a través de l'associacionisme artístic parisenc i un galerisme de subsistència que comerciava amb els seus espais sense cap altra implicació. La prova és, a part de la seva vinculació a les associacions esmentades, l'increment d'exposicions que concretava a partir de 1991 –amb l'esforç de temps i de logística que significava–, sense abandonar, però, l'activitat plàstica i poètica.⁵³²

2.2.1 / Recorregut expositiu

Des de 1991 fins al 1995 hi ha identificades i registrades set exposicions distribuïdes entre París, Barcelona i Berlín que presentaven la sèrie *Plurivisions* (taula 2). D'aquest conjunt, gran part de les despeses, que incloïen el lloguer de la sala, l'anunci de l'exposició en diversos mitjans impresos especialitzats, el trasllat de l'obra i la publicació del catàleg, foren costejades per la mateixa artista. Per exemple, respecte a la primera exposició que organitzava a la *Galerie Muscade* a París, s'han

⁵³⁰ Entrevista a Nora Ancarola, juny 2017, *cit.*

⁵³¹ Així ho expressava Nathalie Heinich en l'article *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* a la revista *Le débat* al 2009. L'article va ser traduït al castellà per Maria Unceta Satrústegui a la *Revista de Occidente*. HEINICH, Nathalie, «Para terminar con la polémica sobre el arte contemporáneo», *Revista de Occidente*, núm. 364, septiembre 2011, pp. 61-78.

⁵³² Durant aquest període Felícia Fuster se centra en la producció de gravats i de collages, treball que combinava amb l'escriptura poètica i amb un nou projecte de cotraducció amb Sawada Naoyuki de poetes contemporanis catalans al japonès, que acabà publicant-se en 1991. Vegeu: Cronologia de projectes i exposicions de Fuster en la dècada dels anys noranta a la pàgina 310.

trobat rebuts que mostren les quanties econòmiques assumides per Fuster respecte al contracte de compromís de l'exposició amb la galeria i l'anunci d'aquesta a la revista *Artension*.⁵³³

Taula 2. Exposicions realitzades entre 1991 i 1995⁵³⁴

Peintures plurivisionnelles (F. FUSTER)

Galerie Muscade

Del 26 de març al 13 d'abril de 1991

París, França

Felícia FUSTER, pintura en moviment. Plurivisió

Pròleg. Llibreria de les Dones

De l'1 al 30 d'abril de 1992

Barcelona, Espanya

Félicia FUSTER, peinture en mouvement. Plurivision

Cloître des Billettes XV^{ème} siècle

De l'14 al 29 de maig de 1992

París, França

Plurivision, peinture en mouvement

Hôtel Forest Hill

Del 2 al 30 de novembre de 1992

París, França

Peinture en mouvement

Centre d'Etudes Catalanes

Del 9 al 31 de març de 1993

París, França

⁵³³ Rebut de pagament de compromís de l'exposició 2000F, gener de 1991. AFF: C25; Factura de 600 francs de la revista *Artension*, núm. 26 amb data del 28 d'agost del 1991, per la inserció de ressenya de l'exposició: AFF: C17.

⁵³⁴ Per consultar les exposicions amb informació ampliada, aneu a: RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Felicia Fuster. Illusionen-Malerei

Atelier La Girafe

Del 21 d'abril al 21 de maig de 1993

Berlín, Alemanya

Organitza, Felicia Fuster i *Atelier La Girafe*.

Felicia Fuster. Pintura en moviment. Plurivisió

Can Felipa Centre Cívic del Poblenou

Del 7 d'octubre al 10 de novembre de 1993

Barcelona, Espanya

Felicia FUSTER. Peinture Plurivisionelle

Le Carré

Del 16 al 19 d'abril de 1995

París, França

Emperò, no en tots els llocs d'exposició el tracte fou exclusivament mercantil. Les exhibicions d'obra en el context barceloní se li van presentar de manera gratuïta així com la difusió d'aquestes, gràcies, de bon principi, a contactes indirectes, alguns dels quals acabaren formalitzant-se en relacions d'amistat.

Sobre les circumstàncies o la trama de les dues exposicions que va realitzar Felícia Fuster a Barcelona hi ha dos testimonis orals que faciliten reconstruir la memòria i la recepció artística i crítica en aquest període.⁵³⁵ El primer és el d'Àngels Grases, una de les fundadores de la *Llibreria Pròleg* a Barcelona, i el segon el d'Enrica Mata, a qui Felícia Fuster confiaria la direcció de la seva futura fundació.

L'entrevista mantinguda amb Grases va desvetllar informació rellevant sobre l'organització de l'exposició de Fuster a l'antic espai de la llibreria *Pròleg* (fig. 32). No obstant això, descobria també l'entrellat de com es van conèixer a través de Maria Mercè Marçal, dades de la personalitat i el

⁵³⁵ En la VI Part de l'estudi s'aborda el tema de la recepció del treball artístic de Fuster en el context català amb més exhaustivitat.

perfil intel·lectual de la creadora, de les primeres al·lusions que va fer l'artista –fora del diàleg amb Tarradell– sobre la idea de crear una fundació i sobre la seva implicació durant un cert temps amb el projecte cooperatiu de *Pròleg*, que iniciava el seu camí en l'any 1991 com una associació de dones compromeses amb la cultura i l'activisme feminista a través de la literatura.⁵³⁶

En referència a l'exposició, Grases explica que aquesta va ser una demanda de Felícia Fuster que va ser rebuda amb molta il·lusió:

Un dia em va demanar per fer l'exposició, i jo encantada de la vida, primer ella que altra per la complicitat intel·lectual que vam establir. Llavors ella va fer l'exposició. La veritat és que va anar molt bé, no tant pel que fa a la repercussió que a mi m'hagués agradat, però això li era bastant igual. Ella estava molt acostumada amb això [la intranscendència], la seva satisfacció era mostrar allò que feia, i va poder fer-ho. Va veure molta gent [però] allà va quedar tot i es va tornar a emportar l'obra.⁵³⁷

I expressa també, un cop finalitzada, com la va posar en contacte amb Enrica Mata, qui acabava d'assumir la direcció de l'àrea de cultura a Poblenou, de la qual depenia el recentment inaugurat *Can Felipa Centre Cívic del Poblenou*, amb la idea de fer una exhibició més àmplia del seu treball:

L'exposició que va fer a *Pròleg* li va quedar petita perquè ella tenia molta més obra, i perquè *Pròleg*, l'antiga llibreria era molt petita [...] i llavors les exposicions eren difícils. Aleshores, ella em va demanar: «és que jo necessito una sala gran, és que jo vull que la meva obra es vegi en una sala gran».

Llavors acabaven d'inaugurar *Can Felipa*, i vaig pensar que era un espai molt maco. Jo coneixia a Enrica i li vaig trucar per parlar-li de Felícia: «mira hi ha aquesta dona que jo trobo que és molt bona, i jo crec que podries fer quelcom per ella, jo crec que a tu també et pot interessar». I em va dir que estava d'acord i que li ensenyés que feia, així que li vaig respondre que el millor que podia fer era parlar amb ella. I això és el que vaig fer, les vaig posar en contacte [...]. Es va fer un vídeo [...] gràcies a mi perquè la meva sòcia de llavors era una dona amb possibilitats, i va moure cel i terra.

Elles van continuar l'amistat, així com jo em vaig anar retirant perquè el meu projecte havia de tirar endavant [...].⁵³⁸

⁵³⁶ Per la rellevància de la informació que aporta Àngels Grases a l'estudi, l'entrevista s'ha inclòs de manera íntegra als annexos de l'estudi (annex documental núm. 9, p. 461).

⁵³⁷ Entrevista amb Àngels Grases, realitzada per Esther Rodríguez el dia 13 de febrer 2018, a la Llibreria *Pròleg*, Barcelona.

⁵³⁸ *Ibid.*



Fig. 32. Fotografia de Felícia Fuster i Miquel Tarradell en la inauguració de l'exposició *Felícia FUSTER, pintura en moviment Plurivisió* a la Llibreria Pròleg, 1992.⁵³⁹

Sobre la segona exposició a *Can Felipa*, l'entrevista amb Enrica Mata,⁵⁴⁰ inclosa també en els annexos pel seu valor testimonial, ha servit per aprofundir en el recorregut d'exposicions que va realitzar Fuster a Barcelona. Aquesta, igualment, recupera informació sobre temes referents a la seva persona, a l'origen de la Fundació Felícia Fuster i a l'inventari i el trasllat del seu llegat artístic, entre altres qüestions que es poden consultar en la transcripció íntegra (annex documental núm. 10, p. 466).

Segons Mata, a *Can Felipa* Fuster va exhibir un conjunt nombrós d'obres de la sèrie *Plurivisions*, va presentar dos llibres d'artista, així com una part de la sèrie de gravats en els quals treballava des del 1991. Aquesta informació també la va ressenyar Francesc Miralles a *La Vanguardia* el 29 d'octubre de 1993 de la següent manera:

Con 16 óleos y 14 obras sobre papel, algunas de ellas grabados, se presenta Felicia Fuster con una pintura que denomina "Plurivisió. Pintura en movimiento". El espacio es su preocupación, al que llega con recursos del informalismo y con recursos estructuralistas, a los que une la rotación del cuadro para que sea contemplado desde cualquier posición, para afirmar el sentido espacial. Buen planteamiento al que favorecerían obras de tamaño superior. Lo mejor: el conjunto de grabados.⁵⁴¹

És pertinent afegir que els esforços de gestió per part d'Enrica Mata i la direcció de *Can Felipa*, en aquella etapa a càrrec de Susanna García, foren importants, no sols pel que fa al muntatge, sinó

⁵³⁹ Fotografia de la inauguració de l'exposició *Felícia FUSTER, pintura en moviment Plurivisió* a la Llibreria Pròleg, 1992. AFF: C Fotografies.

⁵⁴⁰ Entrevista a Enrica Mata, juliol 2021, *cit.*

⁵⁴¹ MIRALLES Francesc, «Felicia Fuster», *La Vanguardia*, Barcelona 29 octubre 1993, p. 49. AFF: CT.

també per a la difusió de l'exposició.⁵⁴² Gràcies a això i als contactes d'Àngels Grases, a partir dels quals es va realitzar una gravació audiovisual,⁵⁴³ l'artista ens descobria, de pròpia veu, els aspectes més rellevants del seu treball i informacions inèdites sobre la progressió de la sèrie *Plurivisions* (annex documental núm. 11, p. 476):

La pintura esdevé espai obert per obrir-lo més encara, i he incorporat aquest fons perllongat en el passatge de l'espai que l'envolta. La nova recerca m'ha portat a construir una unitat amb dos o més elements que ofereixen d'una manera encara més evident aquesta contínua creació en un espai canviant, amb la plurivisió de la diversitat de relacions entre dos espais en moviment.

L'espectador pot establir amb la meua pintura una relació personal activa, directa i lliure. La llibertat única ben diferent de la contemplació estàtica de la pintura com ha estat la norma fins ara. La pintura plurivisió demana a l'espectador que la contempli llargament per establir amb ella una mena de simbiosi espiritual i comprendre-la.⁵⁴⁴

Per exemple, donava a conèixer, entre alguns detalls més sobre aquesta producció, les obres més recents com *Lumière emprisonnée* (fig. 33), en la qual perllongava el fons i introduïa elements nous a la proposta pictòrica inicial.

Fig. 33 . Felícia Fuster, *Lumière emprisonnée*, núm. d'inventari 408 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1995, oli amb collage sobre fusta i malla metàl·lica, 94,5 cm Ø + 80 x 80 cm, Fundació Felícia Fuster, Barcelona.
Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.



A banda, però, de l'activitat expositiva en galeries i centres culturals, Fuster va participar també en diverses exposicions col·lectives, vinculades amb l'esmentat teixit cultural del barri on residia. Entre aquestes, les més destacables, *L'inèdit*, una mostra organitzada per *Artistes à la Bastille* en el

⁵⁴² Entrevista a Enrica Mata, juliol 2021, *cit.*

⁵⁴³ Entrevista a Àngels Grases, febrer 2018, *cit.*

⁵⁴⁴ BATALLA, Jordi; FUERTES, Javier, (realit.), *Vivim l'era de l'espai, l'art ha de ser un testimoni* [document audiovisual], Rubí, octubre 1993. AFF: C Audiovisuals.

1992, l'objectiu de la qual era promocionar als creadors i les creadores residents, ocupant diferents espais socials o obrint els respectius tallers al públic, l'*Exposition Ateliers de Beaux Arts* en el 1993, així com la mostra col·lectiva a l'*Espace Belleville* curada per Catherine Cazalé i Alexia Guggénios, organitzada pel sindicat DFDT en l'any 1994, una exposició amb un rerefons reivindicatiu que defenia el treball de recuperació del barri Belleville realitzat pels artistes residents, malmès per les polítiques i els projectes de planificació urbana del govern municipal.

Tot aquest conjunt divers d'exhibicions,⁵⁴⁵ a partir de les informacions de l'Arxiu Fuster, dona fe del treball que l'artista va dedicar en aquest període a mostrar i projectar la seva principal proposta plàstica. Un esforç independent per visibilitzar la seva obra i una labor d'autorepresentació que va compaginar amb la praxi continuada.

⁵⁴⁵ Informació ampliada a: RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

3 / La sèrie *Abstracció còsmica-gravat*, 1990-1995

Felícia Fuster es va aproximar al gravat calcogràfic a partir de l'any 1991. L'aprenentatge d'aquesta tècnica fou decisiva per determinar un projecte estètic continuador, fonamentat en l'anterior producció, però deslligat, en gran manera, de la base pictòrica que havia adquirit amb els anys. Es tractava d'un treball derivat que potenciava vies inèdites en la seva particular exploració visual i en certa manera era un relleu de la pintura, un nou mitjà d'experimentació i d'expressió que li va permetre evolucionar obrint nous espais dins la seva abstracció.⁵⁴⁶

Les primeres estampes que va produir en l'any 1992 van ser obres que formalment semblen la transcripció directa de la pintura plurivisional. Les normes de l'asimetria, el minuciós treball de composició, molt mesurat, la intersecció i els entrecreuaments de les figures, la visió multiplicada de la imatge en qualsevol posició i l'espai «actiu» com objecte central del seu estudi, eren els codis de *Plurivisions* traslladats al camp del gravat (fig. 34). Les diferències, per tant, partien de la tècnica, que l'obligava a l'«equilibrio severo del blanco y negro»,⁵⁴⁷ a treballar les capes de profunditat que mostrava la seva pintura de forma diferent i a produir condicionada, segurament, per cert estatisme i dinàmiques en l'execució de l'obra, distants també de la manera de pintar, la qual consistia a girar contínuament el suport.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Entre els materials formatius oferts pels cursos que va realitzar a *Les ateliers beaux-arts de la Ville de Paris* destaca la fotocòpia d'una plaqueta amb informació sobre els diversos processos de treball de la «*Taille douce ou Gravure en creux*», així com també, el manual de Jaume Pla, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación* (1986), que forma part de la biblioteca personal de l'artista. No obstant això, l'aproximació a la sèrie *Abstracció còsmica-gravat* s'ha fet a través d'una anàlisi visual que ha possibilitat desxifrar la gramàtica que establí Felícia Fuster amb el gravat, i explicar la transformació progressiva del seu llenguatge visual. Plaqueta amb informació sobre diversos processos de treball de la *Taille douce ou Gravure en creux* i un paper manuscrit amb apunts de l'artista. AFF: C29. BFF: Pla, Jaume, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, Barcelona, Ediciones Omega, 1986.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁴⁸ «Treballo la pintura plana sobre la taula girant-la contínuament o recurrent-la jo mateixa per incorporar-hi la pluralitat de visions que desitjo oferir». Presentació de Felícia Fuster a BATALLA; FUERTES, *Vivim l'era de l'espai...*, doc. cit. AFF: C Audiovisuals.

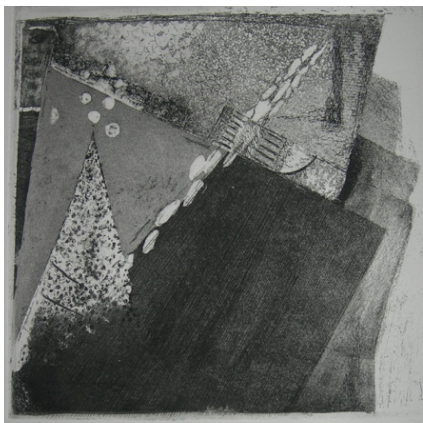


Fig. 34. Felícia Fuster, *Passages*, núm. d'inventari 503 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1992, gravat sobre paper, 25 x 24,6 cm; suports: 65,5 x 50,2 cm, Fundació Felícia Fuster, Barcelona.
 Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Això no obstant, del mateix any hi ha obres que comencen a mostrar solucions a aquestes «diferències». Per exemple, per aconseguir la semitransparència entre capes que tenia la pintura plurivisional, en el gravat *Entre deux mondes* (fig. 35) va provar de simplificar la base compositiva del dibuix creant les dues àrees àmplies que formen el fons de la composició en diferents tons de negre. La superposició d'una sobre l'altra creava un marcat contorn ondulant entre ambdues, aproximadament en el centre de la imatge, que deixava, però, entreveure les diferents capes.

Fig. 35 . Felícia Fuster, *Entre deux mondes*, núm. d'inventari 157/227 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1992, gravat sobre paper, 27,5 x 24,4 cm; suport 50 x 32,5 cm; Fundació Felícia Fuster, Barcelona.
 Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: Rodríguez, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.



Durant els primers anys de formació en el gravat l'artista va anar provant diferents opcions tècniques fins a trobar aquella que millor s'adaptés al seu llenguatge formal. Continuant amb els mateixos exemples, *Entre deux mondes* és una peça que podria haver-se gravat a la manera negra o *mezzotinto*, una tècnica d'incisió directa, l'ús de la qual està limitada a un tipus de dibuix sobre la planxa de coure i amb la que s'aconsegueix abundància de tons negres per assolir major profunditat entre els elements que configuren l'obra final. Però, alhora en *Passages* (fig. 34)

l'estructura de la imatge fa pensar en l'ús d'altra tècnica com pot ser l'aiguafort. Certament, és difícil donar una resposta clara als procediments emprats de bon començament, perquè no hi ha notacions de Fuster sobre els processos emprats en el gravat de les planxes i perquè segurament aquestes primeres obres van estar creades sota els criteris de formació del primer curs de gravat que realitzava, condicionat a provar amb diferents mètodes.

Emperò, a partir del 1994 es produeix un canvi en la formulació visual dels seus gravats. Si abans d'aquesta data les imatges s'apropen més a una traducció literal de la seva pintura plurivisional, salvant algunes excepcions, a partir de llavors les seves creacions es tornen més ingràvides, els volums se separen i deixen veure l'espai que mitja entre els cossos. Així mateix, intrínsec en el gravat al buit en qualsevol de les seves modalitats, llocs d'origen i pràctica, apareix el silenci evocador del *ma* (ま) en l'escena.

El treball amb l'espai en blanc, que s'omple amb l'entintat, és la base del gravat, és l'essència d'un joc tècnic que s'ha transmès al llarg del temps en els diferents llocs on es practica. A través d'aquest joc, que forma part també en la tradició poètica japonesa i xinesa, i de la dimensió del buit que «esborra la distància [entre el subjecte i] els elements externs»,⁵⁴⁹ Fuster aconsegueix el que François Cheng expressa com *ch'i-yün* i tradueix com a «souffle rythmique' dans la peinture»:

Ainsi, discours objectif et discours personnel coïncident, formant le dehors et le dedans d'un même discours. Ce qui en résulte, c'est le langage mobile, tout entier mû par le rythme (qui joue le même rôle que le *ch'i-yün* «souffle rythmique» dans la peinture), un rythme qui ne se limite pas au plan phonique, mais qui règle la nature et le sens de mots. Entrant dans une fête totale, où danse et musique font revivre leurs secrets immémoriaux les signes se libèrent de la relation codifiée et établissent entre eux une libre communion. Parole déchaînée dans lequel on peut «circuler»; à chaque point on découvre de nouvelles perspectives. Sans tomber dans le pur jeu, les poètes ont composé de très beaux poèmes appelés *hui-wen-shih* «poèmes à lecture retournée», dans lesquels différentes lectures sont possibles à partir de différents points. Le plus simple est un type de poèmes qu'on peut lire dans le sens normal et dans le sens exactement inverse, en partant de la fin :

Parfum lotus émeraude eau agiter vent frais
Eau agiter vent frais été journée longue
Longue journée été frais vent agiter eau

⁵⁴⁹ Se cita a la nota a peu de pàgina 479, p. 268. BFF: CHENG, *L'écriture poétique ...*, *op. cit.*, p. 47.

Frais vent agiter eau émeraude lotus parfum.⁵⁵⁰

Les paraules de Cheng, que van ser subratllades per l'artista, donen sentit ple tant a *Plurivisions* com a *Abstracció còsmica*: perquè les múltiples perspectives que en sorgeixen en l'escriptura xinesa i japonesa, tal com ho exemplifica aquest autor en la composició poètica de lectura inversa, són traslladades al llenç; perquè el «ritme», «la dansa i la música», com en el teatre *nō*, «donen vida als seus secrets immemorials»; i perquè «els signes s'alliberen de la relació codificada i estableixen la lliure comunió entre ells»⁵⁵² (fig. 36).

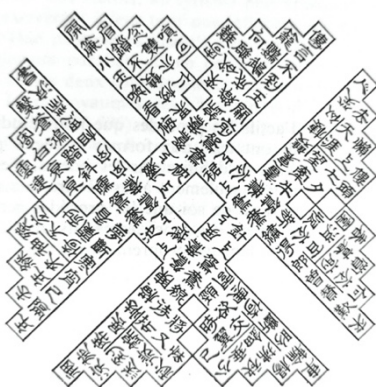


Fig. 36 . Representació gràfica d'un poema *hui-wen-shih* que utilitza François Cheng per exemplificar el fenomen de la inversió en l'escriptura xinesa.⁵⁵¹

⁵⁵⁰«Així, el discurs objectiu i el discurs personal coincideixen, formant l'exterior i l'interior del mateix discurs. El que resulta és el llenguatge mòbil, íntegrament mogut pel ritme (que té el mateix paper que el *ch'i-yün* la 'respiració rítmica' a la pintura), un ritme que no es limita al pla fònic, sinó que regula la naturalesa i el significat de les paraules. Entrant en una celebració total, on la dansa i la música donen vida als seus secrets immemorials, els signes s'alliberen de la relació codificada i estableixen la lliure comunió entre ells. Paraula desencadenada en què es pot 'circular'; en cada moment descobrim noves perspectives. Sense caure en el joc pur, els poetes han compost poemes molt bonics anomenats *hui-wen-shih* 'poemes de lectura inversa', en els quals són possibles diferents lectures des de diferents punts. El més senzill és un tipus de poema que es pot llegir en la direcció normal i en la direcció oposada exacta, a partir del final: Parfum lotus maragda aigua agitada vent fresc / Aigua agitada vent fresc estiu dia llarg / Llarg dia estiu fresc vent agita aigua / Fresc vent agita aigua maragda lotus parfum. CHENG, *L'écriture poétique ...*, op. cit., pp. 47-48.

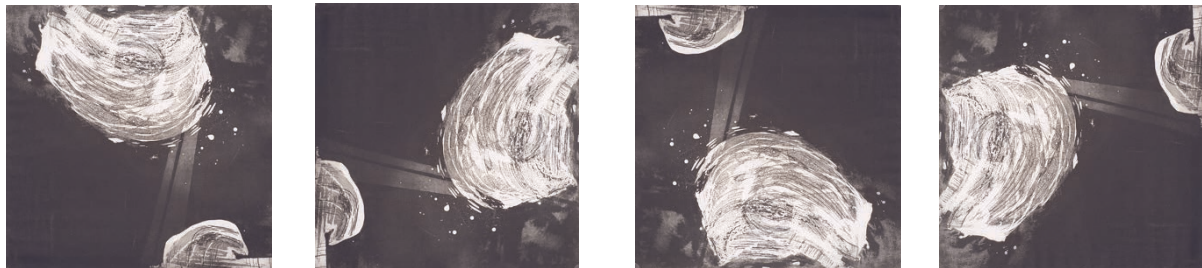
⁵⁵¹ La imatge s'acompanya del següent text que traduïm: «Altres poemes, més elaborats, constitueixen autèntics laberints de signes on, a partir de qualsevol punt, emprenem una ruta diferent que ofereix descobriments plens de sorpreses. Ens conformem amb reproduir un exemple aquí; correspon al lector perdre's i trobar el seu camí». *Ibid.*, pp. 48-49.

⁵⁵² *Ibid.*

Des de la renovada proposta estètica del gravat de Fuster, amb la qual acabaria armant un univers visual autoreferencial, va néixer un espai més permeable que *Plurivisions* a mostrar-nos l'especificitat del subjecte creador i de la cultura japonesa a través de la seva escriptura –també la xinesa. Les al·lusions són abundants i reconeixibles per l'observador, qui pot apreciar en *Abstracció còsmica-gravat* el silenci, el deturar-se del temps, les múltiples lectures, l'ombra i les capes de profunditat. Una poètica que té com a centre la relació espiritual de l'autora amb un cosmos interior hibridat pel contacte entre cultures. Testimonis d'aquestes al·lusions són, d'una banda, els títols atorgats per l'artista a algunes de les seves creacions, entre les quals *Je turbilleume*, *Tournant*, *Départ* (fig. 37), *La voie d'ailleurs*, d'altra banda, els paisatges mentals interdimensionals on les relacions entre els elements que els componen s'estableixen a partir de la dicotomia activadora del *ch'ing* i el *ching*,⁵⁵³ del *yin* i el *yang* (いんよう/おんみょう), conceptes representatius del pensament d'arrel taoista que caracteritza els sistemes culturals dels països de l'Àsia oriental, i que atribueixen a aquestes forces complementàries a través de «buit» tot allò que existeix a l'univers.

Fig. 37. Felícia Fuster, *Départ*, núm. d'inventari 392 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1994, gravat sobre paper, 39,5 x 40 cm; suport 65 x 50 cm; Fundació Felícia Fuster, Barcelona.

Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: Rodríguez, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.



⁵⁵³ Són conceptes específics dels quals no s'ha trobat la transcripció en japonès (*kana* o *kanji*) ni en xinès (tradicional).

3.1 / L'espai imaginat de Fuster

L'abstracció que desenvolupa Felícia Fuster en la sèrie de gravats va ser continuadora del llenguatge estètic de l'anterior producció, com s'ha referenciat; de fet l'artista va incloure aquestes obres en les diverses exposicions que va realitzar al llarg de la dècada dels anys noranta dins la proposta de *Plurivisions*. El paisatge imaginat de Fuster seguiria articulant-se per un sistema de capes i estructures, més o menys geometritzades, que es relacionen per punts de contacte directe o a través d'enllaços invisibles que s'insinuen en l'espai buit mitjançant la composició final de les formes en aquest.

L'abstracció de Fuster sembla evocar aquell l'idealisme còsmic d'Enrico Prampolini (fig. 38) i «el impacto que el surrealismo ejerció sobre su sensibilidad contagiada de una fuerte propensión espiritualista»,⁵⁵⁴ però també té relació amb l'espacialisme pictòric de Pablo Palazuelo, sobri i contingut en gamma cromàtica (fig. 39), del qual el mateix artista assenyalava la importància i la presència de la filosofia oriental.⁵⁵⁵

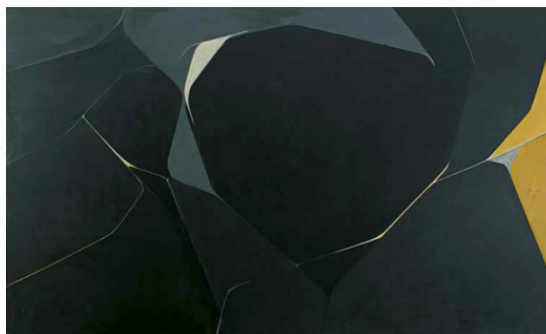


Fig. 38. Enrico Prampolini, *Paesaggio còsmico o Metamorfosi cosmica*, 1934, collage i tècnica mixta sobre paper aplicat a la fusta, 47 x 62,8 cm; Col·lecció privada. Font: www.farsettiarte.it/uk/auction-0152-2/enrico-prampolini-paesaggio-cosmico-o-metamorf.asp

⁵⁵⁴ LISTA, Giovanni, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma, Carocci editore, 2013, p. 207.

⁵⁵⁵ «[La] serie de *Soledades* fue realizada por Palazuelo entre 1955 y 1956, y varios de sus lienzos fueron expuestos en la primera muestra individual del artista en la galería Maeght de París [en 1958]. Las formas geométricas se recortan sobre un fondo oscuro. La composición se complica y la geometría parece desplegarse como una cristalización, una energía dinámica en proceso de crecimiento irregular. El color se limita en su variedad, pero se matiza ricamente y se aplica con una densidad que aporta un grado de subjetividad y lirismo a la obra, lejos de un trazado rigurosamente geométrico y exacto. [...] el propio Palazuelo destacaba su intención trascendente, próxima a la filosofía oriental». Fitxa de descripció de la pintura *Les Solitudes I*, Museo Patio Herreriano, [en línia] [consulta 16.05.2018], disponible a: <<https://museoph.org/obra/les-solitudes-i>>.

Fig. 39. Pablo Palazuelo , *Noir Central*,
1963, oli sobre llenç, 203,2 x 336 cm;
Col·lecció Fundació Juan March.
Imatge: © Fundación Juan March. Font:
<https://www.march.es/arte/palma/coleccion/artista.aspx?p0=59>



No obstant això, a diferència d'aquests creadors, en l'obra de Fuster no hi ha estudis previs. No s'han trobat senyals ni documentació que indiquin exhaustius treballs preparatoris com feia Palazuelo, ni formalment contempla la juxtaposició d'elements en la creació de la imatge. La recerca de l'espai en l'artista va ser espontània, intuïtiva i natural, i en aquesta, es va allunyar progressivament del contacte explícit entre volums, creant un «món flotant»⁵⁵⁶ on els silencis, traduïts en distàncies, començaren a ocupar l'extensió del paisatge abstracte (fig. 40). Un canvi formal que es produïa en el gravat i retroalimentava la seva pintura (fig. 41).



Fig. 40. Felícia Fuster, Sense títol, núm.
d'inventari 217, (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*),
1994, calcografia sobre paper de gravat, 39,5 x
39,5 cm; suport 74,5 x 56,5 cm; Fundació
Felícia Fuster, Barcelona.
Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font:
Rodríguez, *Catàleg raonat ...*, disponible a:
<<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

⁵⁵⁶ Referenciem el títol del capítol de llibre i la conferència d'Abraham Mohino: «*Els haikus del món flotant de Felícia Fuster*». MOHINO, «Els haikus del ...», *cap. cit.*, dins MAS, *L'haiku en ...*, *op. cit.*; MOHINO, *Els haikus del ...*, *conf. cit.*

Fig. 41. Felícia Fuster, Sense títol, núm. d'inventari 109, (sèrie *Plurivisions*), 1994, oli sobre fusta, 76 x 76 cm; Fundació Felícia Fuster, Barcelona.

Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: Rodríguez, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.



3.2 / Abstracció còsmica-gravat al *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*

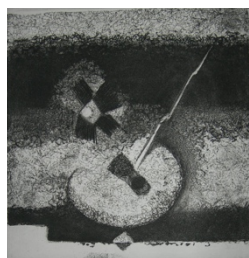
En el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*, el conjunt de fitxes d'estudi de la sèrie de gravats es classifiquen en relació amb la tècnica emprada per l'artista i a la dimensió formal de les imatges que mostren un treball visual cohesionat. El conjunt està compost per 56 abstraccions entre les quals una fou emmarcada i incorpora, en el dors, un dispositiu manual de moviment; una placa de fusta prima en forma de triangle equilàter (18 x 18 x 18 cm) caragolada a altra fusta de similar grossor i muntada sobre el centre del suport de manera que permet la rotació de l'obra.

Respecte als criteris d'ordenació de les obres en el catàleg, és destacable una classificació de tipus formal fonamentada en els subtils canvis compositius observats al llarg del temps i recolzada amb informacions al peu d'algunes obres en les quals hi ha l'any de producció. Segons això, els gravats estan classificats en tres grups: el primer compren aquelles obres produïdes en l'any 1992, les quals comparteixen semblances formals amb *Plurivisions*; en el segon, s'inclouen obres datades del 1994, i aquelles altres sense data que formalment participen de similars fórmules relacionades amb la distribució de les formes en l'espai; en el tercer grup s'han incorporat aquells gravats en els quals Fuster aporta al seu llenguatge un treball més expressiu i incorpora la textura en el gravat i el color, aplicant pintura amb pinzell sobre l'estampa.

Les miniatures que es presenten seguidament formen part d'una mostra més àmplia que es pot consultar a través del catàleg, cercant pel número d'inventari (ni.), per «etapes artístiques» i també per «sèries plàstiques», referenciant el nom de la producció.⁵⁵⁷

Mostres *Abstracció còsmica-gravat*

Primer conjunt, 1992



1



2



3

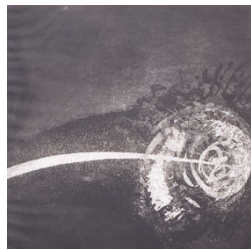


4

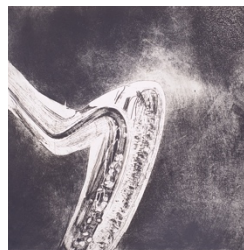
Segon conjunt, 1994



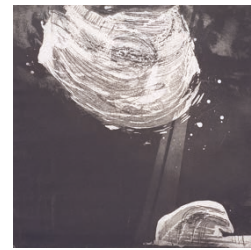
5



6



7

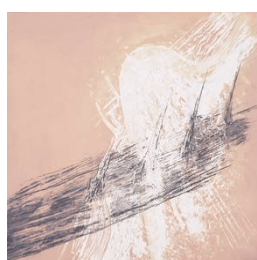


8

Tercer conjunt, a partir de 1995



9



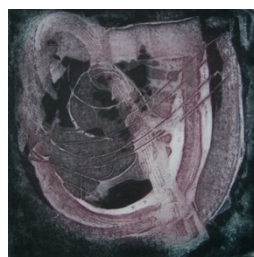
10



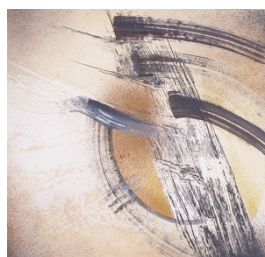
11



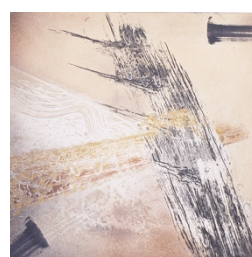
12



13



14



15



16

⁵⁵⁷ RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, *op. cit.*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

1. *La voie d'ailleurs*, núm. d'inventari 273 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1992, calcografia sobre paper, 24 x 24 cm; suport 65 x 50 cm i 50 x 33 cm, Fundació Felícia Fuster.
2. *Reflets d'ailleurs*, núm. d'inventari 305 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1992, calcografia sobre paper, 21,5 x 25 cm; suport 50 x 32 cm i 50 x 65 cm, Fundació Felícia Fuster.
3. *Départ*, núm. d'inventari 345 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1992, calcografia sobre paper, 24,5 x 27,5 cm; suport 50 x 32,5 cm, Fundació Felícia Fuster.
4. *Entre deux mondes*, núm. d'inventari 157/227 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1992, calcografia sobre paper, 27,5 x 24,4 cm; suport 50 x 32,5 cm, Fundació Felícia Fuster.
5. *Départ Sur la voie α* , núm. d'inventari 219 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1994, calcografia sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 65 x 50,2 cm, Fundació Felícia Fuster.
6. *Tourbillon Astral*, núm. d'inventari 293 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1994, calcografia sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 65 x 50 cm, Fundació Felícia Fuster.
7. *Tournant*, núm. d'inventari. 388 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1994, calcografia sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 65 x 50 cm, Fundació Felícia Fuster.
8. *Départ*, núm. d'inventari 392 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1994, calcografia sobre paper, 39,5 x 40 cm; suport 65 x 50 cm, Fundació Felícia Fuster.
9. *Sense títol*, núm. d'inventari 217 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1995, calcografia sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 74,5 x 56,5 cm, Fundació Felícia Fuster.
10. *Sense títol*, núm. d'inventari 223 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1995, calcografia sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 65 x 50 cm, Fundació Felícia Fuster.
11. *Sense títol*, núm. d'inventari 362 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1995, calcografia sobre paper, 39 x 39,5 cm; suport 70 x 49 cm, Fundació Felícia Fuster.
12. *Sense títol*, núm. d'inventari. 52 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1996, calcografia sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 75 x 56 cm, Fundació Felícia Fuster.
13. *Sense títol*, núm. d'inventari. 486 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), sense data, calcografia entintat a la *pupée* sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 75 x 56 cm, Fundació Felícia Fuster.
14. *Sense títol*, núm. d'inventari 295 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), sense data, calcografia i pintura sobre paper, 39,5 x 40 cm; suport 75 x 56 cm, Fundació Felícia Fuster.
15. *Sense títol*, núm. d'inventari 394 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), sense data, calcografia i pintura sobre paper, 39,5 x 39,5 cm; suport 75 x 56 cm, Fundació Felícia Fuster.
16. *Sense títol*, núm. d'inventari 508 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), sense data, calcografia i pintura sobre paper, 39,8 x 39,8 cm; suport 75,5 x 57 cm, Fundació Felícia Fuster.

4 / La sèrie *Abstracció còsmica-collage*, 1991-1995

L'obra en collage de Felícia Fuster va ser, dins l'abstracció espacial que estava desenvolupant, una via de diferenciació que la portà a experimentar altra vegada sobre les relacions entre la paraula i la imatge que havia iniciat a començaments del 1986 amb els llibres d'artista, abans de la seva estada al Japó. Sembla que Fuster retornava de nou sobre un treball amb el qual feia confluïr, en un mateix espai, que ja no era el suport-llibre ni es basava en la juxtaposició, el sentit de l'escriptura amb la creació de la imatge.

Reprenia aquest treball respecte a l'anterior temptativa amb set anys de diferència, durant els quals l'estudi de la cultura japonesa, particularment, des de la literatura i la llengua s'havia obert a la d'altres països de l'Àsia oriental, com la Xina; que acabaria visitant en l'any 1995 amb Enrica Mata.⁵⁵⁸

Sobre aquesta recerca es pot considerar que va ser el destil·lat més pur de la creadora, si s'entenen els seus collages com l'expressió plàstica que condensaria les dues activitats que fonamentaren la seva vida artística. Aquesta nova deriva informal s'estructurava de les restes de material del treball que just havia iniciat dos anys abans, dels residus físics del cos del gravat amb els quals configurava un fructuós diàleg entre el llenguatge visual i el poètic. La conseqüència lògica d'un viatge interior nodrit d'impressions i d'imatges estratificades produïdes en paral·lel al desenvolupament d'una activitat intel·lectual constant que va lligar projectes i interconnectant facetes creatives. Aquesta producció de collages es podria considerar el corol·lari de la seva investigació sobre l'espai actiu que havia associat a la transcendència de l'ésser humà, a la recerca activa d'un fi, i que en paraules de Simon de Beauvoir es mostrava ambigu, «[...]», puisque toute fin est en même temps un point de départ [...]».⁵⁵⁹ No obstant això, acceptava dins aquest mateix la interdisciplinarietat, la hibridació

⁵⁵⁸ Sobre aquest viatge Enrica Mata explica que es van allotjar a la capital Xinesa per assistir a la *Quarta conferència mundial sobre la dona*, organitzada per *Nacions Unides*, a la qual va ser convidada com a membre integrant de la *Xarxa Europea de Dones Grans*. Explica també, que en el transcurs del fòrum Fuster «aprofitava totes les conferències hagudes i per haver per fer contactes i per muntar exposicions». Entrevista a Enrica Mata, juliol de 2021, *cit.* (annex documental núm. 10, p. 471).

⁵⁵⁹ «donat que tot fi és, al mateix temps, un punt de partida [...]; però això no impedeix que pugui ser mirat com a un fi: és en aquell poder on resideix la llibertat de l'home». BFF: BEAUVOIR, *Pyrrhus et ...*, *op. cit.*, p. 29.

entre fases creadores i la intertextualitat com a mitjans de creació. L'«espai actiu» de Felícia Fuster en la sèrie *Abstracció còsmica-collage* –aquell mateix de *Plurivisions* en el qual «l'artista [feia] néixer el seu món»⁵⁶⁰ era, per tant, vigent i es configurava en relació amb la investigació en produccions anteriors.

Les particularitats formals d'aquesta sèrie, que l'artista sembla treballar a partir de la massa mental d'imatges i estructures gràfiques que van anar sedimentant amb el pas del temps, eren deutores de l'esquematisme practicat en l'*abstracció lírica*, produïda entre els anys setanta i vuitanta, del material de rebuig dels gravats i de *Plurivisions*, quan a la creació d'un espai que procurés la profunditat suficient per introduir a l'espectador a la pluridimensionalitat; o dit d'altra manera, a l'evocació múltiple de la imatge vinculada a les seves exploracions lingüístiques en la poesia japonesa.

Com en els seus gravats, Fuster no va deixar notacions directes de la sèrie ni hi ha informació en l'arxiu que aportí coneixement sobre aquesta producció. L'única avaluació és la que refereix el present estudi i la interpretació que Pilar Parcerisas va considerar en comissariar una àmplia mostra dels collages de Fuster en l'any 2015 a la Fundació Felícia Fuster.⁵⁶¹ Parcerisas els va qualificar de:

Cal·ligrafies gestuals sobre espais siderals, irreal, de somni, en què compta el fragment, el ritme, la deconstrucció.

La seva precisió i alhora simplicitat els relaciona fàcilment amb els valors orientals del buit i el silenci. Com en els haikús que escrigué, la pausa llarga en la lectura esdevé silenci, però també espai plàsticament buit, talment com si d'una escultura es tractés. Tanmateix, hem relacionat haikús escrits amb aquestes composicions visuals i hi hem cercat una balança conceptual equivalent.⁵⁶²

L'aportació de la comissària va contribuir a donar a conèixer aquesta sèrie de manera homònima al títol que va presentar per a l'exposició, «Haikús visuals», però també, com assenyala l'extracte del text de presentació de la mostra, va proporcionar la idea d'una relació

⁵⁶⁰ Manifest «Peinture plurivisionnelle», *text cit.* AFF: C3.

⁵⁶¹ Aquesta exposició hi ha tingut rèpliques a Itàlia (2016), a Lleida (2019) i a Girona (2021).

⁵⁶² PARCERISAS, Pilar, «Haikús Visuals», [Tríptic de l'exposició], Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2015.

entre la construcció d'un espai que era continuador, en el seu sentit còsmic, amb els treballs plàstics precedents. Així mateix, va destacar les qualitats de «silenci» i «buit», conceptes hereus de les cultures de l'Àsia oriental, i una cal·ligrafia pròpia. Tot un conjunt de propietats, reclams conceptuals de la forma breu del haiku que interpel·lava l'espai expressat i que identificava amb l'obra *Postals no escrites* (2001).

Certament, la vinculació que va establir Parcerisas per a la mostra és plena de sentit per poc que un s'apropi a l'univers plàstic de Felícia Fuster i el contraposi amb la creació literària. La seva correspondència amb al·lusions al sistema cultural japonès, que han fet, anteriorment, altres especialistes des d'altres posicionaments,⁵⁶³ obre una via per treballar un camp «intertextual» ampli, ple d'autoreferències. En relació amb aquest, la contribució de la present recerca vers l'obra de collage de Fuster és considerar que aquesta fou el producte més refinat de l'artista, en el qual sintetitza la seva investigació poètica en el joc còsmic perceptiu visual establert a *Plurivisions*, treball des d'on va articular un univers semàntic que fou persistent referit a la investigació del llenguatge.

4.1 / L'evocació del signe

La configuració formal de la proposta plàstica de Felícia Fuster en el collage va ser afí als projectes precedents. L'espai continuava sent l'objecte principal de l'estudi de l'artista, un espai activador, obert i dinàmic, on cohabitaven els diversos elements que, a la vegada, el construïen. Així mateix, l'asimetria, l'oposició o la complementarietat entre espai buit i ple foren regles estètiques del seu llenguatge visual que al llarg dels anys persistien. En conjunt, aquestes van ser les claus de la seva última producció i del moviment flegmàtic que semblava cercar, en absència del gir programat en *Plurivisions*.

Els seus collages van partir d'un treball en el qual s'establí un sistema de capes que li permetia projectar tres nivells de percepció distribuïts en fons, superfície i «espai mitjancer». Aquest últim

⁵⁶³ En l'estat de la qüestió i en capítols puntuals d'aquest estudi s'ha destacat les particularitats del treball poètic de Fuster inspirat en la investigació del llenguatge a través de persones, com Francesc Parcerisas, Sam Abrams, Lluïsa Julià, Mercè Altimir i Abraham Mohino, que han indagat en la seva obra poètica de creació.

nou element, introduït en una dialèctica que fins al moment havia sigut de dos, va ser el rectangle gris que l'artista va situar en el centre del suport negre i al qual dotava de profunditat, en tractar aquesta nova interdimensionalitat amb un lleuger estergit blanc. Aquest element inèdit, a més, permetia l'alt contrast de l'obra i la lliure interpretació, és a dir, la fuga, l'obertura, la profunditat, la connexió i la vacuïtat que complementa fons i superfície. En definitiva, suggeria l'espai d'evocació d'un signe o la crida perquè aquest es fes perceptible, un espai que pot al·ludir altra vegada a la concreció del «buit» (*ma*, ㊦) del que ens parlava Mercè Altimir en referència a la seva poesia, i que *per se* no existeix sinó en relació amb el seu context:⁵⁶⁴ el *ma*, entès aquest com a «buit productiu» que invoca la percepció de la forma i el seu complementari, la contraforma (fig. 42).



Fig. 42. Felícia Fuster, Sense títol, núm. d'inventari 230, (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), període 1991-1995, collage sobre cartolina de color negre, 34 x 29 cm; suport 50 x 40 cm; Fundació Felícia Fuster, Barcelona.

Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: Rodríguez, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Altrament, respecte al signe sembla haver-hi una lògica amb els ideogrames utilitzats en l'idioma japonès que serveixen per expressar conceptes i que combinats amb els sil·labaris *hiragana* i *katakana* configuren el sistema d'escriptura japonès. Fuster, en estudiar la llengua desenvolupava un coneixement expert i una sensibilitat gràfica que acabaria traslluint els seus collages. Els rastres sobre aquests supòsits es troben novament en l'article «Poesia japonesa modera» (1988):

[els japonesos] adopten els signes xinesos *kanji*, dels quals ja se servien per escriure en xinès, signes ideogràfics que tenen diversos avantatges, principalment el de poder-se llegir en qualsevol llengua. En japonès no vehiculen cap fonema, sinó un contingut, una idea, i a més una idea

⁵⁶⁴ ALTIMIR, «Felícia...», *art. cit.*

precisa, cosa que descobrirem com a molt útil. Però la llengua xinesa és tonal, monosil·làbica i amb estructura precisa; la japonesa no és tonal, és plurisil·làbica i, a més, necessita els sufixos que no existeixen en xinès i que determinen el valor sintàctic dels mots dins la frase. Això fa que els japonesos inventin els *kana*, síl·labes que acompanyen les paraules i que s'organitzen en dos alfabet: el *hiragana* i el *katakana* (més alguna altra síl·laba complementària) que permeten d'escriure el mot sencer si es vol, substituint els *kanji* i donant-li, actualment, per aquest sol fet, un sentit més planer o voluntàriament menys precís quan s'utilitza el *hiragana*, o indicant un origen estranger, en canvi, una llunyania quan s'emprà el *katakana*.

El mot escrit en *kanji* és precís. Els homònims, molt nombrosos en japonès, es diferencien gràcies als *kanji*. Un exemple típic i no únic, és el mot *shi*, que pot significar: poesia, mort, ciutat, país, història i més coses, encara. Només el *kanji* pot precisar-ho. Escrit en *hiragana* tindrà una significació flotant, imprecisa, fins i tot contradictòria. Els poetes utilitzen com un recurs aquest joc que permet l'escriptura.

Per aquestes raons, la poesia japonesa no es pot considerar únicament a nivell de la significació que es pot atribuir als mots. És una poesia que cal veure, més ben dit contemplar. Els signes *kanji*, minúscules meravelles gràfiques, suggereixen sempre un contingut de bellesa i refinament al lector japonès i afegeixen una gran varietat a l'escriptura, ja que també es poden, utilitzar com a components d'un altre mot diferent del que vehiculen, per a donar-li un sentit menys quotidià, més poètic. Un exemple entre altres, per contrast amb les nostres llengües, és significatiu: el mot penelló no té res de poètic, però si quan volguéssim el poguéssim escriure com fan els japonesos, amb dos elements que signifiquen cremada de fred, el nivell d'evocació seria molt diferent.

Així, els poetes fan desaparèixer la visió de la cosa en si mateixa, suggerit per una simple paraula, per situar-nos en un altre context.⁵⁶⁵

En suma, la sèrie *abstracció còsmica-collages* és característica d'un tipus de representació que permet ser llegida/observada/interpretada des de qualsevol subjecte i llengua, i en aquest sentit es pot entendre des d'un sentit transnacional. Cada obra vehicula una idea per la combinatòria d'elements que acompanyen el signe principal, qui destaca per la seva grandària. Fuster, segurament no va pretendre una interpretació estrictament lingüística sinó una proposta visual relacionada amb el plaer de la contemplació i la capacitat del poeta en fer «desaparèixer la visió de la cosa en si mateixa»⁵⁶⁶ aportant, així, diferents nivells d'evocació (fig. 43 i 44).

⁵⁶⁵ FUSTER, «La poesia japonesa ...», *art. cit.*, pp.133-134.

⁵⁶⁶ *Ibid.*



Fig. 43. Felícia Fuster, Sense títol, núm. d'inventari 229, (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), entre 1991-1995, collage sobre cartolina negra, 35 x 24 cm; suport 50 x 40 cm ; Fundació Felícia Fuster, Barcelona.

Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: Rodríguez, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Fig. 44. *Kanji* «persona» en xinès i japonès. Imatge: Diccionari *Kanji* japonès. Font: <<http://es.ikanji.jp/character/%E4%BA%BA>>.

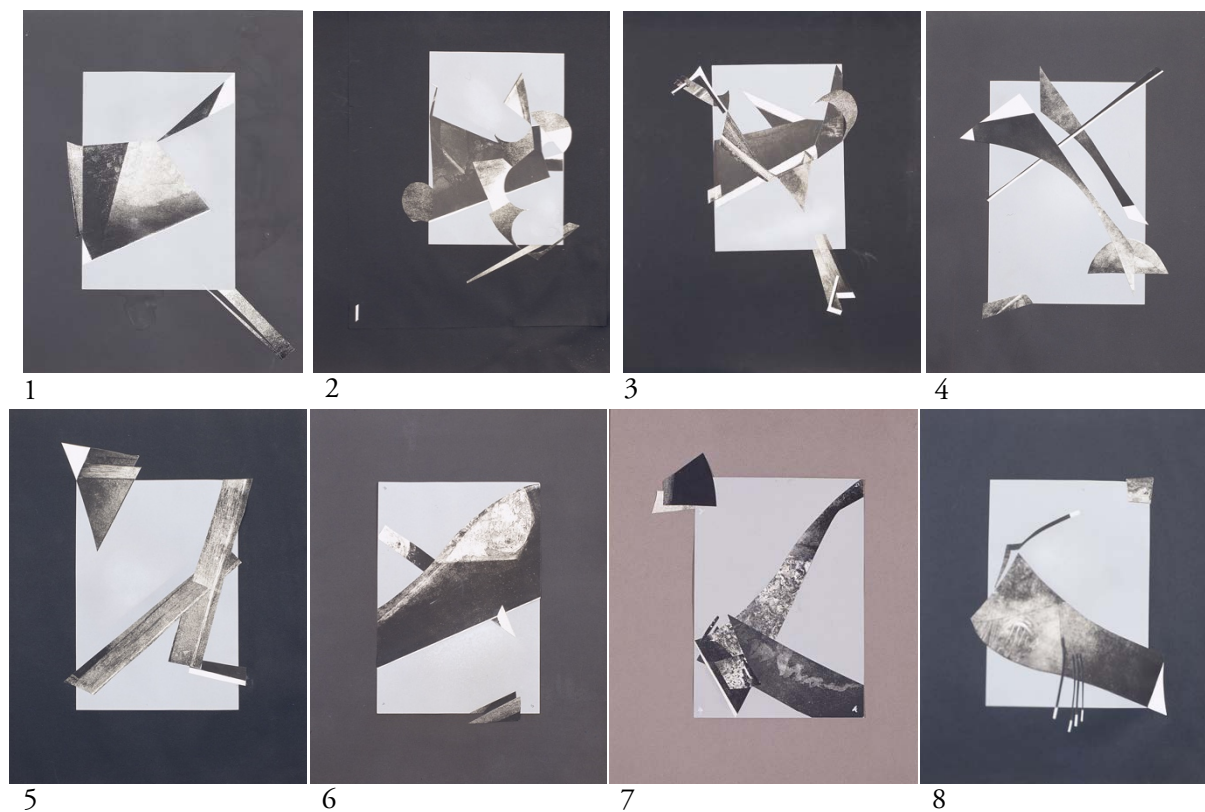


4.2 / *Abstracció còsmica-collage* al *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*

La sèrie de collages que forma part de la col·lecció d'obra plàstica de Felícia Fuster està composta per 32 làmines, obertes a la consulta al *Catàleg raonat d'obra plàstica de Felícia Fuster*. La classificació atén, com la resta de la col·lecció, a la variable tècnica i a l'estil formal del conjunt sent la següent selecció que es presenta un mostra representativa.

Mostres *Abstracció còsmica-collage*

Conjunt, 1993-1995



1. *Sense títol*, núm. d'inventari 241 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 1993-1995, collage sobre cartolina negra, 39,5 x 32 cm; suport 50 x 40 cm, Fundació Felícia Fuster.

2. *Naixences de Venus*, núm. d'inventari 243 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 1993-1995, collage sobre cartolina negra, 28 x 36 cm; suport 50 x 40 cm sobre 50 x 65 cm, Fundació Felícia Fuster.

3. *Sense títol*, núm. d'inventari 247 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 1993-1995, collage sobre cartolina negra, 31 x 40,5 cm; suport 50 x 65 cm, Fundació Felícia Fuster.

4. *Sense títol*, núm. d'inventari 230 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 1993-1995, collage sobre cartolina negra, 34 x 29 cm; suport 50 x 40 cm, Fundació Felícia Fuster.

5. *Sense títol*, núm. d'inventari. 229 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 1993-1995, collage sobre cartolina negra, «35 x 24 cm; suport 50 x 40 cm, Fundació Felícia Fuster.

6. *Sense títol*, núm. d'inventari 228 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 1993-1995, collage sobre cartolina negra, 31 x 21 cm; suport 50 x 40 cm, Fundació Felícia Fuster.

7. *Sense títol*, núm. d'inventari 14 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 1993-1995, collage sobre cartolina negra, 33 x 26 cm; suport 50 x 40 cm, Fundació Felícia Fuster.

8. *Sense títol*, núm. d'inventari 232 (sèrie *Abstracció còsmica-collage*), 199-1995, collage sobre cartolina negra, 34 x 26 cm; suport 50 x 40 cm, Fundació Felícia Fuster.

5 / La investigació poètica en el joc còsmic perceptiu visual: reciprocitats entre facetes de creació

La poesia i la plàstica van ser activitats quotidianes paral·leles en la vida de Felícia Fuster a partir dels anys vuitanta, i aquesta circumstància va fer que en el moment de plantejar l'examen de la producció artística que centra aquesta recerca, es parés atenció al seu treball literari i a les associacions formals que podrien haver-se produït a conseqüència d'ambdues pràctiques.

Una part dels resultats d'aquest examen es van presentar en el capítol cinquè de la IV part de l'estudi amb la intenció d'establir les normes estètiques de la pintura plurivisional a través de la comparació amb l'obra poètica i la de traducció. No obstant això, considerant que la resta de sèries plàstiques concebudes per l'artista en els anys noranta es regien amb les estratègies formals de *Plurivisions*, formant un conjunt derivat d'una mateixa investigació, es feia necessari ampliar aquella primera aproximació incorporant la resta de treballs artístics i poètics que va realitzar entre 1987 i 1995.

El present capítol dona compte dels lligams que es mostren entre les dues facetes de creació que va desenvolupar Fuster i les relacions, cada vegada més substancials, que es van anar establint entre imatge i paraula dins el seu personal sistema de creació artístic i literari. Així, la mirada sobre la seva dimensió com a creadora s'amplifica, a la vegada que permet la identificació i l'aprofundiment en els mecanismes de relacions que sustenten el seu treball.

Del model dialògic entre imatge i paraula, de la «intersubjectivitat lingüística» de la seva traducció, «treball actiu de pensament el qual li va permetre transcendir el fet lingüístic»,⁵⁶⁷ i del contacte entre cultures en sorgia el sentit còsmic de l'última producció i la seva posició en aquest univers de significacions. Per això, aquestes relacions s'han treballat partint del text «Traducción i contexto sociocultural. La traducción como comunicación intercultural» que desenvolupa Amparo Hurtado Albir en l'obra *Traducción i Traductología* i en el qual ens diu:

La relación entre lengua y cultura la plantea ya Humboldt a principios del siglo XIX al definir la lengua como una actividad del ser humano, expresión de su pensamiento. Lingüistas contemporáneos como Halliday (1978) van más lejos al definir la cultura como un aparato

⁵⁶⁷ Se cita a la p. 82 en relació amb la tesi de TRILLES, Karina Pilar, *Alteridad, Cuerpo ..., op. cit.*

semiótico constituido por diferentes sistemas, uno de los cuales es la lengua y cuyo análisis, por consiguiente, no puede efectuarse desligado de ese aparato semiótico del que forma parte. La relación entre lengua y cultura se ha estudiado desde el punto de vista de la antropología, de la sociolingüística y de la psicolingüística.

La traducción no sólo se produce entre dos lenguas diferentes, sino también entre dos culturas diferentes; la traducción es pues una comunicación intercultural.⁵⁶⁸

En els següents paràgrafs es presentarà la creació de la imatge en Fuster imbricada amb la investigació literària d'arrel cultural pròpia conjuminada amb la de l'escriptura japonesa i xinesa. Una interlocució que acabaria produint interseccions entre ambdues creacions i sobre les quals es deturarà l'estudi per examinar-les a través dels conceptes «intertextualitat», «autoreferencialitat» i «reciprocitat».

5.1 / La «polifonia» en la tradició literària japonesa i la correspondència mútua entre poesia i obra plàstica

L'obra plàstica de Felícia Fuster, arran del contacte amb el «sistema literari i artístic» japonès, es transformava significativament incorporant al seu bagatge noves normes i formes de creació. El seu treball plàstic i poètic, entès com una producció dinàmica de mútua correspondència en la qual tota obra neix i forma part d'altres obres,⁵⁶⁹ és «deslocalitzava» conceptualment a favor d'un context cultural específic que centraria l'última etapa de producció. A mesura que s'endinsava en el Japó i obria el seu estudi a altres cultures pròximes a aquest arxipèlag –com la xinesa–, la «intertextualitat» i l'«autoreferencialitat» es feien creixents.

⁵⁶⁸ HURTADO ALBIR, Amparo, «Traducción i contexto sociocultural. La traducción como comunicación intercultural» dins *Traducció i Traductologia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2018, p. 607.

⁵⁶⁹ L'enunciat i l'origen d'aquest capítol té relació amb les obres de Mijaíl Bajtín i Julia Kristeva respecte a la «intertextualitat» i la relació que un text manté amb altres. Kristeva encunyava el terme «intertextualitat» en l'any 1969, gràcies en part a l'estudi de l'obra de Bajtín, qui va centrar el seu treball en la creació d'una teoria literària concebuda com una «polifonia textual». En aquesta, l'autor establí relacions dialògiques «intertextuals» des de diferents nivells de significació entrelligant idees, gèneres, i personatges, entre altres formes literàries. Les lectures de Bajtín i Kristeva van possibilitar la comprensió de l'obra de Felícia de Fuster a través del concepte «intertextualitat», sobretot quan es va trobar a l'Arxiu Fuster un assaig de Takao Aeba sobre la polifonia i les relacions intertextuals en la novel·la japonesa contemporània. Vegeu: BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; KRISTEVA, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1978.

Doncs, a propòsit d'aquests conceptes, entesos com a fenòmens de transferències automàtiques en l'examen de l'obra de Fuster, que imbriquen el seu llenguatge poètic amb el visual i els connecta amb formes pròximes d'expressió humana que permet comprendre el món a través del diàleg intercultural, cal dir que seran centrals a partir d'ara entesos com a facilitadors de la matèria primera que va construir el sistema visual d'aquesta artista. En altres paraules, la seva obra naixia, des de llavors, de produccions pròpies i alienes articulant un tipus de treball integrat ple de relacions semàntiques i dialògiques que organitzaven el seu l'univers creador.

A part d'això, si hi ha un altre concepte que caracteritza la seva producció és el de «reciprocitat». Aquest, també condició entre imatge i paraula en l'obra fusteriana, que persones enteses en el seu treball poètic havien apuntat anteriorment, estructura juntament amb els altres esmentats, una tríada interpretativa que serveix per explorar, encara més, en els processos interns de la seva creació.

El fet que no deixés més que el manifest de «pintura plurivisional» com un material directe de reflexió vers una part de la seva producció donava escasses opcions per aprofundir en els seus mecanismes de treball des d'altra perspectiva, per tal raó aquests conceptes vinculats a l'examen de l'Arxiu Fuster, és a dir, associats a documents, fonts indirectes, que revelen detalls sobre la seva pràctica en un sentit més global –i refermen també la interculturalitat com una característica en aquesta–, van ser crucials per construir la base d'una interpretació sobre la correspondència mútua entre poesia i obra plàstica.

Sobre els documents al·ludits, sembla oportú incidir en què són articles diversos sobre les arts i la literatura japonesa i xinesa, la procedència dels quals li foren cedits pels mateixos autors o representants, editors de revistes que centraren en algun moment els seus interessos en els països de l'Àsia oriental. Referits a aquests, hi ha dos exemples: el primer, el dossier de la conferència «*De la Polyphonie dans le roman Japonais Contemporain*», que Takao Aeba (あえば たかお) va realitzar al *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou* en l'any 1987, dins un programa especial que aquesta institució va desenvolupar sobre cinema, art i literatura japonesa, i el segon, un conjunt d'articles mecanoscrits d'autories vàries que constituïrien el material del

número 4 de la *Revue Noire* dedicada a les *Lettres de Chine*, en 1989, i que li foren, segurament, enviats mitjançant Michel Gabriel Léon, qui va dirigir l'edició.⁵⁷⁰

Respecte al primer, «*De la Polyphonie dans le roman Japonais Contemporain*», recau especialment l'interès en relació amb la «intertextualitat» en l'obra de Fuster –tant des de la relació que el seu treball manté amb produccions pròpies anteriors i contemporànies, com d'altres de procedències o formes d'expressió varies. Aquest assaig, fou el resultat d'un estudi en el qual Takao Aeba se centra en el *shishōsetsu* (わたくししょうせつ), un gènere literari japonès que va néixer al període *Meiji* (めいじ) i que tenia la particularitat, poc comú en la història literària del Japó, d'escriure's en primera persona. La intenció de l'autor era analitzar aquest gènere en relació amb la «mentalité japonaise», és a dir, en correspondència amb «les couches des diverses mentalités japonaises qui forment la structure de la Société de ce pays»,⁵⁷¹ utilitzant la superposició de la literatura clàssica amb la contemporània per trobar una singularitat comuna que pogués caracteritzar culturalment a la societat japonesa.

No obstant això, l'estudi de Takao també revela, en els orígens d'aquest gènere, un tipus de literatura, creada principalment per dones i fonamentada en el diari, en la qual s'inclouïen poemes o frases d'escriptors precedents entre les seves mateixes paraules. Es tractava, segons l'autor, d'escrits de «voix plurielles, phrases composées de plusieurs éléments [que] se correspondent, à l'intérieur du texte, mutuellement avec des résonances si bien harmonisées qu'elles chantent, presque polyphoniquement».⁵⁷² Tal com ho explica, era un mitjà, una manera de fer pròpia de la

⁵⁷⁰ El grup d'articles mecanoscrits d'aquesta edició estan formats pels textos de Roch Gerard Salager, «Le corps de l'empereur, le langage, l'empire», «La chine, le Corps et les couleurs» i «Presence des murailles», François Cheng, «Wang Wei (dynastie T'ang)», Denis Charles Meyer, «Sur René Leys», Gao Xingjian, «Un masque du Nou chinois» que s'acompanya d'una carta dirigida a Gabriel aclarint alguns dubtes sobre el seu article, Annie Salager, «Bambous de Chine», Jean-Luc Debreuil, «Arbres», Alain Labat, «Rencontres à Lyon». Respecte a aquests és destacable l'article de Gao Xingjian, que es va trobar acompanyat d'una carta que dirigia al director de l'edició aclarint-li alguns dubtes sobre el seu text, com l'origen de la màscara de nō a la Xina, l'etimologia d'aquesta escena teatral fonamentada en les característiques de les màscares i el simbolisme que identifica la màscara amb la imatge de l'«altre» humà i de l'estranyament que produeix. GABRIEL LÉON, Michel (dir.), «Lettres de Chine», *La revue noire*, núm. 4, Edité par les *Amis de la revue Noire* (A.R.N.), à Montpellier, 1989. AFF: C10.

⁵⁷¹ «les capes de les diverses mentalitats japoneses que formen l'estructura de la societat d'aquest país». TAKAO Aeba, «De la Polyphonie dans le roman Japonais Contemporain», text de la conferència realitzada el 12 de febrer de 1987 al *Centre National d'Art & Culture Georges Pompidou*, p. 4. AFF: C42.

⁵⁷² «veus plurals, frases compostes de diversos elements [que] es corresponen, dins del text, entre si amb ressonàncies tan ben harmonitzades que canten, gairebé polifònicament». *Ibid.*

tradició literària japonesa que es trobava en els contes, les novel·les i els poemes clàssics.⁵⁷³ Aquests treballs no s'entenen com un plagi sinó com un homenatge, una marca d'admiració que enriqueix l'obra. Existia, així, una intertextualitat natural i directa que en els nous textos ressonaven amb «la nuance des différences d'âges»⁵⁷⁴ i que perduraria en el temps arribant al *shishōsetsu*.

El text de Takao, és particularment important, no solament pel moment en el qual Fuster entra en contacte, just en plena conceptualització de *Plurivisions* i en el tram final de la traducció de *Poesia japonesa contemporània*,⁵⁷⁵ sinó perquè en aquest s'han trobat moltes relacions que donen sentit a les diverses sèries plàstiques vinculades amb el treball poètic que l'artista desenvolupa entre 1987 i 1995. Alguns exemples són les referències a l'evocació multiplicada del lector davant les formes estètiques d'aquest tipus de literatura japonesa, la reiteració d'aquesta evocació en el gènere del diari com una pintura, en la qual «chaque jour, qui constitue la vie, peut être considéré soit comme une toile blanche sur laquelle on peint des événements inattendus»,⁵⁷⁶ i la preeminència de l'espai entès com una narrativa visual de paisatges on se superposen els dies i el pas del temps. En paraules de l'autor:

Remarquons que la littérature japonaise, à la différence de la littérature européenne, n'a pas l'habitude d'extraire plusieurs parties de la réalité, de les transformer par imagination, de les ordonner dans un temps, afin d'en créer un espace continu fictif.

Autrement dit, le genre journal s'adapte mieux à l'esprit de la littérature japonaise que privilégie la discontinuité.

[...]

[Les] éléments narratifs se montrent comme des tableaux, qui se présentent l'un après l'autre au regard de l'appréciateur. Ici la vie n'est pas décrite dans un déroulement temporel (linéaire) : mais elle est représentée par un espace rempli de tableaux, isolés, indépendants, dans le temps.

⁵⁷³ Takao Aeba explica que, l'etimologia dels poemes d'estil clàssic, anomenats *Honutadori* (ホヌたどり), dona idea del sentit d'aquesta manera d'expressió que integra les veus d'altres poetes: «Étymologiquement 'Hon' signifie: Original ou Modèle; 'Uta': poème; 'Dori' en ce cas signifie: faire insérer dans les poèmes postérieurs, c'est-à-dire, ont intégré librement le poème original, supposé parfait et absolu comme l'est un modèle, dans les poèmes postérieurs» («Etimològicament 'Hon' significa: Original o model; 'Uta': poema; 'Dori' en aquest cas: significa: fer inserir en els poemes posteriors, és a dir, integrar lliurement el poema original, suposat perfecte i absolut com a model, en els poemes posteriors»). *Ibid.*

⁵⁷⁴ «el matís de les diferents èpoques». *Ibid.*

⁵⁷⁵ Recordem que Takao Aeba va ser també col·laborador en *Poesia japonesa contemporània*.

⁵⁷⁶ «cada dia que constitueix la vida es pot entendre com un paisatge, un llenç en blanc sobre la qual es pot pintar esdeveniments inesperats». *Ibid.*, p. 5.

[...]

Le temps se transforme, dans [ces] œuvres, en espace où se dessinent ces tableaux, peintures de paysages, enfouis depuis toujours, au fond de son souvenir.⁵⁷⁷

Aquestes i d'altres descripcions de Takao, que inclouen al·lusions també al teatre *nō*, a la tradició dels haikus dins la història del *shishōsetsu*, a la dimensió de la polifonia de l'obra, i al descentrament de l'autor en la seva creació, caràcter intrínsec de la mentalitat japonesa, ressonen en la producció plàstica de Fuster, tant com en la literària.

Particularment, hi ha tres indicis que recolzen la hipòtesi sobre aquestes ressonàncies. El primer es reconeix en la «polifonia» o el conjunt de veus de poetes japonesos moderns de la traducció *Poesia japonesa contemporània*. Fuster les rebia i elaborava una harmonia pròpia –sense el recurs de la cita directa sinó a través del mètode. Així, la projecció de cadascun dels poemes seleccionats impressionaven, amb més o menys intensitat, en el seu propi treball poètic i plàstic. El segon es considera en relació amb les al·lusions que la creadora va fer de l'«ànima japonesa» en el pròleg de la mateixa traducció i en l'article «La poesia japonesa moderna», com ja s'havia destacat en el capítol de «L'estudi de *Plurivisions*». La poesia japonesa contemporània –com en «una transparència»– s'expressava a través dels estrats que deixava la història en l'«ànima japonesa» o com deia Takao, en les diverses mentalitats –històriques– que formen l'estructura de la seva societat. I el tercer es referència en el desplaçament del «jo» del centre a la perifèria, tant propi del sistema cultural japonès –i xinès–, que és destacable en les múltiples formes d'expressió d'aquesta societat com en l'idioma, en el sistema de l'escriptura i en la tradició literària, i que Takao també presenta en aquest text. Fuster, en tal sentit, traduiria aquest aspecte al seu treball de haikus intercanviant, per exemple, el subjecte i l'objecte, com també en la seva pràctica artística a partir de 1987, convertint l'asimetria i el joc de profunditats en les regles estètiques de la seva investigació

⁵⁷⁷ «Tingueu en compte que la literatura japonesa, a diferència de la literatura europea, no està acostumada a extreure diverses parts de la realitat, transformant-les per imaginació, ordenant-les en un temps, per tal de crear un espai. Dit d'una altra manera, el gènere del diari s'adapta millor a l'esperit de la literatura japonesa, que afavoreix la discontinuïtat. [...] [Els] elements narratius es mostren com a quadres, que es presenten un darrere l'altre a la mirada de l'observador. Aquí la vida no es descriu en un desplegament temporal (lineal): sinó que es representa a través d'un espai ple de pintures, aïllat, independent, en el temps. [...] El temps es transforma, en [aquestes] obres, en un espai on es dibuixen aquestes pintures, pintures de paisatges, enterrades des de sempre, en el fons de la seva memòria». *Ibid.*, p. 6.

plàstica. Takao va escriure «ceux qui lisent un '*shishōsetsu*' savent bien, que le personnage principal est l'auteur lui-même, bien qu'il emploie 'il' au lieu de 'je'». ⁵⁷⁸ Igualment, aquesta convenció en el citat gènere és significativa per entendre que la creadora, sent el centre de la seva proposta artística i literària, es desplaçava de la mateixa afavorint la interpretació lliure de l'espectador.

Felícia Fuster, va ser receptora del text Takao, tant des de la forma oral a través de la conferència al *Centre Pompidou*, com des de la forma escrita. Segurament intercanviaren impressions al respecte en moments compartits, dels quals no hi ha evidències més que per l'agraïment que l'artista li va dedicar a aquest professor i crític literari al pròleg de *Poesia japonesa contemporània* i per una correspondència amb Takuro Ikeda que parla de la seva col·laboració en la traducció. ⁵⁷⁹

Per tant, es pot considerar que Fuster amb una relativa consciència va rebre, de diferents maneres, les influències i els ecos d'autors i de formes d'expressió que van anant constituint la seva bastida «transcultural». A partir d'aquesta desenvoluparia el seu treball a finals de la dècada dels anys vuitanta, revelant una investigació que replegada en si mateixa creava un univers d'autoreferències, de reciprocitats poètiques i plàstiques, i d'algunes cites directes que poden fer comprendre el seu treball com el «tot indestruable» el qual remarcava Sam Abrams. ⁵⁸⁰

Ara bé, a part de la «polifonia» i altres fenòmens expressats en la tradició literària japonesa, que es pensa que l'artista assimilava en la seva obra i que s'analitzaran en el següent capítol interconnectant, en un sentit més ampli, tot el conjunt de la seva producció a partir de 1987, hi ha les idees de «referencialitat», «autoreferencialitat» i de correspondència mútua entre facetes creadores que persones estudioses del seu treball poètic han referit. Per exemple, l'esmentada «referencialitat» i el replegament interior de Fuster va estimular la reflexió en Francesc Parcerisas

⁵⁷⁸ «Els que llegeixen un '*shishōsetsu*' saben bé que el personatge principal és l'autor que es llegeix ell mateix, tot i que utilitza 'ell' en lloc de 'jo'». *Ibid.*, p. 4.

⁵⁷⁹ Carta de Takuro Ikeda, març 1989, *cit.*

⁵⁸⁰ Sam Abrams cita: «la seva obra és un tot orgànic. [...]. És un paquet indestruable, i la poesia t'ha de portar a la pintura, i la pintura t'ha de portar a la poesia perquè en el fons per ella és el mateix». ALCANIZ, Adolf; XARGAY, Ester; HAC MOR, Carles. «Entrevista a Sam Abrams sobre Felícia Fuster» [enregistrament audiovisual], Barcelona, Fundació Felícia Fuster, 2008.

sobre una recerca poètica concentrada en el seu propi llenguatge, que contextualitza i descriu en els següents paràgrafs:

La poesia [catalana] ha estat una via de descobriment, és a dir, una manera d'arribar a «alguna cosa»; i aquesta «cosa», tant si l'itinerari d'aproximació que constitueixi el risc i l'aventura poètica era d'un realisme social militant com si era d'un intimisme líric depurat, moltes vegades exclouïa la investigació sobre les possibilitats intrínseques de la pròpia poesia, convertida més en instrument que no pas en finalitat.

A la poesia de Felícia Fuster, per contra, m'hi sembla descobrir un afany original d'investigació, de deixar-se sorprendre per les possibilitats del do poètic, per la llum reveladora dels mots, per les imatges noves, fins i tot per l'eufonia. I aquesta actitud és radicalment diferent d'aquella poesia de descobriment que avançava amb un horitzó ja definit, amb una intencionalitat, prèviament controlada. Des d'aquest punt de vista, *Aquelles cordes del vent* m'ha fet pensar més aviat en la tradició de la poesia francesa contemporània, una tradició que té, naturalment, les seves arrels a Valéry. L'autora, però, me n'ha confessat la seva absoluta independència. El cas és que, de manera similar a alguns d'aquells poetes –Éluard, Char- o a Octavio Paz, la poesia de Felícia Fuster té un toc existencial i vital que assoleix els seus objectius a través de la investigació sobre el sentit del llenguatge»⁵⁸¹

Igualment, hi ha també qui posa l'accent, en aquest cas Lluïsa Julià, sobre la interrelació entre les fases de creació poètica i artística en Fuster a través de l'exploració dels respectius mitjans i un «traç evolutiu [que] passa pels pintors avantguardistes europeus, per la lectura dels poetes francesos i catalans fins que troba en la poesia oriental, concretament la japonesa, l'equilibri que defineix i trava decisivament el seu vers».⁵⁸² Julià s'ha centrat específicament en l'estudi de l'obra poètica, però entenent la seva creació, de la mateixa manera que Francesc Parcerisas i Sam Abrams, com una expressió indissociable de la part artística. Per això, ens diu:

Felícia Fuster pertany al grup de poetes pintors, com el mateix Ràfols Casamada, que li adreça una carta poètica a tall de pròleg. *Postals no escrites* és, potser, el poemari de l'autora que més manifesta aquesta estreta relació que era natural en la tradició artística japonesa. A banda de les al·lusions a la pintura –«Fusta que ens parles»–, al pintor Katsuchita Hokusai (1760-1849) o a descripcions concretes, Fuster atorga moviment a les seves postals fruit de la unió de les seqüències dels poemes que fan avançar el recull. Així amb un mecanisme paral·lel a la seva darrera producció pictòrica (quadres en moviment), els haikus s'encadenen formant breus

⁵⁸¹ PARCERISAS, «Pròleg», *cap. cit.*, dins FUSTER, *Aquelles cordes ...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁵⁸² JULIÀ, «Pròleg», *cap. cit.*, dins FUSTER, *Obra poètica ...*, *op. cit.*, p. 13.

seqüències de quatre o cinc entorn d'un tema; en resulten imatges en moviment, flaixos d'un vídeo personal i moderníssim.⁵⁸³

Julià assenyala amb detall la idea de «moviment», una qualitat comuna que mostra l'associació entre els haikus de *Postals no escrites* i l'abstracció pictòrica de *Plurivisions*. Una relació que ens descobreix gràcies a la comparació entre les imatges que evoca el poema al voltant del tema que el regeix i els quatre *frames* que l'artista programava en les pintures plurivisionals, i que fa comprendre com aquesta compartia les mateixes fonts i els mateixos fins en la seva diversificada producció. Una relació que porta, també, a la qüestió sobre les reciprocitats entre llenguatges de creació i si existeixen altres interconnexions, a part de la que identifica aquesta autora, més enllà dels dos treballs assenyalats.

Considerant que les anàlisis entre la sèrie *Plurivisions* (1987-1995), la traducció de *Poesia japonesa contemporània* (1988) i *Postals no escrites* (2001), en la IV part de l'estudi, donaven informació precisa sobre les relacions entre aquests treballs, ara es fa necessari reflexionar sobre aquestes mateixes, però en correspondència també amb la producció que va realitzar en els anys subsegüents. S'amplien, així, aquells límits amb la incorporació de l'*Abstracció còsmica*, gravats i collages (1992-1995), i altres reculls poètics com *Aquelles cordes del vent* (1987), *I encara* (1987) i *Passarel·les / Mosaiques* (1992), a la vegada que es facilita la comprensió sobre tot aquest conjunt i sobre com aquesta artista va formular la seva producció de manera completa.

5.2 / Passatges còsmics i «passarel·les mosaiques»

L'origen de la transmissió recíproca en l'obra plàstica i literària de Felícia Fuster, que aquest estudi ha situat en el treball de traducció de *Poesia japonesa contemporània* (1988) i en les col·laboracions que aquest exercici li reclamava segons el va concebre, determinaven dues primeres constants en la seva creació personal que cal recordar. En primer lloc, el diàleg cultural que establí amb el sistema literari japonès, i que es consolidava amb *Poesia catalana contemporània* (1991), compilació que complementava i afavoria les relacions bilaterals i l'intercanvi de coneixements

⁵⁸³ JULIÀ, «Felícia Fuster, 'Postals ...'», *art. cit.*, pp. 61-62.

entre la literatura japonesa i la catalana.⁵⁸⁴ En segon lloc, la finalitat de la seva recerca intel·lectual, dirigida a la investigació dels seus respectius mitjans d'expressió. Tenint en compte aquestes constants, les confluències o els lligams entre facetes de creació que fan del seu treball un conjunt dialògic integrat són les que es descriuen a continuació.

El primer punt en comú, que comparteixen totes les sèries plàstiques i la producció poètica entre finals dels vuitanta i principis dels anys noranta, s'emplaça en la manera com Fuster compren la seva creació posicionant i confrontant a l'espectador davant l'obra. En ambdues creacions hi ha una clara intenció de fer veure al receptor que l'obra «condueix» a un estat de contemplació, de «simbiosi espiritual» i d'evocació multiplicada de la realitat. Això es pot veure en *Plurivisions*, i en les abstraccions còsmiques posteriors, en *Postals no escrites* i en *Passarel·les / Mosaiques* (1989), així com, en els dos poemaris que havia començat a escriure abans de marxar al Japó, *Aquelles cordes del vent* (1987), *I encara* (1987).⁵⁸⁵

Per comprendre millor aquesta idea cal al·ludir al fet que Fuster va dotar a totes aquestes produccions d'un mecanisme específic que intervenia en la mediació entre l'obra i l'espectador. Sobre aquest hi refereix en dos fragments de diferents textos: el manifest *Pintura Plurivisional* i la plaqueta *Passarel·les / Mosaiques*. En ambdós l'autora escrivia sobre la construcció d'un «passatge» o «passarel·la», respectivament, que permetia la transició o el pas a un «món canviant» i divers.

⁵⁸⁴ Segons explica Nao Sawada, en aquesta segona traducció el procediment de treball no va seguir els mateixos criteris que la primera, perquè Felícia Fuster mai va arribar a traduir el repertori de poemes que va seleccionar, del català al francès, per facilitar el següent pas al japonès. Sawada apunta al fet que aquest canvi va dificultar la discussió sobre els textos i va haver d'endevinar intuïtivament el sentit d'aquests. Solament en els passatges difícils interpel·lava a Fuster. Semblaria llavors, tal com segueix apuntant Sawada, que Fuster es va desinteressar d'aquesta traducció —però no del projecte en si. Sawada descobreix el perquè del canvi de Fuster vers la traducció precedent i la manca de reciprocitat en el nou procés, així que, caldria destacar, el conjunt de l'exercici provisionalment com un projecte sense l'evident intercanvi cultural del primer, però que a la fi, acabaria complementant la primera traducció i creant bilateralitat. SAWADA, «La traduction...», *conf. cit.*, dins, «La pàgina és...», *jorn. cit.*

⁵⁸⁵ Les evidències en poesia refereixen a la seva particular fórmula de creació i a una notació que ens deixa Felícia Fuster en l'obra *Passarel·les / Mosaiques*, que es desenvolupa tot seguit en el cos del text. En l'obra plàstica, les proves són en el manifest «Peinture plurivisionnelle» i en les seves paraules extretes del vídeo de presentació de l'exposició *Plurivisions* a Can Felipa: «Sempre amb la mateixa llibertat el moviment invita a l'espectador a seguir la pintura en moviment, a contemplar-la llargament unificant el propi temps per descobrir tota la riquesa que l'espai conté a viure-la en aquesta plurivisió en simbiosi endinsant-se en aquest món divers i secret que conté». Manifest «Peinture plurivisionnelle», *text. cit.* AFF: C3; BATALLA; FUERTES, *Vivim l'era de l'espai...*, *doc. cit.* AFF: C Audiovisuals.

En el primer Fuster ens revela que:

[...] la peinture PLURIVISIONELLE [...] est bâtie sur le concept de l'espace dans sa globalité, elle est en elle-même un mode autonome, capable d'offrir des « lectures » multiples et nous invite à nous y attarder à y rêver à la “ traverser ”. Le monde qu'elle offre n'est pas un rideau, il est changeant, c'est un passage.⁵⁸⁶

D'aquesta manera creava un «passatge», en el sentit d'un pont a través del qual l'espectador podia descobrir un univers autònom en transformació constant gràcies al moviment.

En el segon l'artista refereix a la invenció d'una «passarel·la», la funció de la qual era, igualment, dirigir al lector al desenllaç del poema i a la interpretació oberta del mateix:

Passarel·la és una estrofa que l'autora ha creat i batejat amb aquest nom pel fet que el penúltim vers, curt i amb accent agut, crea un arc, una passarel·la, per arribar a la conclusió, que el darrer vers ens porta.⁵⁸⁷

També, en l'epigrama d'obertura d'aquest mateix poemari presenta la seva invenció:

Que algú em perdoni
he trobat suaument a casa els avis
un llibre encès per una estrofa meva
de temps vestida
M'ha dit
que es deia Passarel·la⁵⁸⁸

Recuperada de la memòria, la «passarel·la» és la clau, el pont que invoca en la subjectivitat del lector el trànsit a la recerca del seu propi món interior, configurat com un calidoscopi d'imatges que irrompen en la realitat.

⁵⁸⁶ [...] la pintura PLURIVISIONAL, [...] es construeix sobre el concepte de l'espai en la seva globalitat, en si mateixa és un mode autònom, capaç d'oferir “lectures” múltiples i ens convida a romandre allà i somiar en travessar-la . El món que ofereix no és una cortina, sinó un món canviant, un passatge». Se cita a la nota a peu de pàgina 421, p. 245. Manifest «Peinture plurivisionelle», *text. cit.* AFF: C3.

⁵⁸⁷ FUSTER, Felícia, *Passarel·les / Mosàiques*, Barcelona, Cafè Central, 1992.

⁵⁸⁸ *Íbid.*

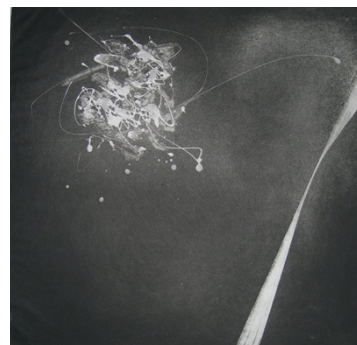
Passarel·les / Mosaiques va ser un treball innovador, consecució lògica, com explica Julià, amb el treball de composició de tankes i haikus que recullen els llibres *Aquelles cordes del vent* i *Postals no escrites*,⁵⁸⁹ i en el qual també introdueix la referència artística a través del tema i la font d'inspiració directa,⁵⁹⁰ com per exemple en el poema «A la Tate Gallery»:

Naixents les brumes
cels diluïts dintre el líquid dels ocres
coures de sang musical personatges
or de silencis
Amb tu
Sempre vell i nou Turner⁵⁹¹

En tot cas, el més preeminent en aquest recull de poemes és l'aportació directa i específica de Fuster, un procediment o artefacte comú amb la concepció plàstica, que permet entrecruar estèticament els seus llenguatges i allunyar la seva producció més avançada d'aquella primera aproximació amb els llibres d'artista.

Aleshores, els conceptes «passatge» i «passarel·la» es poden considerar elements claus que albiraven l'univers de l'artista, entès com una investigació en la qual no importa tant la condició binària d'imatge i paraula en la pràctica com el mètode en si mateix. Aquesta idea sembla expressar-se en el poema «Ja sóc»:

Amb quina ratlla
demà faré camí amb quin defici
sabrè temptar la sang i també l'aigua
Perquè tu em sentis
ja sóc
ja em percudeix la pluja⁵⁹²



⁵⁸⁹ Segons Lluïsa Julià «Fuster formula una estrofa nova. Es tracta de la 'Passarel·la', una composició que allarga d'un vers la tanca clàssica i que es permet el vers lliure». JULIÀ, «Pròleg», dins JULIÀ, FUSTER, *Felícia Fuster... op. cit.*, p. 16.

⁵⁹⁰ Julià parla, dins aquest recull, de la plaqueta «Taques de color» en referència amb un «estret lligam entre poesia i pintura» a través de la cita directa a Rothko. *Ibid.*

⁵⁹¹ FUSTER, *Passarel·les...*, *op. cit.*

⁵⁹² FUSTER, «passarel·la núm. 4», *Passarel·les ...*, *op. cit.*; FUSTER, *Je turbilleume*, núm. d'inventari 278 (sèrie *Abstracció còsmica-gravat*), 1994, gravat calcogràfic sobre paper de gravat, 39,5 x 40 cm; suport 65 x

5.3 / L'absència, el temps i la contradicció

L'obra de Felícia Fuster, d'ençà que comença a indagar sobre el Japó, dona mostres d'una creació híbrida que comparteix maneres de fer. L'«absència», el «temps», com un ens que imposa la seva llei, i la norma de la «contradicció», són les variables que regeixen el marc conceptual de l'artista i del seu treball, propiciant la cohesió en l'obra fusteriana independentment del tema que tracti. Ella mateixa sembla reflexionar sobre aquests conceptes a través dels mitjans que domina, la pràctica artística i la poesia; ambdós entesos com els seus vehicles naturals d'expressió. Fàcilment es troben exemples, com ho és el poema VIII de l'obra *I encara*:

I tot és poc.
I tot
no es mes que absència.
I la mort no ho és tot.
La mort no té color, ni traus, ni abecedaris,
és
una pinzellada que es desfà,
feta de res, de boira,
damunt de cada vida.
No és sutge ni sabó
ni relliscada,
no és ciment ni benzina que es crema
ni closca d'ou
que es perd amb l'ou dintre.
La mort no és freda. Sense
un lleu botzinar, boxeja els dies
i els va fent caure tots,
gelats com les cortines de caramells
que l'hivern ens envia. Dempeus
el temps la veu passar
i per temptar-la
li va oferint sofàs i coixins
i cadires. Però, no.

Mal domador és el temps, la pell
i el pols se li estripen.
I la mort no es refreda, va passant
Al costat d'aquell fred
que és tan fred i és el fred de la vida.

El pensament sobre l'exhauriment, idea central del poema, va desplaçant-se per desvetllar, a cada vers, la paradoxa, el contrasentit entre «el tot i el poc», entre la «plenitud i l'absència», entre la mort, també, com una part d'un joc que la confronta a la vida, «al color i als abecedaris» o al mateix subjecte que crea. No obstant això, la irremeiable presència de l'extinció, malgrat l'intent obstinat del temps per desplaçar-la del seu objecte, imposa la seva condició.

La pintura, en particular, amb una especificitat diferent, comparteix més que el tema en si, el joc creat d'absències, de contraposicions i del temps, mitjançant l'atmosfera i les capes de colors que construïdes a pinzellades conjuguen paisatges inesperats d'una vida que s'esgota (fig. 45).



Fig. 45. Felícia Fuster, Sense títol, núm. d'inventari 421 (sèrie *Plurivisions*), entre 1987-1995, oli sobre fusta, 110 x 122 cm, Fundació Felícia Fuster, Barcelona.

Imatge: © J. Fernández Colmenero. Font: Rodríguez, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

6 / Conclusions

A partir de 1990, unes circumstàncies econòmiques que Felícia Fuster va considerar aleshores favorables, aconseguen centrar-la definitivament en l'exploració artística i en la recerca poètica. L'activitat immobiliària es flexibilitzava, i aquesta conjuntura li possibilitava temps per indagar en altres tècniques i recursos plàstics, sense abandonar l'escriptura i els seus interessos literaris. A més, comptava ja amb una producció pictòrica abundant que li permetia presentar la seva obra en sales d'exposicions, centres d'art i galeries. En general, es podria dir que aquest fou un context continuista, però amb canvis importants que acabaren reflectint-se en dues noves sèries plàstiques.

Els efectes més immediats d'aquest context es van fer manifestes en un apropament a la comunitat artística del barri on residia, així com a aquelles altres que hi limitaven amb el seu taller. La recerca de formació tècnica, de manera específica en el gravat, i l'exigència d'exhibir el seu treball –imprescindible en el posicionament i el reconeixement artístic– van fer necessària la col·laboració i la participació en grups locals subvencionats per les polítiques del govern municipal.

Fuster tenia seixanta-nou anys quan aconsegueix consolidar la seva condició d'artista plàstica a través d'una investigació en el camp de l'abstracció que ella considerava rigorosa i elaborada conceptualment. No obstant això, els alts i baixos en la seva vida que havien impossibilitat la progressió artística, entre altres variables que van des de la condició de gènere a la del mateix sistema del món de l'art, la van situar al marge –com quasi un setanta per cent de creadores i creadors que s'hi dedicaven en aquell moment a París⁵⁹³ dels interessos d'un mercat que a finals de segle XX impulsava propostes de creació vinculades als processos tecnològics de la imatge i la performativitat. Tot i aquesta realitat, fins a 1995 hi ha un increment constatable en l'activitat expositiva de Fuster en diferents centres i galeries de ciutats europees com Barcelona, Berlín i París, i en programes col·lectius a través de l'associacionisme artístic parisenc.

Així mateix, quant als efectes d'aquesta nova situació, també van repercutir en l'obra i en l'evolució del seu llenguatge visual mitjançant la introducció de tècniques que, sense abandonar les regles estètiques de *Plurivisions*, sintetitzaven la imatge pictòrica i el seu imaginari estètic.

⁵⁹³ Entrevista a Nora Ancarola, juny 2017, *cit.*

El resultat d'aquesta experimentació foren dues sèries consecutives que es nodriren directament de la producció anterior, però abandonaven el marc formal de la mateixa per endinsar-se en un treball marcat per l'autoreferencialitat, la introspecció i la comunió entre fases de creació plàstica i poètica. La composició, l'asimetria, la multidimensionalitat de l'espai i el temps, conceptes i regles que havien centrat l'estudi pictòric anterior es reflectien, això no obstant, adaptant-se a processos tècnics diferents, que al final s'evidenciaren en noves formes de producció allunyades de la transcripció literal de *Plurivisions*. Fuster s'endinsava en la recreació d'un univers autoreferencial i intertextual que es barrejava amb la seva investigació poètica.

Les sèries *Abstracció còsmica*, gravat i collage, formulaven un canvi en el llenguatge visual de Fuster. La tècnica pictòrica es descentrava en el desenvolupament artístic de l'obra, restant integrada en unes creacions que es tornaren etèries, espirituals i amb el silenci com a essència ideològica. La dinàmica del moviment entesa com una capa externa de significació que formava part del conjunt de l'obra, així mateix, s'incorporava a la composició, i l'especificitat de la relació bilateral amb el sistema cultural japonès agafava una major rellevància.

La recerca de Fuster va ser intuïtiva i natural d'acord amb la seva manera d'entendre el món a través del contacte intercultural i mitjançant la pràctica artística-literària com un fluir bidireccional entre imatges i paraules. La riquesa de l'espai, que oferia a l'espectador, travessat pel moviment, amb la intenció d'afavorir-li la multiplicitat de lectures, es transformava progressivament en l'evocació múltiple de la imatge vinculada a les seves exploracions lingüístiques i la literatura nipona, confluències poètiques i interculturals que trasllueixen la seva obra plàstica.

La pluridimensionalitat de la visió de l'espai en Fuster va ser la conseqüència de la subjectivitat flotant d'una poeta-artista o artista-poeta que tenia com a referència la polisèmia de les paraules, la «polifonia» de la tradició poètica del Japó i un imaginari visual propi, d'anada i tornada, que va recórrer un dels diferents eixos eurasiàtics, focalitzat fonamentalment entre París i el Japó.

VI/ PART. La recepció artística i crítica de l'obra plàstica de Felícia Fuster

Índex

1 / Una recepció artística i crítica en el context català, p. 353

2 / Fuster com a exemple de la resignificació de la història de l'art, p. 355

3 / La *Fundació Felícia Fuster*, p. 357

4/ La commemoració del centenari, p. 369

5 / Conclusions, p. 375

1 / Una recepció artística i crítica en el context català

La recepció artística i crítica de l'obra plàstica de Felícia Fuster dins l'ambient de les arts a Catalunya és el tema que centra la sisena i última part de la recerca. Aquest aborda la reconstrucció del relat artístic de Fuster, i la seva producció, entès com un mecanisme de reconeixement vinculat amb la resignificació de la història de l'art català –particularment aquella que prospera en els marges de la narrativa oficial–, aprofundeix en la fundació que va concebre en el 2003, i que hom podem considerar el darrer projecte de la creadora, i s'endinsa en l'examen del context de la commemoració del centenari del seu naixement impulsat des de la seva fundació l'any 2020, recolzat pel Govern de la Generalitat de Catalunya el 2021.

La reflexió al voltant d'aquests tres eixos permet avaluar el posicionament artístic i la «fortuna crítica» de Fuster, i permet, alhora, exposar i analitzar els dispositius de recuperació de la seva figura i la seva obra en el context català: la Fundació mateixa,⁵⁹⁴ l'ordenació de la col·lecció i el treball arxivístic sobre els materials documentals que va deixar l'artista, la publicació d'estudis com el catàleg *Felícia Fuster. Obra plàstica* (2008) i el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster* (2021), la present recerca i l'efemèride *Any Felícia Fuster* (2021) són els ressorts que posicionen i ressituen la seva producció artística i literària de l'últim terç del segle XX dins la història de l'art i la cultura catalana.⁵⁹⁵

Per últim, no menys important és entrar també en la reflexió, a través del cas d'estudi de Fuster, sobre la variabilitat de la recepció crítica dels artistes al llarg del temps, així com sobre les diferents estratègies que serveixen a aquesta. Unes i altres, treballen de diferents maneres amb resultats diversos a curt, mitjà i llarg termini.

⁵⁹⁴ Fundació Privada Felícia Fuster.

⁵⁹⁵ La falta de temps i les circumstàncies sanitàries han impossibilitat l'estudi de la recepció crítica i artística en el context parisenc. Es coneix, però, d'una primera aproximació a través de la recerca de notícies i ressenyes a la premsa de l'època i per mitjà de contactes amb diferents associacions, com *Artistes à la Bastille* i *Ateliers d'Artistes de Belleville*, que la recepció crítica del treball de l'artista és quasi inexistent.

2 / Fuster com a exemple de la resignificació de la història de l'art

En la presentació d'aquest estudi sobre Felícia Fuster i la seva obra, s'anticipava que la construcció del relat historicoartístic a Catalunya, des de principis de segle XX, s'havia organitzat estrictament des d'una visió masculina dominant. Igualment, la qualitat formal de les obres, i la factura pròpia –de facultats extraordinàries– dirigides a una creació que, a més, tenia com un dels temes rellevants la representació de la feminitat, eren premisses que dificultaven considerar altres perspectives.

Es destacava que el context en la disciplina va anar transformant-se, particularment a partir dels anys vuitanta, vers un increment lent, però progressiu d'estudis realitzats per dones que tractaven sobre creadores plàstiques, gràcies al compromís d'altres «que durant el tardofranquisme i la transició, amb l'acció social, política i cultural, es reivindicaren com a agents de canvis en la societat»,⁵⁹⁶ i al substrat d'aquelles que havien reaccionat vers l'*establishment* –amb diferents estratègies– entre finals del segle XIX i els anys de la República. L'avanç d'aquests estudis centrats en la reivindicació de la figura de la dona com a subjecte creador des dels anys noranta fins als dies actuals ha sigut notable a Catalunya i a la resta d'Espanya, sent avui dia un moment de reposicionament en la història de l'art.

Aquest nou context de merescuda reivindicació i de recuperació de narratives sobre dones artistes va determinar una transformació en la disciplina. S'aportaven noves perspectives, a la vegada que la interacció entre matèries acadèmiques, la incorporació de nous estudis i metodologies, i els canvis generacionals impulsaven noves reflexions. La història de l'art es resignificava a favor de nous interessos, nous reconeixements i rescats artístics que consideraven el gènere, la diversitat i la inclusió com a fonaments per a desenvolupar i recuperar autors i autores amb produccions artístiques notables i inèdites.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Se cita a la p. 20.

⁵⁹⁷ Exemples són: MITRANI, Alex, *Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Cataluña*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de historia del arte, 2012; NORANDI, Elina, *Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff*, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del arte, 2018.

En definitiva, s'incorporava a la Història de l'art català «clàssica» la Història de l'art de les «exclusions» o de les «generacions invisibles»,⁵⁹⁸ una variant en la qual s'inscriu la producció plàstica i la figura de Felícia Fuster, justificant-la sense prejudicis o els apriorismes en els quals es fonamentava la tradicional historiografia. No obstant això, cal considerar que aquesta incipient Història, en relació amb la identitat artística de Fuster, portava implícita les seves pròpies contradiccions: introduir i subratllar l'evidència històrica de la subalternitat de les dones artistes del segle XX sense una reflexió minuciosa podia incórrer en la victimització de la seva figura, associar la seva obra a l'estereotip d'una estètica femenina o atribuir-li un activisme feminista que no es correspon exactament amb les informacions ni les dades recopilades. Aquests dilemes que van sorgir al llarg de la investigació podien, a més, perjudicar el seu treball fossilitzant-lo dins un tipus de feminisme que tracta de reivindicar a les dones exclusivament des del valor del rol femení.

El cert és que la reconstrucció del relat historicoartístic de Fuster ha sigut, en aquest sentit, un desafiament per l'autora d'aquest treball, finalment, en benefici d'entendre a l'artista en qüestió inscrita en una història de l'art interdisciplinària, inclusiva i diversa, una història que respon al perfil d'una persona centrada en el desenvolupament d'un llenguatge artístic que combinava diferents facetes de creació. A part d'això, és imprescindible entendre que la narració i el posicionament del subjecte que investiga, a partir d'aspectes inèdits de l'obra i la vida de Fuster, així com de la cultura artística, literària i intel·lectual de la societat de la seva època, es vol com a part d'un marc col·lectiu ampli que organitzi la visió crítica d'aquesta creadora. En aquest sentit, diferents perspectives hauran de sustentar les noves visions que ens apropin l'obra de Felícia Fuster.

⁵⁹⁸ Es fa ús d'aquesta expressió, que Sam Abrams utilitzava per definir a la generació d'escriptors i escriptores nascuts a la dècada dels anys vint del segle XX, per abastar altres de creadors i creadores vinculades amb exemples d'omissions de la història. Se cita a la p. 120. ABRAMS, «Un sol dia rotund ...», *art. cit.*, p. 80.

3 / La Fundació Felícia Fuster

3.1 / Origen de la Fundació

La Fundació Felícia Fuster, entitat privada sense ànim de lucre, va ser un projecte llargament meditat per Fuster que prenia forma en l'any 2003, als seus vuitanta-tres anys. Va ser constituïda per la mateixa creadora amb la participació de personalitats del món literari i artístic català, i amb els objectius d'estimular la creació plàstica novella mitjançant uns ajuts econòmics destinats al camp artístic, difondre la llengua catalana a l'estranger i ajudar a la realització d'estudis superiors a persones sense possibilitats econòmiques. La Fundació, que es nodria del capital immobiliari adquirit en la dècada dels anys vuitanta, havia de contribuir a la promoció i la creació artística literària catalana i, igualment, conservar, gestionar, administrar, exhibir i difondre l'obra de la fundadora, és a dir, el seu treball literari, la col·lecció particular de pintura i obra plàstica, així com el llegat que se'n derivava representat en l'arxiu i la biblioteca personal.

L'origen de la Fundació es remuntava a l'any 1984. Una de les cartes que Miquel Tarradell dirigia a Felícia Fuster amb la finalitat de suggerir-li algunes correccions per una traducció que no especificava, però que per la data es tractava de la novel·la de Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir* (1968),⁵⁹⁹ plantejava, també, que presentés el projecte de la fundació –en aquells moments l'artista pensava en una seu a París– al nou president d'Omnium Cultural, Joan Carreras i Martí. Tarradell li aconsellava:

Acabo de llegir que al Carreras, director de la Fundació Enc. Catal. que t'edita el llibre, el faran president d'Omnium Cultural, sembla que no hi ha cap més candidat. Això va bé per una raó: ja et vaig dir que Omnium podria ser la canalització de la fundació que vols fer a París. Ara, aprofitant la circumstància que ja el coneixes, que et valora, i que l'hauràs de veure amb motiu del llançament del llibre, potser podries aprofitar per plantejar-li el teu projecte, que ell el passés a l'Omnium (junta i assessors) per veure que es pot fer que sigui possible i útil.⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Tarradell li expressa: «[...] acabo de rebre la del 14, amb una nova cançó (molt bé!) i folis de la traducció, que en una primera lectura em sembla que va molt bé, molt bé - s'haurà de revisar alguna paraula, ja les he subratllat. Sense poder comparar amb l'original, em sembla, però, que dones el ritme a la prosa d'ella. Vigila que no et quedi una traducció massa literal». Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 21 de febrer del 1984, dirigida a Felícia Fuster. AFF: MT 21.02.84.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

Després d'aquesta primera menció no hi ha informacions sobre el tema fins a l'any 1995 quan l'artista li presenta la idea a Enrica Mata mesos abans del viatge que van fer juntes a Beijing per assistir a la *Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer* organitzada per *Naciones Unidas*.⁶⁰¹ Mata explica sobre la fundació que quan li va esmentar el tema pensava que ja estava constituïda. Va ser anys després, quan el *Pen Club* va organitzar la presentació del llibre de Fuster *Postals no escrites* el 2001 a l'espai del centre cívic Pere Pruna,⁶⁰² que la creadora, arran de l'amistat, la confiança i la capacitat gestora de Mata, li diria amb la intenció que dirigís el seu projecte: «la fundació ets tu».⁶⁰³

Finalment, en el 2003 es creava la Fundació Felícia Fuster mitjançant escriptura pública i els següents càrrecs: Jaume Avellán com a president de la Fundació, Enrica Mata com a vicepresidenta, Bibiana Diez com a tesorera,⁶⁰⁴ Joan Balaguer com a secretari, i com a vocals, Felícia Fuster, Gilbert Étasse i Sam Abrams.⁶⁰⁵ Totes foren persones de confiança, algunes de les quals van ser convocades de nou, testamentàriament, a la mort de l'artista en el 2012, com per exemple Sam Abrams, que no va tenir coneixença d'aquest reclam fins que va ser sol·licitat pel notari.⁶⁰⁶ Altres, com Enrica Mata, l'advocat Joan Balaguer i el notari Gilbert Étasse, foren també ratificades en el testament com a marmessors.

La fundació va engegar amb la salut de Fuster deteriorada arran d'un virus que va contraure en el viatge a la Xina. Segons Mata: «[el] virus la va impossibilitar de seguir creant. Felícia estava que no podia pintar ni escriure, però de cap estava bé».⁶⁰⁷ Segons això, minvaren les seves capacitats motrius, però amb plena consciència escollí el patronat i consolidava el bon inici del projecte.

A aquesta primera etapa, des de 2003 fins al 2005, li va seguir una segona que s'iniciava amb la incorporació al patronat de dues figures rellevants. D'una banda l'artista Nora Ancarola i d'altra

⁶⁰¹ Vegeu: Informe de la *Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*, Naciones Unidas, Beijing, 4 a 15 de septiembre de 1995, [en línia], [consulta: 02.05.2021], disponible a: <<https://www.un.org/daw/beijing/pdf>>.

⁶⁰² Sobre el viatge a Beijing i sobre la presentació de *Postals no escrites* al centre cívic Pere Pruna vegeu: Entrevista a Enrica Mata, juliol de 2021, *cit.* (annex documental núm. 10, p. 474).

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 478.

⁶⁰⁴ Bibiana Diaz és filla d'Otilia Socies i Manuel Diaz i la fillola de Felícia Fuster.

⁶⁰⁵ Escripura de constitució de la Fundacio Privada Felícia Fuster, 2003. Arxiu Fundació Felícia Fuster.

⁶⁰⁶ Entrevista a Sam Abrams, octubre del 2021, *cit.*

⁶⁰⁷ Entrevista a Enrica Mata, juliol de 2021, *cit.* (annex documental núm. 10, p. 471).

banda el poeta i traductor Feliu Formosa.⁶⁰⁸ Les seves implicacions possibilitaren les primeres accions en difondre i exhibir l'obra de Fuster i, en particular, la d'Ancarola va procurar la classificació i el primer estudi de la seva producció plàstica.

Segons Mata, en aquesta etapa:

Es van seleccionar unes obres per fer la presentació de la Fundació, que es va fer a la Bonnemaison el cinc d'abril del 2005. Amb això, jo ja comptava amb la col·laboració de la Nora que va acceptar ser patrona de la Fundació. [...] Nora i jo vam anar a París i vam anar a descobrir l'obra de la Felícia, que estava tota al seu estudi. Allà vam seleccionar alguns quadres, els vam emmarcar, i van ser els quadres que vam penjar a la Bonnemaison per la inauguració.

És a partir d'aquí que vam veure la necessitat de crear un inventari i de classificar l'obra.⁶⁰⁹

L'inventariat de la producció plàstica de Felícia Fuster va ser un treball realitzat per Mata i Ancarola que va durar tres anys aproximadament. Durant aquests es va traslladar l'obra de l'artista de l'estudi a casa seva, a París, on es va numerar i classificar la diferent producció per estils, i es va contractar els serveis d'un fotògraf professional per inventariar, també, gràficament aquesta.⁶¹⁰ El final d'aquesta etapa s'acabava amb la publicació del catàleg *Felícia Fuster. Obra plàstica* (2008) que fou coordinat per Nora Ancarola i Lola Donaire.

3.2 / El treball de la fundació com a dispositiu de reconeixement artístic de l'obra de Felícia Fuster

Amb la creació de la Fundació, ressort principal en la significació artística i crítica de Felícia Fuster en la cultura catalana, la mateixa creadora es convertia «en el constructor y no solamente en el objeto pasivo de su propia recepción».⁶¹¹ L'artista creava el context de reconeixement de la seva

⁶⁰⁸ Sobre la incorporació al patronat de Nora Ancarola i Feliu Formosa, consulteu l'entrevista a Enrica Mata. *Ibid.*, pp. 470; 473.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 480.

⁶¹⁰ A la vegada Maria Elvira Silleras treballava en l'arxiu documental i en l'estudi biogràfic de Felícia Fuster. *Ibid.*

⁶¹¹ Nathalie Heinich reflexiona sobre com alguns historiadors de l'art, dins el camp de la sociologia, es van centrar en l'anàlisi de l'artista, entès com a subjecte actiu que crea el context de recepció de la seva pròpia obra. Assenyala que va ser una tendència dins la història social de l'art desenvolupada en els anys vuitanta del segle XX i apunta com a exemple el treball de Setlana Alpers, que va analitzar a l'obra *El taller de*

obra a través d'una institució que contribuiria a ajudar a les noves generacions d'artistes. De fet, el focus principal del seu projecte, segons explica Enrica Mata, van ser les ajudes a la jove creació per oferir possibilitats econòmiques en l'execució de produccions artístiques, a causa de les mancances que ella havia tingut al llarg de la seva pràctica, però cal reconèixer que ambdós propòsits operaven socialment en la representació mental de la seva figura, i tanmateix, en la recepció de la seva obra dins l'ambient cultural català.

Com es plantejava en l'anterior capítol a través de la carta de Tarradell,⁶¹² els antecedents de la fundació cal situar-los a partir de l'any 1984, quan rep el reconeixement de la comunitat literària en irrompre el poemari *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984) en el *Premi Carles Riba*. Tot i que l'obra no va aconseguir el preuat guardó, la qualitat d'aquesta copsava la sensibilitat de Maria Mercè Marçal, i la d'altres membres del jurat com Xavier Bru de Sala qui va afavorir la seva publicació a través de Joan Carreras, el responsable final de l'edició del llibre.

Aquest èxit li va obrir les portes del món de la cultura i de les lletres catalanes forjant amistats i relacions que contribuïren a distingir-la i a facilitar la recepció de treballs posteriors. Si la major part de ressenyes crítiques, a través d'articles i entrevistes a la seva persona en mitjans de premsa i ràdio, daten del mateix 1984, els anys subsegüents, per exemple, van ser avalats per la seva contínua producció de poesia i per un treball de representació en el panorama literari català de la mà de Maria Mercè Marçal i de Sam Abrams.

No obstant això, segons detalla Abrams en «La closca d'avellana», epíleg de *Postals no escrites* (2001), els alts i baixos en la recepció de l'obra poètica de Fuster amb el pas del temps foren constants. La llunyania respecte del context català, l'estil de la seva veu poètica, també allunyada dels corrents formals del moment, i una ambició intel·lectual menysvalorada en aquest ambient literari per prejudicis atribuïts al gènere,⁶¹³ propiciaven una «fortuna crítica» inestable. La mirada retrospectiva d'Abrams en aquest text posava al descobert els

Rembrandt (1988), com aquest pintor diversificà les seves activitats, a banda del treball pictòric, per crear un marc de recepció de la seva pròpia obra «al personalizar su estilo pictórico, al comprar cuadros en el mercado (con lo que contribuyó a valorizar la pintura en general o, también, a focalizar en géneros considerados en esa época como menores -retratos, escenas de género)». HEINICH, *La sociología ...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁶¹² Se cita a la p. 357 a la Carta Tarradell/Fuster, 1984, *cit.*

⁶¹³ ABRAMS, «La closca ...», *art. cit.*, dins FUSTER, *Postals ...*, *op. cit.*, pp. 93-94.

mecanismes de reconeixement d'una autora i com és de variable la seva recepció segons es combinen en determinat context i conjuntura històrica.⁶¹⁴

Posteriorment, el relleu d'aquesta representació literària l'assumiria la fundació amb un caràcter diferent. Abrams explica que per a Fuster la idea primordial d'aquesta institució amb fins benefactors i culturals era «ajudar a joves creadors», però lògicament hi havia implícit la cura i la promoció del seu llegat artístic i literari, per aquesta raó ella decidia comptar amb gestors i perfils específics coneixedors del seu treball.⁶¹⁵

Des de llavors, la fundació es va centrar en els seus dos principals eixos de treball: d'una banda, promocionar a joves artistes amb unes borses d'estudi dotades de 2500 euros en les disciplines de gravat, pintura i escultura, promoure el català a l'estranger i ajudar a la realització d'estudis superiors a persones amb pocs mitjans econòmics;⁶¹⁶ d'altra banda, fomentar i difondre l'obra plàstica i literària de Felícia Fuster.

En concret, com ja s'ha dit anteriorment, respecte a la promoció del treball artístic i literari de la creadora, s'iniciava una labor d'organització i classificació sobre la col·lecció d'art i els documents personals que obririen la investigació i la posterior edició de materials d'estudi. El catàleg *Felícia Fuster. Obra plàstica* com a presentació del seu llegat artístic, editat per la fundació en l'any 2008, donava el tret de sortida a una sèrie de projectes consolidats al voltant de la seva obra,⁶¹⁷ entre els quals: *Felícia Fuster. Obra poètica: 1984-2001*, publicat per l'editorial Proa amb la col·laboració de la fundació el 2010; *Cordage du vent*, antologia editada per Editions Trabucaire en el 2019, que naixia amb la voluntat de donar accés als lectors de llengua francesa els poemes de Fuster; i el *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*,⁶¹⁸ estudi impulsat per la fundació, adaptat al format en línia i creat complementàriament amb la recerca doctoral

⁶¹⁴ Se cita al capítol 3.2.3 «La producció poètica i les obres de traducció» de la I Part, pp. 50-51.

⁶¹⁵ Entrevista a Sam Abrams, octubre del 2021, *cit.*

⁶¹⁶ Els ajuts a la jove creació s'iniciaven en l'any 2005 i han tingut una trajectòria ininterrompuda fins al 2020, any en el qual la crisi sanitària per la COVID-19 dificultava el treball intern d'organització i difusió de la convocatòria, així com la creació d'un gran nombre d'artistes joves, els quals quedaven aïllats pel tancament dels seus espais habituals de treball.

⁶¹⁷ En aquesta primera publicació s'inclou un resum del treball biogràfic *Felícia Fuster i Viladecans o El arte como testimonio de una época* a càrrec de Maria Elvira Silleras, de l'any 2006.

⁶¹⁸ Elaboració i coordinació tècnica: Esther Rodríguez Biosca.

Confluències poètiques i interculturals en l'obra plàstica de Felícia Fuster: «Plurivisions», 1980-1995, presentats ambdós en el 2021.

El dispositiu de la Fundació, centrat en la publicació per fer-ne difusió de l'obra de Fuster, juntament amb els programes expositius i els actes literaris dirigits des de la fundació (taula 3),⁶¹⁹ ha sigut fonamental per donar a conèixer i resignificar la seva identitat artística i literària en l'àmbit de la cultura catalana. No obstant això, el procés també ha sigut lent i la transmissió de l'obra asimètrica,⁶²⁰ malgrat els esforços en ambdós vessants de creació, sent la part poètica la forma d'expressió més consolidada gràcies a aquella primera incursió en el *Premi Carles Riba*.

Curiosament, la seva poesia es recuperava a través del treball de la fundació i mitjançant noves generacions de poetes i escriptores, la majoria docents vinculades a l'ambient acadèmic, emperò, l'obra artística, tot i el propòsit determinant per part de la direcció de la institució, quedava endarrerida, sobretot, perquè el treball artístic de Fuster tenia escassa trajectòria en el territori. Els representants del món artístic i les institucions públiques vivien al marge de l'obra de Fuster.

Taula 3. Exposicions i altres activitats de l'obra poètica i la col·lecció d'obra plàstica de Felícia Fuster dutes a terme entre 2005 i 2020⁶²¹

Exposició *L'abraçada de l'infinit: Plurivisions*

Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison

Del 5 al 16 d'abril de 2005

Barcelona, Espanya

⁶¹⁹ Les exposicions de la producció visual de Felícia Fuster així com la programació de recitals poètics vinculats a festivals com *Barcelona Poesia*, ha sigut una fórmula combinada per a resignificar i ressituar el treball de Fuster en el panorama de les arts i la literatura catalana.

⁶²⁰ Segons Enrica Mata: «A nivell poètic, la Felícia és reconeguda en els ambients literaris per la seva obra poètica. Però com a artista plàstica no. Llavors, el que jo volia i el que havíem decidit amb la Nora era fer-la conèixer en l'àmbit pictòric i que els seus quadres es valoressin. Llavors va ser quan em vaig assessorar amb l'amic Joan Anton Maragall. El seu comentari va ser que «per aconseguir el que volíem hauria de picar molta pedra» i el primer que calia fer era la confecció del catàleg raonat. Em va indicar que parlés amb Maria Rosa Subirana, que ens ajudaria en la realització del catàleg. Com així ha estat.». Entrevista a Enrica Mata, juliol de 2021, *cit.* (annex documental núm. 10, p. 474).

⁶²¹ Per consultar les exposicions amb informació ampliada, aneu a: RODRÍGUEZ, *Catàleg raonat ...*, disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.

Exposició *Plurivisions*

Fundació Felícia Fuster

Del 25 d'octubre de 2011

Barcelona, Espanya

Exposició *Abstracció Lítica*

Fundació Felícia Fuster

Del 5 de setembre de 2012 al 19 de març de 2013

Barcelona, Espanya

Recital poètic *Felícia Fuster* dins el Festival Mirades de dones

Fundació Felícia Fuster

19 de març de 2013

Barcelona, Espanya

Exposició *Paisatges del desassossec*

Sala dels Serveis Territorials de Lleida del Departament de Cultura de la Generalitat

Del 7 al 29 de novembre de 2013

Lleida, Espanya

Recital poètic *Dues veus singulars: Maria Mercè Marçal – Felícia Fuster* dins les V Jornades Marçalianes

Fundació Felícia Fuster

De l'11 de novembre de 2014

Barcelona, Espanya

Exposició *Felícia Fuster: Haikús visuals*

Fundació Felícia Fuster

Del 18 de novembre de 2014 al 20 de febrer de 2015

Barcelona, Espanya

Trobada literària *Tres generacions de Poetes amb Felícia Fuster* dins la Setmana de la Poesia

Fundació Felícia Fuster

Del 18 de maig de 2015

Barcelona, Espanya

Exposició *Felícia Fuster: Una mirada a l'obra*

Fundació Felícia Fuster

Del 10 de febrer al 1 d'abril de 2016

Barcelona, Espanya

Recital poètic *Un diàleg amb Felícia Fuster* dins la Setmana de la Poesia

Fundació Felícia Fuster

Del 14 de maig de 2016

Barcelona, Espanya

Exposició *Felícia Fuster: Haiku visivi*

Galeria spaziobianco

Del 14 d'abril al 4 de juny de 2016

Torí, Itàlia

Exposició *Plural femení: El diàleg Felícia Fuster / Mercè Mòdol*

Museu d'Art Modern de Tarragona

Del 25 de gener al 5 de març de 2017

Barcelona, Espanya

Exposició *El diàleg: Felícia Fuster / Mercè Mòdol*

Fundació Felícia Fuster

Del 24 d'octubre de 2017 al 16 de febrer de 2018

Barcelona, Espanya

Recital poètic *Un diàleg amb Felícia Fuster* dins la Setmana de la Poesia

Fundació Felícia Fuster

Del 15 de maig de 2018

Barcelona, Espanya

Exposició *Diez & Fuster. Viatge a París*

Fundació Felícia Fuster

Del 7 de novembre de 2018 al 15 de febrer de 2019

Barcelona, Espanya

Recital poètic *Passarel·les, Cantar i Dir*

Fundació Felícia Fuster

Del 29 de novembre de 2018

Barcelona, Espanya

Recital poètic *Un diàleg amb Felícia Fuster* dins Barcelona Poesia

Fundació Felícia Fuster

Del 9 de maig de 2019

Barcelona, Espanya

Exposició *Felícia Fuster: Haikús visuals*

Fundació Vallpalou

Del 17 d'octubre de 2019 al 20 de gener de 2020

Lleida, Espanya

Recital poètic *Un diàleg amb Felícia Fuster* dins Barcelona Poesia

Fundació Felícia Fuster

Del 14 d'octubre de 2020

Barcelona, Espanya

3.3 / Noves incorporacions a la fundació al llarg del temps

Felícia Fuster va morir el 4 de març de 2012 a París amb noranta-un anys, nou anys després de rebre el seu darrer projecte, la *Fundació Felícia Fuster*. L'artista, traductora i poeta creava la seva institució en el 2003, assistia a la presentació d'aquesta al *Centre de Cultura de les Dones Francesca Bonnemaison* el 2005, envoltada i recolzada per les persones en les quals havia confiat, i veuria en

els anys següents com es posaven en marxa els objectius plantejats, s'atorgaven els primers ajuts a la creació i es treballava sobre el seu llegat intel·lectual, literari i artístic.

En aquest últim aspecte, els esforços de la fundació per donar a conèixer l'obra de Felícia Fuster a través dels encàrrecs d'estudis i les publicacions corresponents foren importants, així mateix, s'havia obert l'Arxiu Fuster a la consulta d'investigadors i investigadores que paral·lelament, a través dels respectius treballs, transmetien l'obra. Com a detall, cal dir que la majoria d'aquests estudis se centraven en el camp de la poesia i incloïen en la part final al·lusions a la part artística, per tant, aquesta relació d'alguna manera començava a cobrir el buit d'informació sobre la faceta plàstica de la creadora.⁶²²

No obstant això, si hi ha una estratègia important sobre la qual es continuava treballant amb el pas dels anys, aquesta va ser incloure en el si del patronat altres figures representatives del panorama artístic i literari català.

D'una banda, s'incorporava en l'any 2013 Lluïsa Julià, doctora en filologia catalana i catedràtica d'institut, des de l'any 1982. Amb una trajectòria llarga en estudiar el treball literari d'escriptores catalanes, com Maria Mercè Marçal i Teresa Riera, entre altres, promovia des de feia anys la recuperació de la tradició literària escrita en femení.⁶²³ D'altra banda, en el 2016 entrava al patronat Pilar Parcerisas, comissària d'exposicions independent, crítica d'art i assagista, experta en art del segle XX. L'ingrés d'aquestes dues persones amb perfils específics a la junta del patronat de la fundació, així com la incorporació d'Esther Rodríguez, amb estudis de grau i màster en Història de l'art, a la direcció tècnica en el 2019, gràcies al vincle directe que es creava amb la institució amb motiu del catàleg raonat i la investigació artística sobre Fuster, enfortien el capital humà i cultural d'aquesta. Les darreres adhesions a finals del 2020, la de Jordi Morell, artista i professor vinculat al departament de Belles arts de la *Universitat de Barcelona* –guanyador d'un dels ajuts que atorgava la fundació en l'any

⁶²² Al llarg d'aquesta recerca s'ha fet menció als diferents estudis realitzats sobre l'obra de Felícia Fuster.

⁶²³ El contacte amb la fundació es va fer a través d'Enrica Mata qui aconsellada per Feliu Formosa li encarregava la cura de l'edició de l'obra literària completa de Felícia Fuster. Arran d'aquesta col·laboració Julià seria una persona fonamental per la direcció de la fundació. Entrevista a Enrica Mata, juliol de 2021, *cit.* (annex documental núm. 10, p. 473).

2008–, i la Felip Martí-Jufresa, filòsof i professor a l'*Institut Supérieur des Arts* de Toulouse –també conegut de Fuster–, tanquen l'última època de la fundació.

En definitiva, la *Fundació Felícia Fuster*, a través del patronat i la seva labor de recuperació de la figura i l'obra de la fundadora, dels ajuts a la creació jove i a projectes de difusió de la llengua catalana a l'estranger, es convertia en un agent discret dins el panorama cultural de Barcelona, establint noves relacions amb altres institucions culturals, a la vegada que seguia difonent el llegat de la seva fundadora i organitzant la col·lecció i els materials documentals, així com gestionant el patrimoni per mantenir la seva continuïtat en el temps.

4 / La commemoració del centenari

La present etapa de la fundació, l'any 2021 ha sigut fonamental per donar a conèixer l'obra i la figura de Felícia Fuster a públics més amplis. Es complien els cent anys del seu naixement i per l'ocasió el Govern de la Generalitat mitjançant la seva política commemorativa i la Comissió de Commemoracions acordava celebrar, juntament amb altres setze candidatures més, l'*Any Felícia Fuster*. Amb l'objectiu de «posar en relleu, recuperar i divulgar la memòria d'esdeveniments i personalitats històriques, artístiques, científiques o culturals, que han deixat empremta en el patrimoni col·lectiu dels catalans»⁶²⁴ s'iniciava una efemèride que situava en el mapa de la història cultural catalana la creació artística i literària de Fuster.

La notícia es publicava el 29 de desembre del 2020,⁶²⁵ sent el 24 de febrer del 2021 l'acte institucional al Palau Marc, on la consellera de Cultura, Àngel Ponsa, presentava la celebració del centenari de Felícia Fuster, impulsada pel *Departament de Cultura*, a través de la *Institució de les Lletres Catalanes*, la *Direcció General de Patrimoni Cultural* i la *Direcció General de Creació, Acció Territorial i Biblioteques*.⁶²⁶

A l'acte, la consellera destacava que:

[...] a les portes d'encetar el mes de març, és molt oportú presentar l'*Any Felícia Fuster*, una veu femenina absolutament referent al nostre paisatge cultural i compromesa amb els joves, el feminisme i la llengua, llegat que ha recollit la Fundació que porta el seu nom.⁶²⁷

⁶²⁴ Decret 270/2016, de 12 de juliol, de la política commemorativa del Govern de la Generalitat i de la Comissió de Commemoracions (article 2, objecte), *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, Núm. 7162-14.7.2016, [en línia], [consulta: 04.06.2021], disponible a: <<https://dogc.gencat.cat/ca/document-del-dogc/?documentId=747350>>.

⁶²⁵ «Esdeveniments i personalitats que commemorarem l'any 2021», *Gencat*, 29 de desembre 2020, [en línia], [consulta: 07.06.2021], disponible a: <<https://web.gencat.cat/ca/actualitat/detall/Esdeveniments-i-personalitats-que-commemorarem-lany-2021>>.

⁶²⁶ «Es presenta l'Any Felícia Fuster», *Gencat*, 25 de febrer 2021, [en línia], [consulta: 07.06.2021], disponible a:

<<https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2021/anyfeliciafuster/detalls/noticia/Es-presenta-lAny-Felicia-Fuster-00001>>.

⁶²⁷ *Ibid.*

Sota aquesta triple direcció, les dues comissàries de la commemoració, Pilar Parcerisas responsable de la part artística, i Lluïsa Julià, de la part literària, iniciaven una intensa programació, estesa durant tot l'any, plena d'actes d'homenatge, exposicions, jornades i conferències. La *Fundació Felícia Fuster* aportaria la presència institucional a través de la seva presidenta, Enrica Mata, a més de ser la seu logística que coordinava la gestió del material documental i gràfic sobre la creadora, entre altres requeriments específics, com la cessió dels drets d'autor i d'imatge per les diferents reedicions d'obra literària i publicacions adscrites a la commemoració⁶²⁸ o l'ús del seu espai per diferents actes i exposicions; alguns convocats per les comissàries, altres propis organitzats per l'ocasió.

Dins el programa del centenari es va presentar l'exposició *Plurivisions*, mostra retrospectiva de l'obra plàstica de Felícia Fuster, curada per Pilar Parcerisas, que es va inaugurar al centre *Arts Santa Mònica* el 21 de març del 2021, coincidint amb el *Dia Mundial de la Poesia*.⁶²⁹ Altrament, es presentava *Haikús visuals*, exposició comissariada igualment per Parcerisas a *Les Bernardes. Espai de Cultura Contemporània* a Salt, el 10 de setembre del mateix any, la mostra *Fuster. L'abstracció i la represa de la pintura*, a la seu de la fundació el 15 d'octubre, curada per Esther Rodríguez, i la jornada acadèmica *Aquella pell de dona* dedicada a la creadora, coordinada per Julià, a la *Universitat de Barcelona*; entre clubs de lectura, taules rodones i recitals organitzats per entitats i col·lectius o persones individuals interessades en treballar la figura de Fuster i fer-ne difusió amb motiu del seu centenari. Tot aquest conjunt d'activitats completaven un any, en el qual Fuster també tindria una forta presència a la xarxa a través del compte de *Twitter* de la commemoració (@AnyFFuster) i de la web oficial (<http://anyfeliciafuster.cat>), així com mitjançant la renovada web de la fundació (<http://fundacioffuster.org>).

La mobilització de recursos econòmics i humans a través del *Departament de Cultura*, atorgats pel govern de la *Generalitat de Catalunya*, juntament amb els seus espais culturals i plataformes de

⁶²⁸ FUSTER, Felícia, *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils*, Barcelona, Cafè Central i Llibres del Segle, 2021; FUSTER, Felícia, *Obra poètica*, 1984 – 2001, Barcelona, Edicions Proa, 2021; FUSTER, Felícia; SAWADA Naoyuki, *Poesia japonesa contemporània*, Salt, Edicions Reremús, 2021. JULIÀ, Lluïsa, *Felícia Fuster. Anar, sempre tornar*, Lleida, Pagès editors, 2021; FUSTER, Felícia, *Qué nombre*, Barcelona, Godall edicions, 2021.

⁶²⁹ L'acte, que organitzava el *Consorci per a la Normalització Lingüística*, es va centrar en el poema de Felícia Fuster «No em despulleu» dins l'obra *Aquelles cordes del vent* (1987), escollit per la *Institució de les lletres Catalanes*.

difusió propiciaren una font d'informacions i coneixement sobre Felícia Fuster i una repercussió a major escala de què podia arribar la fundació com a institució privada. El resultat ha sigut majúscul, de tal manera que pocs mesos després d'iniciar l'*Any Felícia Fuster*, la fundació, entesa com un dels espais de contacte per al públic interessat, augmentava el nombre de visitants, atenia a les sol·licituds d'informació i feia col·laboracions amb altres persones i entitats culturals que plantejaven projectes fent-se eco de la celebració del seu centenari (annex documental núm. 12, p. 477).

L'*Any Felícia Fuster* ha suposat un estímul en la recepció artística i crítica d'aquesta creadora. L'esdeveniment ha afavorit el coneixement de la seva persona i la seva obra amb tota l'amplitud que mereix, fent que se la pugui considerar una autora completa, determinant en els seus propòsits i avançada a la seva època. S'ha reduït l'asimetria detectada en aquesta recerca entre el treball literari i el plàstic i ha impulsat, també, nombrosos «materials d'estudis i reedicions d'obra literària». ⁶³⁰ La difusió d'aquests treballs i noves publicacions, les exposicions i els actes commemoratius al llarg de l'any, amb posicionaments i perspectives diverses, han nodrit les visions que ens aproximen a la realitat de l'obra d'aquesta creadora.

En contrapartida, cal assenyalar que la massificació d'aquest reconeixement en premsa i en mitjans de comunicació han posat en qüestió o desvirtuen, en alguns casos, la seva figura propiciant un perfil reduccionista –però molt efectiu quant al missatge– que inscriu a Fuster en aquells límits, que en aquest estudi es reflexionaven sobre l'exclusivitat d'entendre a Fuster, per exemple, des de la feminitat i el seu «compromís amb el feminisme», paraules que es defensen des del comissariat, ⁶³¹ que aprovava la consellera de bon començament i que s'han anat replicant en alguns mitjans de comunicació de tall generalista. ⁶³²

⁶³⁰ Carles Geli cita aquestes paraules de Lluïsa Julià a GELI, Carles, «Felícia Fuster, la poeta que va néixer amb 63 anys», *El País*, 09 març 2021, [en línia], [consulta: 04.06.2021], disponible a: <https://cat.elpais.com/cat/2021/03/09/cultura/1615284529_502457.html?ssm=TW_CC>.

⁶³¹ Dossier de premsa *Any Felícia Fuster*, Departament de Cultura de la Generalitat i Institució de les Lletres Catalanes, 2021, p. 3, [en línia], [consulta: 03.06.2021], disponible a: <<https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2021/anyfeliciafuster/comunicacio/>>.

⁶³² «El Departament de Cultura dedica la commemoració, demà, del Dia Mundial de la Poesia, a la poeta, traductora, artista plàstica i feminista compromesa Felícia Fuster». E. V., «Cultura dedica el Dia de la Poesia a Felícia Fuster», *El Punt Avui+*, 20 març 2021, [en línia], [consulta: 04.06.2021], disponible a: <<https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/1941953-cultura-dedica-el-dia-de-la-poesia-a-felicia-fuster.html>>; REDACCIÓ, «El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya celebra el Dia

En conjunt, l'Any *Felícia Fuster* ha intensificat el reconeixement popular d'aquesta creadora en el territori català. L'article de Carles Geli a *El País*, «Felícia Fuster, la poeta que va néixer amb 63 anys», és una bona mostra del que significa l'efemèride, de l'estratègia de difusió de les comissàries i del valor de la seva lírica, encara, per sobre de la descoberta del seu treball plàstic, que sense el reconeixement dels museus difícilment se'l podrà considerar del tot acceptat en el sistema de l'art català:

No és mai tard per a la poesia. Es va comprovar, per exemple, el 1983, quan al premi Carles Riba s'hi va presentar *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils*. Aquell any va guanyar un títol també llarg, *La trista veu d'Orfeu i el Tornaveu de Tàntal*, de Valerià Pujol, però aquell poemari tenia tanta força i va deixar tan sorprès el jurat, especialment Maria Mercè Marçal, que es va recomanar també la seva publicació. Apareixeria el 1984 i era el primer compendi líric d'una desconeguda Felícia Fuster, una autèntica revelació que debutava amb... 63 anys.

Des de llavors, més una poeta de poetes que una veu reconeguda popularment. “Hem de fer d'altaveu i dinamitzar l'estudi de la seva obra”, proposa la filòloga i estudiosa Lluïsa Julià com a objectiu de l'Any Felícia Fuster, que, promogut per la Generalitat per commemorar el centenari del seu naixement, ella mateixa comissària des del vessant literari juntament amb la crítica d'art Pilar Parcerisas, que vetllarà per la difusió de la faceta pictòrica de Fuster, que també en va tenir.⁶³³

Respecte a les institucions museístiques catalanes, encara és aviat per veure els resultats sobre la descoberta de l'obra plàstica de Felícia Fuster. L'exposició *Plurivisions* al *Centre Arts Santa Mònica* ha sigut la plataforma més adient per presentar el treball artístic de Fuster. La comissària Pilar Parcerisas juntament amb la presidenta de la fundació, Enrica Mata, han treballat en les relacions amb museus privats i públics per donar a conèixer la seva obra i temptar a la compra o la donació

Mundial de la Poesia amb l'any Felícia Fuster», VilaWeb, 20 març 2021, [en línia], [consulta: 04.06.2021], disponible a: <<https://www.vilaweb.cat/noticies/el-departament-de-cultura-celebra-el-dia-mundial-de-la-poesia-amb-felicia-fuster-com-a-protagonista/>>; PENELO, Lídia, «L'hora de reivindicar Felícia Fuster, una artista completa», *Públic*, 07 març 2021, [en línia], [consulta: 04.06.2021], disponible a: <<https://www.publico.es/public/l-hora-reivindicar-felicia-fuster-artista-completa.html>>; AGÈNCIES, «L'Any Felícia Fuster vol relançar l'obra de la pintora i poeta amb actes acadèmics, conferències i exposicions», *LaRepública*, 24 febrer 2021, [en línia], [consulta: 04.06.2021], disponible a: <<https://www.larepublica.cat/minut-a-minut/lany-felicia-fuster-vol-rellancar-lobra-de-la-pintora-i-poeta-amb-actes-academics-conferencies-i-exposicions-2/>>.

⁶³³ GELI, «Felícia Fuster...», *art. cit.*.

perquè sigui incorporada i representada a les respectives col·leccions. Però encara sembla que no s'ha donat el moment oportú, segons Mata, tot i que es treballa en aquesta direcció.⁶³⁴

L'entrada d'obra de la col·lecció privada de Fuster en els museus seria l'últim pas en el reconeixement de la seva producció plàstica, no obstant això, el sector es reserva, ara com ara, els seus fons i no es pronuncia respecte a l'adquisició d'obra.

⁶³⁴ Entrevista a Enrica Mata, juliol de 2021, *cit.*, annex documental núm. 10, p. 474.

5 / Conclusions

Els mecanismes de reconeixement, en diferents moments i des de diferents àmbits i perspectives, que organitzen la visió artística i crítica de l'obra i la figura de Felícia Fuster l'han situada en un lloc «relatiu» en la història cultural, artística i literària catalana, tot i la significativa projecció en l'any del centenari del seu naixement. Aquests mecanismes, que operen en una societat que ha tornat evident el significat de la seva obra,⁶³⁵ han ajudat a la recuperació, la difusió i el coneixement sobre les seves diferents produccions i sobre la seva biografia artística i literària. No obstant això, la condicionalitat, particularment respecte al treball plàstic, formarà part de la seva recepció mentre no hi hagi un consens entre els diferents agents que configuren el món de l'art català.

El treball de la fundació i els materials publicats fins a la data actual, el comissariat artístic de Pilar Parcerisas en l'*Any Felícia Fuster*, aquesta recerca doctoral centrada en la seva obra plàstica de maduresa i l'interès d'alguns col·leccionistes privats, no semblen factors suficients per consolidar una posició de reconeixement determinada dins el món de l'art oficial. L'acceptació de l'ampli sector de la crítica d'art i dels museus amb l'adquisició d'obra és l'esglaió final del complex dispositiu del reconeixement d'aquesta artista.⁶³⁶

Mentrestant, la *Fundació Felícia Fuster*, que fou l'últim projecte de la creadora o l'última oportunitat de perpetuar el seu llegat després de la seva mort, és el ressort principal de llarg recorregut que haurà de servir i contribuir a difondre la seva pràctica i producció artística i literària, a ordenar els seus materials i a difondre'ls mitjançant publicacions, actes, xerrades i exposicions. Si la seva acció l'ha situada en el mapa artístic literari català, l'ha visibilitzat i propiciarà la continuació d'estudis sobre el seu treball, la celebració del centenari l'any 2021 des de la *Generalitat*, ha impulsat la promoció, la difusió i la popularització de la seva figura i l'obra a gran

⁶³⁵ La sociologia de l'art defensa que els canvis i les valoracions artístiques no són productes de l'atzar, sinó circumstàncies històriques, culturals i socials. Els nous contextos que produeixen aquestes circumstàncies propicien les condicions d'acceptació i l'admissió de l'obra d'art en el món de l'art. Vicenç Furió tracta àmpliament el tema en: FURIÓ, Vicenç, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁶³⁶ Vicenç Furió explica, prenen com a exemple l'obra de Piero Manzoni, *Merde d'artiste*, «que si la obra [...] se considera dentro del campo artístico es porque un número suficiente de agentes y de valores que operan en este campo lo han propuesto y aceptado así». *Ibid.*, p. 75.

escala dins la societat catalana, una embranzida de durada limitada, però de gran importància que arriba a la seva àmplia majoria.

La combinació d'ambdós mitjans són indispensables per distingir i per fer valdre l'obra de Felícia Fuster, però aquest estudi sospita que encara hi ha certes reserves per part del món de l'art institucionalitzat, que sotmès a les regles formals, estètiques, i de valoració artística, vinculades amb la tradició crítica i historiogràfica de l'art, dificulten la seva admissió de manera oficial.

Això no obstant, si cal evidenciar altre tema important sobre el reconeixement artístic i la «fortuna crítica» de Felícia Fuster és com l'artista projecta el seu propi dispositiu a través d'un procés que porta a la creació de la fundació. A aquest respecte hi ha una frase de l'artista que dona llum sobre la seva determinació vers la recepció del seu treball que es pot vincular amb el seu projecte de crear una institució amb fins benèfics:

[...] sempre he pensat que seria com tants d'altres –un pintor «maudit», però no volia acabar com ells –per això sabia que em calia renunciar a la pintura un cert temps.⁶³⁷

En aquesta reflexió és significativa la idea romàntica de Fuster sobre l'artista *maudit* i la marginalitat de la seva condició, a la qual no sembla adscriure's en deturar la seva pràctica a favor de consolidar l'estabilitat econòmica i construir una manera de viure que li permetés, d'una banda, la represa artística i la consolidació d'aquesta a través de l'autogestió i l'autorepresentació, i d'altra banda, la posterior transcendència del seu llegat a la societat.

⁶³⁷ Se cita a la p. 238 a la Carta Fuster/Tarradell, 1987, *cit.*

VII/ PART. Conclusions finals

Conclusions finals

Sobre l'acompliment de les hipòtesis

De l'estudi realitzat, un cop contextualitzada la biografia artística i analitzades les obres plàstiques de la darrera etapa de producció de Felícia Fuster, es poden confirmar algunes de les hipòtesis com les que es detallen tot seguit:

En primer lloc ha quedat demostrat que, efectivament, va existir en l'obra de Felícia Fuster, aquella que es gesta i es produeix entre 1980 i 1995, elements formals i estètics vinculats amb referents culturals diferents, entre els quals destaquen aquells relacionats amb les arts i la literatura japonesa. Els substrats artístics i literaris de les múltiples geografies de Fuster, la del seu origen, la del lloc on va decidir viure, i la d'aquell amb el que va connectar de manera natural i intel·lectual, així com factors relatius als vincles entre la traducció, la poesia i la pintura, acabarien incidint en el seu llenguatge visual de maduresa. L'aportació d'aquest estudi supera, així, la hipòtesi de partida que associava a l'obra d'aquesta creadora influències d'un viatge al Japó –del qual hi havia escassa informació– basades en indagacions prèvies d'autors i autores que havien tractat la seva producció poètica i artística. Els conceptes «oriental», «silenci» i «buit», entre altres, són afins al treball de Fuster com explicitaven aquests, no obstant això, s'han estudiat des de la perspectiva intercultural i les relacions bilaterals que l'artista va mantenir durant el seu treball de traducció de poesia japonesa al català entre 1985 i 1988, contextualitzant-los, igualment, amb el marc cultural japonès i el context artístic literari parisenc i barceloní coetani a aquesta.

En segon lloc, s'han reconegut tres etapes diferenciades, però permeables, en el desenvolupament i consolidació de la darrera producció artística de Felícia Fuster: 1921-1950, 1950-1986, 1986-1995. Aquestes etapes lligades als emplaçaments culturals que travessen la vida de l'artista, i distingides també per flexions en els processos de treball plàstic i literari, contextualitzen l'origen de *Plurivisions* (1987-1995) en el projecte de traducció *Poesia japonesa contemporània* (1988), i acompanyen o recolzen una interpretació raonada d'aquesta sèrie, així com la intensa labor de recerca plàstica que va realitzar l'artista durant les últimes dècades del segle passat.

En tercer lloc, en relació amb el viatge al Japó, periple que pertany a l'última d'aquestes tres etapes, s'ha provat que Fuster establí una comunicació amb professors especialistes en literatura

japonesa, indagava en la poesia i la cultura d'aquest arxipèlag i s'immergia conscient de la seva foraneïtat amb l'objecte de la traducció. Aquestes accions van fer aflorar un model dialògic intersubjectiu amb aquests i altres interlocutors, que transcendia el fet lingüístic en la traducció mateixa per manifestar-se en l'obra fusteriana de creació plàstica a partir de 1987. Així, l'estudi evidencia que l'exercici de la traducció, *Poesia japonesa contemporània*, introdueix a Fuster en una recerca artística en la qual acaben convergint «poètiques» de l'àmbit cultural de l'Àsia oriental i del context vernacle francès i català que entreteixeixen l'ordre intern del seu llenguatge visual.

Es pot considerar, per tant, que l'estudi monogràfic sobre Felícia Fuster presenta la seva obra plàstica de maduresa, *Plurivisions* i *Abstracció còsmica* –gravat i collage–, en el context històric dels anys vuitanta i noranta del segle passat, com una producció artística de caràcter experimental que aplega elements forans de «sistemes culturals» diferents. La seva obra, producte de processos creatius relacionats, es pot interpretar i comprendre com un treball basat en confluències poètiques i interculturals on les realitats de l'artista es fusionen amb els imaginaris culturals pels quals va transitar.

La resignificació de la història de l'art: diversitat, inclusió i interdisciplinarietat

Recuperar la figura de Felícia Fuster des de la seva singularitat, el seu potencial i els seus límits, amb la intenció d'integrar-la a la història de l'art català, significant-la, a la fi, com una personalitat creadora que va transcendir amb el seu treball formes d'expressió visual, les quals es podien considerar anteriorment concebudes –es fa referència a l'informalisme català i parisenc de mitjans dels anys cinquanta–, ha sigut una missió complexa. Els resultats d'aquesta, potser no convencen a la historiografia de l'art arrelada en una tradició que omet la recuperació d'identitats artístiques «anòmales», «anacronismes» o «dislocacions» contextuals en els marges dels corrents artístics dominants, i entén el gènere com a factor que distingeix qualitativament les diferents produccions artístiques. No obstant això, aquest treball respon a les necessitats d'una autora i una producció visual d'excepció, que situada «extramurs» del sistema de l'art contemporani capdavanter de moment, ens parla d'una identitat determinada amb un imaginari propi forjat en la recerca literària i en el diàleg intercultural.

He de manifestar que al començament d'aquest estudi em plantejava reconstruir la biografia artística de Felícia Fuster just des del mateix lloc del qual ara faig crítica, el mateix on vaig aprendre els rudiments, primer, i les eines metodològiques i teòriques, després. No obstant això, Fuster reclamava a través del seu arxiu, la seva biblioteca personal, la seva fundació, les fonts orals i el seu llegat literari i artístic, a falta de la seva figura present, un estudi qualitatiu adequat a la seva vida i realitats, adaptat a un treball que integrava facetes de creació diferents, a materials de fonts directes i complementàries, i condicionat a l'evolució discontinua de l'obra, a les dificultats i a les aturades que l'allunyaren d'una carrera professional estable en el temps. El treball partia del coneixement acadèmic i de posicions teòriques acceptades dins la història de l'art afins al cas d'estudi, però també del dubte, la intuïció, la improvisació i la capacitat d'adaptació del subjecte que investiga a la creadora. Totes aquestes van ser condicions indispensables que han permès una construcció interpretativa de l'obra de Fuster, considerar la seva fortuna crítica i la seva relació amb els contextos culturals, intel·lectuals, artístics i literaris de la segona meitat del segle XX.

L'estudi de l'obra plàstica de Felícia Fuster no es podia separar de la seva biografia, la seva trajectòria artística i l'anàlisi de la seva obra, però era necessari emprendre aquest des d'una perspectiva diferent de l'habitual tradició historiogràfica. Calia allunyar-se de l'examen exclusivament formal i entrar en les seves altres facetes de creació, calia superar lectures que imitessin els judicis àmpliament acceptats i validats sobre les «grans figures de la modernitat» i calia desprejudiciar l'«anomalia» per normalitzar l'activitat de l'art de productors i productores situats en llocs relatius dins el sistema de l'art contemporani, fent una història de l'art més diversa i inclusiva.

Per tals motius, el meu estudi es dirigí a un context acadèmic interdisciplinari que partia de la història de l'art, però afí a la sociologia de l'art, als conceptes «transnacionalitat» i «interculturalitat», a la perspectiva feminista i de gènere, a l'enfocament antropològic i a les bases de la teoria de la traducció. És a dir, a aquells límits que singularitzaren l'obra i la vida de Felícia Fuster. A més, era necessari fer èmfasis en els períodes de producció tant com en aquells d'inactivitat, en els detalls mínims i en la seva història íntima, la dels anhels, l'emocional i l'afectiva, per comprendre la seva creació, el seu llenguatge plàstic i el seu imaginari.

L'estudi sobre Felícia Fuster i la seva obra plàstica no està exempt de contradiccions o de relacions causals amb límits indeterminats –de fet no estic segura que aquests s'hagin d'aclarir–, no obstant això, s'ha vist que hi ha maneres d'interpretar-los en consonància al desenvolupament del seu treball artístic avalat per processos que crearen, a la fi, un llenguatge personal i coherent amb la seva manera d'entendre el món. En la interpretació que fa aquesta recerca, per exemple, no hi ha una atribució clara i definida sobre la pertinença de Fuster a un corrent artístic concret o a uns autors específics. Però, si em demaneu definir-la al marge, crec que és una figura avançada i controvertida que construeix el seu univers creatiu amb la llibertat de la modernitat pictòrica i els valors de la societat postmaterialista de les últimes dècades de segle XX. Un lloc relatiu des del qual es pot justificar també la singularitat del seu treball.

Llums i ombres en la vida artística

La trajectòria vital i artística de Felícia Fuster s'ha organitzat ressaltant tant els períodes de producció plàstica com aquells altres d'inactivitat. Aquesta decisió es prenia en reflexionar sobre les evidències trobades a l'Arxiu Fuster que detallaven la seva labor plàstica, però també sobre les «omissions» i/o aquelles «unitats d'informació mínimes» que es podien considerar, *a priori*, descartables. Així, em semblava important reconstruir la biografia de Fuster significant la seva obra des de les capes visibles de realitat, i des de les èpoques de «cesura artística». Prestar atenció a aquests factors ampliaven els límits del seu estudi i es profunditzava en la seva identitat creativa potenciant, d'una banda, les paradoxes, però també la singularitat d'una obra fonamentada en el xoc de sentit, en el «buit ple» i en el clarobscur. D'aquesta mateixa manera, es pot entendre com Fuster organitzava la seva darrera investigació, intuïtivament, al marge de la pràctica sistematitzada, però intervenint amb plena consciència sobre les estratègies de represa de la pintura, i sobre el seu posicionament artístic a través de la seva autorepresentació. Treballant amb determinació en la seva producció plàstica, anhelant l'èxit i el reconeixement que aconseguia en la poesia, però des de l'aïllament personal. Creant una obra amb una impressió estètica que naixia de les seves inquietuds literàries i del diàleg entre cultures, però defensada a partir d'un manifest pragmàtic basat en les pervivències de les avantguardes i els valors de la societat

occidental. Clarament, la contradicció més significativa que he trobat en l'obra plàstica de Fuster està en el que diu el seu manifest i el que expressa la seva pintura plurivisonal.

No obstant això, la decisió d'incloure períodes no manifestament artístics en la recerca servia per a altres qüestions. D'una banda, identificar els punts d'inflexió en la biografia de Felícia Fuster que marquen etapes i formes explícites de creació plàstica, d'altra banda, reconèixer les dificultats que va tenir abans d'assolir, al final, una dedicació artística per la qual s'havia format a Barcelona. En aquest sentit, l'estudi apunta al fet que Fuster, malgrat els diferents obstacles, sigui el totalitarisme franquista o les imposicions culturals del model patriarcal, prenia les seves pròpies decisions, guiada per una personalitat vital i inquieta a la recerca d'un horitzó intel·lectual, econòmic, artístic i cultural, que satisfés «la [seva] tossuda i orgullosa independència».⁶³⁸

Els intercanvis postals de Felícia Fuster amb Miquel Tarradell han sigut també de vital importància en l'estudi per identificar i comprendre les dificultats que afrontava la creadora amb l'arribada de la maduresa. Dificultats que admetia i assumia quan va emprendre l'última recerca artística. L'edat, la discontinuïtat en la producció plàstica associada a la necessitat econòmica, la diversificació creativa i l'activitat immobiliària, pensant en la fundació, són factors limitants que van influir en l'evolució del llenguatge plàstic de Fuster. No obstant això, a la vegada no podem entendre la seva vida i l'obra sense considerar i fer valdre aquests mateixos.

Cal dir, que m'han interessat els processos de treball de Fuster, però especialment la seva exaltada activitat creadora en les dècades dels anys vuitanta i noranta perquè fa reflexionar sobre com les dificultats provoquen reaccions inverses al que hom podem considerar sobre la maduresa benestant d'un artista reconegut pel mercat, la crítica i la història de l'art, que amb seixanta anys té més que consolidada la seva carrera professional. En aquest sentit, Felícia Fuster torna a sortir-se de la norma amb una recerca diversificada, però sobretot, d'una intensitat que desborda. Diria que per aquell anhel de retrobament amb la pràctica pictòrica després del significatiu silenci artístic.

⁶³⁸ ABRAMS, «La closca ...», *art. cit.*, dins FUSTER, *Postals ...*, *op. cit.*, p. 94.

En els anys vuitanta, es dedica a la traducció, a la poesia i a la creació plàstica, es va presentar a premis literaris i a beques artístiques, inicia formacions plàstiques, contacta amb els circuits comercials del galerisme parisenc –sense molt èxit–, organitza les seves pròpies exposicions, i busca en l'associacionisme artístic local vies per donar a conèixer la seva producció, sense comptar la gestió econòmica que portava en paral·lel amb l'objecte del seu últim projecte, la fundació.

En l'any 1991, en plena activitat creativa, Felícia Fuster complia setanta anys, i a pesar que pot semblar que era una artista aliena al context artístic del moment, coneixia de primera mà l'organització interna de l'ecosistema de l'art a París, reconeixia el seu «no-posicionament» en aquest mercat artístic immers en propostes conceptuals dirigides a llenguatges visuals procedents de la performance, el vídeo i la instal·lació, i resolia, de manera obstinada i amb llibertat les vicissituds que comportava la seva pròpia biografia.

És interessant notar com la seva darrera obra plàstica i literària pren més força i sentit quan se situa fora de les disposicions de la contemporaneïtat artística del moment i en certa manera dissociada del context informalista català i parisenc dels anys de postguerra a la qual és fàcil associar, per compartir generació i per la semblança formal que presenta el seu treball. Emperò, Fuster va ser una artista lligada al seu present, a la seva realitat artística i als seus processos de recerca intel·lectual i literària.

Confluències poètiques i interculturals amb el Japó: un diàleg de primer ordre

La diversificació intel·lectual, cultural i disciplinar en Felícia Fuster es fa patent en molts aspectes de la seva vida i obra, com ha tractat de mostrar la meua recerca. En general, el seu marc intel·lectual fou tan divers com activa la seva pràctica literària i artística a partir dels anys vuitanta. En tal sentit, l'ordenació i la revisió dels quasi 1700 títols que componen la Biblioteca Fuster ha sigut fonamental per denotar la importància dels variats materials i les múltiples inquietuds en temes de pensament, art, literatura, cultures del món, viatges, llengües, economia, història clàssica i contemporània.

Associat a aquest context, del qual cal destacar la força del projecte existencialista i trets del model estructuralista –en aquest cas potser més visible en la seva poesia–, es van configurar els diferents treballs de creació a partir de 1980. Treballs que anaren sobreposant-se en el temps i produïren un encadenament artístic i literari summament interessant que desembocaria en l'experiència japonesa i un diàleg intercultural que no es pot entendre tant com un absolut sinó com un procés en el qual intervenen la creació activa de pensament, a través de la *parole parlante* i «los progresos de conciencia».⁶³⁹ La dialèctica de Fuster no està exempta de prejudicis i mitificacions pròpies heretades del sistema occidental, i també aquelles que naixen del discurs identitari japonès, no obstant això, de la seva exploració i recerca es consolida un treball, comptant la traducció, la poesia i l'obra plàstica, que significa la comunicació, l'intercanvi i la interacció equitativa entre persones d'identitats específiques que generen expressions culturals compartides.

Definitivament, no hi ha una línia clara que evidencii on comença aquest procés de diàleg. Segurament va conviure amb la visió eurocèntrica sobre l'«alteritat exòtica»⁶⁴⁰ vers el Japó –que ens travessa també en els nostres dies–, però hi ha indicis i proves d'aquest diàleg que mostren múltiples interaccions i intercanvis: el contacte amb persones d'origen japonès a les quals arrendava els estudis a París, la traducció, l'aproximació a la literatura de diferents autors amb visions particulars, més o menys afins al model intercultural, el viatge, l'aprenentatge de la llengua i la interacció directa amb Sawada Naoyuki, Takuro Ikeda i Takao Aeba van afavorir de manera progressiva la perspectiva intercultural en aquesta creadora, que feia eclosió en *Plurivisions*.

L'univers múltiple de *Plurivisions*

La particular abstracció pictòrica de Felícia Fuster, que desenvolupa a finals dels anys vuitanta del segle XX, originàriament centrada en la recerca dels conceptes «espai» i «temps», va néixer fruit dels processos i les interaccions que es produïen arran del seu treball de traducció, el qual aquesta investigació situa embrionàriament en la traducció al català de la novel·la *L'Œuvre au noir* (1968) de Marguerite Yourcenar. Amb aquest treball obria una sèrie de projectes literaris i artístics executats en paral·lel, a partir de 1984, entre els quals *Plurivisions* sorgia, nodrint-se de múltiples

⁶³⁹ GLISSANT, *Introducción a una poética ...*, op. cit., p. 16.

⁶⁴⁰ AFFERGAN, *Exotisme et ...*, op. cit.

referents vinculats a aquesta activitat literària. Les cartes que Felícia Fuster escriu a Miquel Tarradell són determinants per comprendre les relacions de treball que l'artista establia entre la faceta de traducció i el projecte plàstic, en el qual començava a treballar a tornar del viatge al Japó, a la vegada que desvelen part de l'entramat d'aquesta producció, així com detalls sobre les circumstàncies i les seves motivacions personals.

No obstant això, si hi ha una prova fefaent que informa sobre el sentit de *Plurivisions*, aquesta va ser el seu manifest «Peinture Plurivisionelle». En aquest, les idees que expressa sobre l'espai, el temps i l'espectador són fonamentals per situar la seva abstracció dins el context historicoartístic de les avantguardes europees de principis de segle, així com de la tendència espacialista de l'escola informal parisenca sorgida a la postguerra mundial. Les «possibilitats espacials múltiples» a les quals al·ludia el manifest, presentava la seva pintura com el substrat representatiu d'una modernitat artística, que malgrat el seu declivi a principis dels anys seixanta, mostrava encara alternatives i vies de desenvolupament encara sense explorar. Felícia Fuster va escriure un text programàtic basat, com explicava a Tarradell, en la idea dels manifestes que havien desenvolupat els grans artistes de la modernitat.

Però, a part del seu posicionament públic basat en la contextualització historicoartística, la investigació de Fuster es va inspirar en altres referents que condicionaren les regles tècniques i estètiques. Envers la recerca de moviment vinculat amb el concepte «temps», per exemple, les idees de Julio Le Parc i del *Group de Recherche d'Art Visuel*, que situaven la llei de la cinemàtica i la relació entre obra i espectador al centre dels seus treballs, foren fonamentals en el desenvolupament de la sèrie *Plurivisions*. Envers el valor estètic i formal, el context contemporani de l'art i la literatura japoneses, a través de la «internacionalització» esdevinguda al llarg de les dècades dels anys seixanta, setanta i començament dels vuitanta, també va ser predominant en aquesta producció.

D'una banda, la pintura abstracta de Domoto Hisao fou exemple d'una primera prefiguració del projecte visual de Fuster, tant com les obres literàries de Mishima Yukio, Tanizaki Junichirō i Katō Suichi, que la introduïren en el camp de les lletres i l'art japonès, i ajudaren a emprendre un viatge mental i físic de reconeixement propi a través de l'«altre», mitjançant formes culturals que determinarien la seva identitat artística i literària. D'altra banda, les interaccions amb

col·laboradors directes –particularment amb Nao Sawada–, esdevingudes de la traducció de *Poesia japonesa contemporània* (1988) i en els diferents processos de treball derivats que engegava l'artista, acabarien de transformar la seva creació a partir de 1987, fent-la cada cop més autoreferencial i interrelacionada entre fases de producció pictòrica i poètica, i més còmplice amb el substrat japonès, amb la llengua, amb la història literària i artística, i amb la «modernitat» del Japó. Dins aquest entorn cultural, la forma que millor caracteritza l'aspecte visual de *Plurivisions* s'ha trobat en la configuració espaciotemporal de la dramaturgia del teatre *nō*, una art escènica altament complexa i simbòlica, però en la qual Fuster sembla interessar-se i entrar-hi, potser, pel rellevant nivell d'abstracció que planteja, particularment, a una persona aliena a aquest mode d'escena.

En general, els resultats de l'examen comparat que he realitzat entre traducció, creació poètica i plàstica, atribueixen a *Plurivisions* en el seu sentit estètic, formes d'expressió lligades a constants del sistema de les arts i la literatura japoneses, com el buit, l'asimetria, el cercle, l'ombra i la polisèmia. Conceptes que representen la pintura i la poesia de Fuster, i permeten comprendre la seva obra, també, en relació amb un «jo» flotant i intuïtiu, constituït en els marges de la modernitat i d'acord amb la seva manera natural d'afrontar els projectes, imbuït-se en aquests per les vies, vivencial i intel·lectual, superant progressivament les limitacions apriorístiques del pensament eurocèntric sobre l'«altre», tendències i exotitzat.

Felícia Fuster va aconseguir afermar el seu projecte artístic prop de la setantena. A pesar de l'edat i altres variables, com el gènere i uns interessos situats en propostes enfora de la creació contemporània, basats en la imatge i la performativitat de finals de segle XX, Fuster se situa, com altres creadores i creadors a París, al marge de les tendències dominants, autogestionant la seva producció i recolzant-se en les polítiques artístiques i culturals del govern francès a través de l'associacionisme local. I és en aquest context, en els anys noranta, on evoluciona el seu llenguatge visual sense deixar de banda el postulat estètic de *Plurivisions*. Com a resultat van néixer les sèries nomenades *Abstracció còsmica*, en gravat i en collage, i en les quals es reforça l'imaginari visual de l'anterior treball a la vegada que sorgeixen noves associacions. La investigació poètica, l'autoreferencialitat i el camp intertextual entraren a formar part del procés de treball en l'obra plàstica de Fuster de manera natural amb l'ajuda de noves tècniques de creació, a banda de la pintura, que condicionaren un llenguatge més sever i madur en el cas del gravat, i altament

original i evocador en els collages, un treball que sembla fusionar-se amb la recerca poètica i amb la seva aproximació a l'estudi del japonès.

Aquestes darreres creacions pertanyent a una artista que trobà, finalment, un llenguatge personal en comunió a les seves dues fases de creació, la poesia i la pintura, el sentit de la tradició de la polifonia en les arts i la literatura japonesa i les bases o processos passius de l'escriptura poètica xinesa. La pluridimensionalitat de l'espai fou la conseqüència final d'una identitat artística i intel·lectual, viscuda en un entorn volgut i propici a l'intercanvi cultural.

La recepció crítica i artística de Felícia Fuster

L'aproximació a la recepció crítica i artística de l'obra de Felícia Fuster, que la investigació ha centrat de manera exclusiva en l'àmbit català, ja que la recerca en premsa i els contactes realitzats a París no donaven senyals d'una via clara d'exploració en aquest ambient, ha descobert també una creadora, subjecte actiu del context de reconeixement de la seva obra. Des dels anys vuitanta pensava en un medi, una fundació que capitalitzés el patrimoni immoble que havia generat i ajudar a la difusió del català a l'estranger, a atorgar borses a projectes d'artistes novells, així com a persones sense mitjans econòmics per la realització d'estudis superiors, no obstant això, conscientment o inconscientment acabaria articulant també el sentit artístic i crític de la seva obra literària i plàstica dins la cultura catalana.

L'estudi ha analitzat, a través de diferents fonts, documents i testimonis orals, els mecanismes de reconeixement de la figura i l'obra de Fuster, presentant les oscil·lacions en la seva trajectòria poètica i el desequilibri del projecte plàstic respecte a aquesta. També s'ha detingut en els diferents períodes i les accions concretes realitzades en cadascun, que han condicionat l'actual posicionament de Fuster dins la història de l'art i la poesia en català. En tal sentit, s'ha esmentat el treball de representació literària de Maria Mercè Marçal i de Sam Abrams en els anys vuitanta i noranta, els esforços de la *Fundació Felícia Fuster*, a partir del 2003, a través de la figura d'Enrica Mata, i com aquests han fet eclosió en el 2021 amb l'*Any Felícia Fuster*, commemoració impulsada pel *Departament de Cultura de la Generalitat* que ha visibilitzat i popularitzat el seu perfil i l'obra entre sectors amplis de públics diferenciats.

Avui dia, la fundació és el principal agent que opera en el reconeixement de la figura de Fuster i el seu llegat artístic-literari. Representa la seva «fortuna crítica», però també una renúncia artística que buscava l'estabilitat econòmica, i que acabà transcendint els marges personals per projectar-se en el bé comú. Finalment, representa una via insòlita desplaçada d'altres creadors i creadores avalats per carreres professionals sense interrupcions i pels gestors del sistema artístic.

Exposada i coneguda la seva trajectòria biogràfica i artística al llarg d'aquest estudi, sembla plausible entendre que Felícia Fuster, a pesar de les circumstàncies, no va deixar a l'atzar la seva represa artística com tampoc el futur reconeixement de la seva producció plàstica. Els seus estudis, la seva vida laboral i les seves «domèstiques» inversions immobiliàries semblen confluïr en un mateix objectiu: contravenir el destí de *Sisyphé*, l'heroi rescatat per Camus sentenciat a un infèril treball, que accepta les seves particulars circumstàncies per poder-se alliberar. La «revolució domèstica, dòcil [i] quotidiana» de Fuster culmina en aquest símil i a través de la seva creació plàstica i poètica, fent arribar, al final, el seu llegat a futures generacions.

Vies per futurs estudis

En aquesta monografia, primer estudi raonat que ha presentat la figura i la producció plàstica de Felícia Fuster, han quedat aspectes en els quals no ha hagut temps d'aprofundir i per aquesta raó sols han quedat introduïts. Aquests, que esmento a continuació, estan relacionats amb un treball de camp a París, amb un desplaçament i una exploració que crec necessària per clarificar, *in situ*, si és possible indagar en altres vies com el sector galerístic vinculat a l'obra de Fuster, sobre qüestions més precises de la història de l'associacionisme artístic i les seves polítiques públiques, i sobre els intercanvis culturals entre la comunitat francesa i japonesa en la segona meitat del segle XX.

Des de Barcelona, aquesta aproximació, tot i la facilitat de l'ús d'Internet i les seves xarxes, no ha donat els fruits desitjats, precisament per una manca de fisicalitat que no afavoreix la col·laboració, el vincle personal i la resposta directa i espontània.

D'altra banda, caldria iniciar un estudi, a partir d'aquest treball que aproximés les trajectòries artístiques d'altres personalitats femenines catalanes i espanyoles que han desenvolupat una

producció abstracta en la segona meitat del segle XX. La interrelació artística amb Conxa Sisquella, amb qui comparteix generació i també formació a l'*Escola de Superior de Belles Arts Sant Jordi*, seria un bon inici per traslladar la investigació a un context geogràfic més global que permetés l'associació entre els treballs i les vides artístiques d'aquestes dones amb produccions com la de Helen Frankenthaler (Nova York, 1928-Darien, 2011), Bridget Riley (Londres, 1931), els treballs de Kusama Yayoi (草間彌生, Matsumoto, 1929), Aiko Miyawaki (宮脇愛, Tòquio, 1929 – Yokohama, 2014), Huguette Arthur Bertrand (Écouen, Illa de França, 1920 - París, 2005) i Mercè Diogène Guilera (Perpinyà, 1922 - Sant Cugat del Vallès, 2014). Exemples representatius de geografies diferents que caldria anar estenent pel vast mapa mundial.

Sobre Felícia Fuster i la seva obra plàstica, aquesta recerca ha sigut una proposta que descobreix aspectes de la seva vida, del seu perfil creador, de la qualitat artística i dels processos que trasllueixen del seu treball. Una narrativa que articula, des d'un moment i context determinat i des d'un subjecte en particular, la història d'una personalitat d'excepció, que superava les barreres culturals i socials imposades i aconseguia consolidar-se de manera determinada com a artista i poeta. Així es definia, i així penso que caldria entendre-la i recordar-la.

VIII/ PART. Bibliografia, fonts i documentació

Bibliografia referenciada

- ABRAMS, Sam. «La closca d'avellana». Dins: FUSTER, Felícia, *Postals no escrites*. Barcelona: Proa, 2001.
- ABRAMS, Sam. «Un sol dia rotund i quiet damunt la meva mà i dins la seva glòria». Dins: *Revista del Col·legi Oficials de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres*. Barcelona: Col·legi Oficials de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres, 2006. Juliol de 2003, núm. 126, pp. 69-83.
- AFFERGAN, Francis. *Exotisme et Altérité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- ALTIMIR, Mercè. «La transmissió de l'haiku: d'escriptures i de passos fronterers». Dins: MAS LÓPEZ, Jordi (ed.). *L'haiku en llengua catalana*. Barcelona: Obrador Edèndum, 2014, pp. 15-39.
- ALTIMIR, Mercè. «Felícia Fuster». Dins: *Visat* [en línia]. Barcelona: PEN Català. Octubre de 2014, núm. 18 [consulta: 03.04.2017]. Disponible a: <<http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/351///felicia-fuster.html>>.
- ALTIMIR, Mercè. «Postals no escrites (2001) de Felícia Fuster. L'experiència íntima i l'espai de representació i de joc». Dins: GAYÀ, Elisabet; PICORNELL, Mercè; RUIZ, Maria (ed.). *Incidències Poesia catalana i esfera pública* [en línia]. Venècia: Edizioni Ca' Foscari, 2016. [Consulta 03.11.2017]. Disponible a: <<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-067-9/postals-no-escrites-2001-de-felicia-fuster/>>.
- ANCAROLA, Nora. «L'arquitectura del silenci». Dins: ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.). *Felícia Fuster. Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 2008, pp. 15-17.
- ANCAROLA, Nora; JULIÀ, Lluïsa. «Entrevista a Felícia Fuster». Dins: *Avui*. Barcelona: Premsa catalana, 2001. Quinze de febrer de febrer 2001, pp. 78-79.
- ANCAROLA, Nora. «Visibilitat de l'obra plàstica de Felícia Fuster». Dins: *Serra d'Or*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012. Núm. 625, pp. 23-25.
- BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar. *Les traductores i la tradició. 20 Pròlegs de segle XX*. Lleida: Punctum, 2013.
- BARENYS, Natàlia i PORTELL, Susanna. *Epistolari Sebastià Gasch - Josep Ràfols*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *Pyrrhus et Cinéas*. Paris : Gallimard, 1944.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe. II L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1999.
- BELTRÁN, Joaquín. «Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia Oriental». Dins: SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.). *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Valencia:

Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, núm. 2; Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008. pp. 257-273.

BELTRÁN, Joaquín. *La interculturalidad*. Barcelona: Editorial UOC, 2015.

BIHALJI-MERIN, Oto. *El arte naif con 182 ilustraciones*. Barcelona: Editorial Labor, 1978.

BONADA, Lluís. «El sol ix per a Felícia Fuster». Dins: *El Temps*. València: Edicions del País Valencià, 1988. Vint-i-cinc de gener de 1988, núm. 188, pp. 64-66.

BOZAL, Valeriano. *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

BROCK, Julie. «Katô Shûichi, un intellectuel engagé» [en línia]. Home for Open Éditions Books. Dins : SABOURET, Jean-François (dir.). *Katô Shûichi ou penser la diversité culturelle*. Paris : CNRS Éditions, 2012, p. 33-45. [Consulta: 18.01.2021]. Disponible a: <<https://books.openedition.org/editions-cnrs/18012>>.

BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

BUSQUETS, Joan. *Barcelona, La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Serbal, 2004.

CABÓ I CARDONA, Anna. «Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison, 1909-1995: història i ús actual». Dins: *Item* [en línia]. Barcelona: Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya, 1995. Núm. 17, pp. 66-73. [Consulta: 20.04.2019]. Disponible a: <<https://raco.cat/index.php/Item/issue/view/1880>>.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Editions Gallimard, 1942.

CARBONELL, Cristina. *La pulsión de la veu davant l'ombra de la vida. Una mirada a la poesia de Felícia Fuster* [Màster en Literatura Comparada]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia, 2008.

CASTILLO, David. «L'expressió de l'elegància». Dins: *El Temps*. València: Edicions del País Valencià, 1988. Vint-i-u de març de 1988, núm. 196, 1988, pp. 88-89.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, RB Servicios editoriales, 1996.

CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

CID LUCAS, Fernando. *El teatro de las voces el viento: Notas sobre el Nô*. Mérida: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura: 2008.

CLAY, Jean. «Los espejos de Le Parc». Dins: Page d'accueil pour *Atelier Le Parc*. Textes critiques, 1967. [Consulta: 16.02.2021]. Disponible a: <<http://julioleparc.org/jean-clay.html>>.

- CIRLOT, Lourdes. *La Pintura informal en Barcelona, 1951-1970*. Director: Santiago Alcolea. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'art, 1980.
- CÒNSUL, Isidor. «Aquelles cordes del vent, per Felícia Fuster; I encara». Dins: *Serra d'Or*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988. Març de 1988, núm. 341, p. 40.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- DONAIRE, Lola. «La pintura de Felícia Fuster: Abstraccions en l'era postmoderna». Dins: ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.). *Felícia Fuster. Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 2008, pp. 19-24.
- DUNOVNE, Marta i GIL, Marta (dir.). *Julio le Parc. Entrevista grabada, documentación y textos reunidos por Marta Dujovne y Marta Gil Solá*. Buenos Aires: Editorial Estuario, 1967.
- DYPREAU, Jean. «Groupe 'Henri Rousseau' ou L'art Naïf témoin de notre temps». Dins: *Gazette galerie pro arte*. Morges : galerie pro arte, 1982, p. 1.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1992.
- ELVIRA SILLERAS, Maria. *Felícia Fuster i Viladecans o El arte como testimonio de una época* [estudi no publicat]. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 2006. Exemplar a la Fundació Felícia Fuster.
- FORTEZA, Lluís (coord.). *PEC, Projecte Educatiu del Centre Escola Massana*. Barcelona: Escola Massana, 2014.
- FOUCILLON, Henri. «Les formes dans le temps». Dins: FOUCELLON, Henri. *La vie des formes*, (1934) [en línia]. [Consulta: 05.06.2017]. Disponible a: <http://noelpecout.blog.lemonde.fr/files/2011/10/Focillon_Vie_des_formes.pdf>.
- FRAENKEL, Ernest. *Les dessins trans-conscients de Stéphane Mallarme*. Paris : Librairie Nizet, 1960.
- FRISACH, Montse. «Àlex Mitrani: 'L'avantguarda catalana no es va acabar de consolidar fins a la postguerra'». Dins: *El Temps de les Arts* [en línia]. Barcelona: Eliseu Climent, 2020. U de maig de 2020. [Consulta: 2.10.2020]. Disponible a: <<https://tempsarts.cat/arts-visuals/alex-mitrani-lavantguarda-catalana-no-es-va-acabar-de-consolidar-fins-a-la-postguerra/>>.
- FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- FUSTER, Felícia. *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa, 1987.
- FUSTER, Felícia. *I encara*. València: Eliseu Climent i Edicions 3i4, 1987.

FUSTER, Felícia; SAWADA, Naoyuki (trad.). *Poesia japonesa contemporània*. Barcelona: Edicions Proa, 1988.

FUSTER, Felícia. «La poesia japonesa moderna». Dins: *Revista de Catalunya*. Barcelona: Revista de Catalunya, 1988. Maig de 1988, núm. 19, pp. 131-150.

FUSTER, Felícia. *Passarel·les/Mosaiques*. Barcelona: Cafè Central, 1992.

FUSTER, Felícia. *Sorra de temps absent*. Lleida: Pagès editors, 1998.

GEERTZ, Clifford. *La interpretació de las cultures*. Barcelona: Gedisa, 2003.

GELI, Carles. «Felícia Fuster, la poeta que va néixer amb 63 anys». Dins: *El País* [en línia]. Barcelona: Nou de març de 2021. [Consulta: 04.06.2021]. Disponible a: <https://cat.elpais.com/cat/2021/03/09/cultura/1615284529_502457.html?ssm=TW_CC>.

GLISSANT, Édouard. *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: ElCobre, 2006.

GLISSANT, Édouard. «Il n'est frontière qu'on n'outrepasse». Dins: *Le Monde Diplomatique* [en línia]. París: Le Monde diplomatique, 2006. Octubre de 2006, pp. 16-17, [consulta: 08.07.2020]. Disponible a: <<https://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999>>.

GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Madrid: CERMI i Ediciones Cinca, 2016.

GRAVEREAU, Sophie. «Les artistes de Belleville : valeur et faire-valoir d'un quartier de Paris à leurs dépens ?». Dins: *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement* [en línia]. Núm. 17-18, 2013. [Consulta: 06.03.2020]. Disponible a: <<http://journals.openedition.org/tem/1999>>; <<https://doi.org/10.4000/tem.1999>>.

GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2006 (1960).

GUARNÉ, Blai. «Introducción: una aproximación antropológica al esencialismo cultural japonés». Dins: GUARNÉ, Blai (ed.). *Antropología de Japón: Identidad, discurso y representación*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2018, pp. 9-36.

GUARNÉ, Blai. «De micos i japonesos: mimetisme i anàstrofe en la representació orientalista». Dins: PRADO-FONTS, Carles (coord.). «Orientalisme». *Digitum* [en línia]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2008. Maig de 2008, núm. 10, pp. 26-36. [Consulta: 14.01.2021]. Disponible a: <https://www.researchgate.net/publication/255611505_De_micos_i_japonesos_mimetisme_i_anastrofe_en_la_representacio_orientalista>.

HEINICH, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

KAPLAN, David H.; MOIGNE, Yohann Le. «Multicultural Engagements in Lived Spaces: How Cultural Communities Intersect in Belleville, Paris». Dins: *City & Community* [en línia]. Març de 2019, núm. 18:1, pp. 392-413. Disponible a: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/cico.12358>>.

KOMPARU Kunio. «La modernidad del Noh». Dins: *Teatro Noh: principios y perspectivas*. Traduït i publicat al web *Artes escénicas de Japón* sota l'autorització Floating World Editions. [en línia]. [Consulta 10.03.2021]. Disponible a: <<https://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/komparu/simbologia0-3-3.html>>.

KUDAWARA Yasuko. «Marguerite Yourcenar et la poéticité du Nō. Remarques sur la traduction de *Cinq Nō modernes* de Mishima». Dins : OSAMU Hayashi (éd.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique: Actes du colloque de Tokyo (9-12 septembre 2004)*. Clermont-Ferrand : Societé Internationale d'Études Yourcenariennes, 2008, pp. 225-234.

HAC MOR, Carles. «Haikús que s'esberlen». Dins: ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.). *Felícia Fuster. Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 2008, pp. 37-39.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducció i Traductologia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

JULIÀ, Lluïsa. «Felícia Fuster, 'Postals no escrites'». Dins: *Serra d'Or*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001. Maig de 2001, núm. 497, pp. 61-62.

JULIÀ, Lluïsa. «Felícia Fuster, la veu d'una 'outsider'». Dins: *Serra d'Or*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012. Núm. 625, p. 19-22.

JULIÀ, Lluïsa. «Pròleg». Dins: FUSTER, Felícia, *Obra poètica: 1984-2001* [cura Lluïsa Julià]. Barcelona: Proa, 2010, pp. 9-18.

KATŌ Shūichi. *Histoire de la littérature japonaise. Des origines au théâtre Nō*. Tome I. Paris : Fayard/Intertextes, 1985.

LASSAIGNE, Jacques (com.). *Hisao Domoto* [catàleg d'exposició]. Paris : Musée d'Art Moderne et Fondation du Japon, 1975.

LAURET, Jean-Claude i DEPOLO, Josip. *L'arche de Noé et les Naïfs*. Paris : Éditions Max Fourny, 1977.

LISTA, Giovanni. *Enrico Prampolini futurista europeo*. Roma: Carocci editore, 2013.

MAINAR, J. i CORREDOR-MATHEOS. *FAD 80 anys. Els bells oficis al disseny actual*. Barcelona: Blume, 1984.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies complètes*. Paris : Éditions de Cluny, 1948.

MARÇAL, Maria-Mercè. «Tard però no pas a deshora». Dins: FUSTER, Felícia. *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*. Barcelona: Proa, 1984.

MARTÍNEZ-ROBLE, David. «La representació occidental de la Xina modern: orientalisme, culturalisme i crítica historiogràfica». Dins: PRADO-FONTS, Carles (coord.). «Orientalisme». *Digitum* [en línia]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2008. Maig de 2008, núm. 10, pp. 26-36. [Consulta: 05.12.2016]. Disponible a: <openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/104886>.

MARTÍNEZ RONDA, Ma. Isabel. *El grabado sobre vidrio como origen de una matriz de estampación*. Director: Álvaro Paricio Latasa. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes, 1993.

MARTÍNEZ, Luis. «El arte sin tiempo ni espacio absoluto». Dins: *El Mundo* [en línia]. Madrid: Unidad editorial, 2015. Vint-i-tres de novembre de 2015. [Consulta 28.6.2018]. Disponible a: <<http://www.elmundo.es/ciencia/2015/11/21/564f0dc322601d5d588b4599.html>>.

MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

MERCADER MIRET, Jaume. *L'Escola Massana, viscuda*. Barcelona: Escola Massana, 1982.

MINGUET BATLLORI, Josep M. *El Manifiesto amarillo: Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*. Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Guttemberg, cop. 2004.

MIRALLES Francesc. «Felicia Fuster». Dins: *La Vanguardia*. Barcelona: La Vanguardia, 1993. Vint-i-nou d'octubre de 1993, p. 49.

MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gateiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.

MOHINO, Abraham. «Els haikus del món flotant de Felícia Fuster». Dins: MAS LÓPEZ, Jordi (ed). *L'haiku en llengua catalana*. Barcelona: Obrador Edèndum, 2014, pp. 111- 131.

MOHINO, Abraham. *Els haikus del món flotant de Felícia Fuster* [enregistrament sonor de conferència en línia]. Barcelona: Casa Asia, 2013. [Consulta: 3.05.2018]. Disponible a: <<https://www.casaasia.cat/actividad/detalle?id=210088>>.

MONTAÑÉS, José Ángel. «El renacer de las vanguardias» [entrevista a Alex Mitrani]. Dins: *El País* [en línia]. Barcelona: El País, 2020. Vint-i-u d'abril de 2020. [Consulta: 28.09.2020]. Disponible a: <<https://elpais.com/espana/catalunya/2020-04-21/el-renacer-de-las-vanguardias.html>>.

MORANT, Isabel. «Lecturas de El segundo sexo de Simone de Beauvoir». Dins: *Descentrada* [en línia]. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2018. Setembre de 2018, vol. 2, núm. 2, e053. [Consulta: 03.01.2019]. Disponible a: <<https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe053/9787/>>.

NOCHLIN, Linda. «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?». Dins: CORDERO REIMAN, Karen i SÁENZ, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, DF.: Universidad Iberoamericana, 2007 (1971), pp.17-43.

- PARCERISAS, Francesc. «Pròleg». Dins: FUSTER, Felícia. *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa, 1987.
- PARÉ, Josep. «Felícia Fuster: Aquelles cordes del vent; I encara». Dins: *Revista de Catalunya*. Barcelona: Revista de Catalunya, 1988. Juny de 1988, núm. 20, pp. 160-162.
- PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- PLA, Jaume. *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*. Barcelona: Ediciones Omega, 1986.
- POLLOCK, Griselda. «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon». Dins: CORDERO REIMAN, Karen i SÁENZ, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, DF.: Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 141-160.
- PRADO-FONTS, Carles. «Orientalisme: a trenta anys vista». Dins: PRADO-FONTS, Carles (coord.). «Orientalisme». *Digitium* [en línia]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2008. Maig de 2008, núm. 10, pp. 1-6. [Consulta: 18.01.2021]. Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2604420>>.
- PUIG, Arnau. «Per a un estudi sobre la plàstica de Felícia Fuster». Dins: ANCAROLA, Nora; DONAIRE, Lola (coord.). *Felícia Fuster. Obra plàstica*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 2008, pp. 27- 34.
- RÀFOLS-CASAMADA, Albert. «Prefaci». Dins: FUSTER, Felícia. *Postals no escrites*. Barcelona: Proa, 2001.
- RAMÍREZ, Julia. «Introducción». Dins: PRINZHORN, Hans. *El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Càtedra, 2012, pp. 12-25.
- RASULA, Jed. *Modernism and Poetic Inspiration: The Shadow Mouth* [en línia]. Home for Electronic Poetry Center. New York: Palgrave MacMillan, 2009. [Consulta: 31.12.2020]. Disponible a: <<http://www.writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/readings/Valery-on-Mallarme.html>>.
- RIBALTA, M. «Apunts per a una història de la Massana». Dins: AAVV. *Portes Endins: Escola Massana 75 Anys*. Barcelona: Edicions De L'escola Massana, 2006.
- RODRÍGUEZ BIOSCA, Esther. *Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster*. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 2021, [en línia], disponible a: <<https://fundacioffuster.org/obra-plastica/>>.
- RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina. «La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura». Dins: *Arte, Individuo y Sociedad* [en línia]. Disset de juliol de 2013, vol. 25, núm. 3, pp. 494-508. Disponible a: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n3.40566>.

- RUBIERA, Javier, «Introducción Histórico-cultural al Teatro Nō». Dins: RUBIERA, Javier; HIDEHITO Higashitani (ed. i trad.). *Zeami. Fūshikaden-Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō, y Cuatro dramas Nō*. Madrid, Editorial Trotta, 1999, pp. 19-82.
- SALCEDO MILIANI, Antonio. «El diàleg Felícia Fuster / Mercè Mòdol». Dins: SALCEDO MILIANI, Antonio (com.). *Plural Femení. Dones artistes de les comarques de Tarragona. El diàleg: Felícia Fuster / Mercè Mòdol*. Tarragona: Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona, 2017, pp. 12-39.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme* [en línia]. Page d'accueil pour Daniel Martin. Text de conferència, 1946. [Consulta: 27.12.2020]. Disponible a: <<http://www.danielmartin.eu/Textes/Existentialisme.htm#Conference>>.
- SAURET, Teresa (coord.). *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.
- SAWADA Nao. «La traduction avec Felícia Fuster : poésie japonaise et catalane». Dins: *Jornades Felícia Fuster: «La pàgina és pell»*, Barcelona, 5 i 6 d'octubre de 2021 [en premsa].
- SEABRA, Manuel de. «Sense exostismes». Dins: *Avui*. Barcelona: Premsa catalana, 1989.
- SEGARRA, Rosa. «L'obra de Felícia Fuster: subjectiva i suggerent». Dins: *DUODA, Revista d'Estudis Femenins*. 1992, núm. 3, pp. 255-257.
- SHIZUTERU Ueda. *Zen y Filosofía*. Barcelona: Herder Editorial, 2004.
- SOCIAS, Jaume. «Crónica de Barcelona». Dins: *Goya. Revista de Arte*. Maig-juny de 1992, núm. 228, pp. 366-370.
- SOCIAS, Jaume. «Dos pintores originales». Dins: *7 Días Médicos*. Vint-i-quatre d'abril de 1992, núm. 130, p. 54.
- SOCIAS, Jaume, «Pròleg». Dins: *Plurivisió: Pintura en moviment* [llibret de l'exposició]. Barcelona: Llibreria Pròleg, 1992.
- SOCIAS, Jaume. «Tres pintores tres tiempos». Dins: *7 Días Médicos*. Vint-i-dos d'octubre de 1993, núm. 190, p. 49.
- TAKAO Aeba. «De la Polyphonie dans le roman Japonais Contemporain» [text mecanoscrit]. Dins: *Débats/Rencontres al Centre National d'Art & Culture Georges Pompidou*. París : 1987, pp. 11-35.
- TANIZAKI Jun'ichirō. *Éloge de l'ombre*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1977 (1933).
- TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- TÀPIES, Antoni. *La realitat com a art*. Barcelona: Leaertes, 1982.

TORRES-GUARDIOLA, Pascal. *El Cercle Maillol. Les avantguardes barcelonines i l'Institut Francès de Barcelona sota el franquisme*. Barcelona: Parsifal Edicions, 1994.

TRIADÚ, Joan. «Felícia Fuster i la poesia japonesa contemporània». Dins: *Avui*. Barcelona: Premsa catalana, 1989. Vint-i-nou de gener de 1989, p. 31.

TRILLES, Karina Pilar. *Alteridad, Cuerpo y Lenguaje en la obra de Maurice Merleau-Ponty*. Directora: Amparo Ariño Verdú. València: Universitat de València, Departament de Fiosofia, 2002.

VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio. *El Ingenuismo en España*. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1982.

VIDAL, Jaume. *Galerisme a Barcelona 1877-2012: descobrir, defensar i difondre l'art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona, Associació de Galeries, 2012.

VILÀS GALINDO, Ernesto. «Dona republicana i ressò perpetuenc». Dins: *L'Ordit* [en línia]. Santa Perpètua de Mogoda: Centre de Recerques i Estudis Mogoda, 2007. Núm. 1, pp. 74-84. [Consulta: 23.09.2020]. Disponible a: <<https://raco.cat/index.php/Ordit/issue/view/17561>>.

VILLARO, Julia. «Julio Le Parc se descubre así mismo». Dins: *Revista N°*. Pàgina web *Pressreader* [en línia]. Buenos Aires: Grupo Clarín, 2019. 27 de julio de 2019. [Consulta 15.02.2021]. Disponible a: <<https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20190727/281539407559303>>.

WITTIG, Monique. «El pensamiento heterosexual». Dins: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid/Barcelona: Egales, 2006, pp. 45-57.

YOURCERNAR, Marguerite. «Avant-propos». Dins : MISHIMA Yukio. *Cinq Nō Modernes*. Paris : Gallimard, 1984 (1955), pp. 11-21.

Bibliografia consultada

AGÈNCIES. «L'Any Felícia Fuster vol relançar l'obra de la pintora i poeta amb actes acadèmics, conferències i exposicions». Dins: *LaRepública* [en línia]. Vint-i-quatre de febrer 2021. [Consulta: 04.06.2021]. Disponible a: <<https://www.larepublica.cat/minut-a-minut/lany-felicia-fuster-vol-rellancar-lobra-de-la-pintora-i-poeta-amb-actes-academics-conferencies-i-exposicions-2/>>.

AGUADO, Neus; JULIÀ, Lluïsa (coord.). *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX*. Barcelona: La Magrana, 1999.

ALLUCHON, Marion. «La reconnaissance des artistes autodidactes en France durant la première moitié du XXe siècle : de catégories en catégories». Dins: «Les catégories», Séminaire doctoral commun d'histoire de l'art et d'archéologie Paris 1/Paris 4 [en línia]. Sept avril 2011. Disponible a :<<file:///Users/estherrodriguezbiosca/Downloads/Marion%20Alluchon.pdf>>.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

- BARTHES, Roland. *El Imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2016 (1970).
- BAUDRILLARD, Jean. «Duelo». Dins: *Fractal* núm. 7 [en línia]. Octubre-diciembre de 1997, año 2, vol. II, pp. 1-9, (traducció del francès per Mauricio Molina). Dins: BAUDRILLARD, Jean. *Illusion, désillusion esthétique*. París: Sens & Tonka, 1997. [Consulta: 17.08.2019]. Disponible a: <<https://studylib.es/doc/6725063/jean-baudrillard-ilusion--desilusion-esteticas>>.
- BELTRÁN, Joaquín. «Re-orient(ar) la historia. Notas para una crítica euro/sinocéntrica». Dins: *HMiC: història moderna i contemporània* [en línia]. Ú de gener de 2006, núm. 4, pp. 23-40. [Consulta: 08.04.2020]. Disponible a: <<https://ddd.uab.cat/record/15088>>.
- BNF. «Les irréguliers de l'art en France et dans le monde, du Douaner Rousseau a nos jours. Bibliographie sélective» [en línia]. Paris : Bibliothèque nationale de France, Département Littérature et art, 2010. [Consulta 20.06.2019]. Disponible a: <file:///Users/estherrodriguezbiosca/Downloads/Caillaud_irreguliers_de_l_art_brut.pdf>.
- BORDERÍAS, Cristina (com.). *En moviment[s]. dones de Barcelona. 40 anys i més...1976-2016*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016.
- BRAZNIKOVA, Violetta. *El teatro Nō: el arte de lo sublime* [enregistrament sonor de la conferència, en línia]. Madrid: Fundación Japón, 14 de febrer de 2021. [Consulta: 20.04.2021]. Disponible a: <<https://www.fundacionjapon.es/es/Actividades/Arte-y-Cultura/evento/323/conferencia-online-el-teatro-no-el-arte-de-lo-sublime>>.
- CABEZAS GARCÍA, Antonio. «Impacto mutuo de Japón y las demás civilizaciones». Dins: CID LUCAS, Fernando, (coord.). *Japón y la Península Ibérica*. Gijón: Satori Ediciones, 2011, pp. 19-31.
- CONTE-HELM, Marie. *The Japanese And Europe*. London: Bloomsbury Academic, 2012.
- DDAA. *Nadala 2005. Escriptors. De Caterina Albert als nostres dies*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2005.
- Decret 270/2016, de 12 de juliol, de la política commemorativa del Govern de la Generalitat i de la Comissió de Commemoracions (article 2, objecte). Dins: *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 7162-14.7.2016, [en línia]. [Consulta: 04.06.2021]. Disponible a: <<https://dogc.gencat.cat/ca/document-del-dogc/?documentId=747350>>.
- DELAVAUX, Céline. *Dubuffet et l'Art Brut : Les enjeux d'un discours*. Directeurs : Gérard DESSONS et Michèle NEVERT. Paris / Québec : Université Paris et Université du Québec, 2005.
- DOMÈNEC, Carles. *El dibuixant Josep Ràfols*. Barcelona: Escola Massana, 1982.
- EDSTROM, Bert. *The Japanese and Europe: images and perceptions*. Richmond Surrey: Japan Library, 2000.
- EVEZARD, Juliette. *Un art autre » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, il profeta de l'art informel (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand – critique*. Directeur : Thierry Dufrêne. Paris : Université Paris Nanterre, 2015.
- E. V. «Cultura dedica el Dia de la Poesia a Felícia Fuster». Dins: *El Punt Avui+* [en línia]. Barcelona: Grup el Punt Avui. Vint de març 2021. [Consulta: 04.06.2021]. Disponible a:

<<https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/1941953-cultura-dedica-el-dia-de-la-poesia-a-felicia-fuster.html>>.

FOLGUEIRAS, Pilar. *Métodos y técnicas de recogida y análisis de información cualitativa* [seminari, en línia]. Buenos aires: Universidad de Buenos aires, 2009. [Consulta: 12.04.2017]. Disponible a: <<https://silo.tips/download/metodos-y-tecnicas-de-recogida-y-analisis-de-informacion-cualitativa>>.

GABRIEL LÉON, Michel (dir.). «Lettres de Chine». Dins: *La revue noire*. Motepellier: *Amis de la revue Noire* (A.R.N.), 1989. Núm. 4.

GLICK Schiller, Nina; BASCH, Linda; BLANC-SANTON. «Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration». Dins: *Annals of the New York Academy of Sciences* [en línia]. Juliol de 1992, vol. 645, núm. 1, pp. 1-24. Disponible a: <<https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1992.tb33484.x>>.

Gran Enciclopedia Aragonesa [en línia]. Zaragoza: DiCom Medios, 2011. Nou de novembre de 2011. [Consulta: 14.12.2020]. Disponible a: <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=3469>.

GRAU, Eulàlia; PORQUER, Joan Miquel; CAMARERO, Alaitz Sasiain. «Introducción. Métodos y orientaciones pedagógicas». Dins: GRAU, Eulàlia; PORQUER, Joan Miquel. *Dimensiones XX. Genealogías del anonimato. Arte, investigación y docencia*. Vol. 2. Barcelona: Edicions Saragossa y Sección de escultura y Creación del departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona, 2017.

Grupo 7. «La visión del extranjero en Japón a través del *nihonjinron*». Dins: Bloc *Introducció a l'Antropologia Social i Cultural* [en línia]. Gaoantropologia. Vint-i-set de maig de 2012. [Consulta 03.07.2018]. Disponible a: <<https://gaoantropologia.wordpress.com/2012/05/27/grupo-7-la-vision-del-extranjero-en-japon-a-traves-del-nihonjinron-3/>>.

HEINICH, Nathalie. «Para terminar con la polémica sobre el arte contemporáneo». Dins: *Revista de Occidente*. Septiembre 2011, núm. 364, pp. 61-78.

HERNÁNDEZ, José Antonio. «Teoría del arte y Teoría de la literatura». Dins: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línia]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. [Consulta: 08.02.2017]. Disponible a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/html/>>.

JACQUEMET, Gérard. *Belleville au XIXe siècle du faubourg à la ville*. París: Éditions de École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988.

KATŌ Shūichi. *Histoire de la littérature japonaise. L'époque moderne*. Tome III. París: Fayard/Intertextes, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos, 1978.

LÉOCRART, Pascal (dir.). «Claudel et le Japon». Dins: *Claudiel politique, Lons-le-Saunier, Aréopage. Sur l'ambassade de Claudel au Japon*. Tokio: Shichigatsudo, 2006.

LEXOURRET, Marie-Anne. *Paul Claudel. Biographie*. París: Flammarion, 2003.

- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea, 2000.
- MANENT, Albert. *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1989.
- MARÉS DEULOVOL, Federico. *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964.
- MARTYKANOVA, Darina; PEYROU, Florencia. «Presentación, Dossier La Historia Transnacional». *Ayer* [en línia]. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Historia, 2014. Núm. 94, pp. 13-22. [Consulta: 06.07.2020]. Disponible a: <https://www.researchgate.net/publication/280098220_Presentacion_Dossier_La_Historia_Transnacional>.
- MAYAUX, Catherine. «Paul Claudel, le promeneur du Kansai: visite au théâtre de marionnettes d'Osaka». Dins: MAYAUX, Catherine (éd.). *France-Japon : regards croisés*. Bern: Peter Lang CH., 2007, pp. 145-166.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La structure du comportement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia de la percepció*. Barcelona: Editorial Planeta De Agostini, 1993(1945).
- MITRANI, Alex. *Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Cataluña*. Directora: Lourdes Cirlet. Barcelona: Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del arte, 2012.
- NORANDI, Elina. *Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff*. Directoras: Teresa-M Salas Garcia y María-Milagros Rivera Garretas. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2018.
- OLIVER; ERIC, J.; WONG Janelle. «Intergroup Prejudice in Multiethnic Settings». *American Journal of Political Science* [en línia]. Octubre de 2003, vol. 47, núm. 4, pp. 567-582.
- OSAMU Hayashi. «Tour de la prison, tour du Japon: Le 'Japonisme' chez Marguerite Yourcenar». Dins: BIONDI Carminella; BONALIFIQUET, Françoise; CAVAZZUTI, Maria, et al. (dir.). *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*. Tours: Siey, 2000, pp. 289-297.
- OSAMU Hayashi. «Marguerite Yourcenar et la poésie du haïku». Dins: OSAMU Hayashi (éd.). *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique: Actes du colloque de Tokyo (9-12 septembre 2004)*. Clermont-Ferrand: Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 2008, pp. 215-224.
- OSAMU Hayashi. «La reception du Nō chez Marguerite Yourcenar». Dins: Arribert-Narce, Koei Kuwada, Lucy O'Meara (dir.). *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945. Paris-Tokio-Paris : detours par le Japon*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2016, pp. 71-82.
- PANYELLA, Vinyet (ed.). *Contemporànies. Antologia de poetes dels Països Catalana*. Tarragona: Edicions El Mèdol, 1999.

PARRÓN, Nina. «¿Qué pasó entre Clara Campoamor y Victoria Kent hace 80 años?». Dins: *Diario de Mallorca* [en línia]. Palma de Mallorca: Prensa Ibérica, 2011. Vint-i-u de setembre de 2011. [Consulta: 08.08.2019]. Disponible a: <<https://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/11/20/paso-clara-campoamor-victoria-kent-80-anos/704922.html>>.

PELEGRÍ, Iolanda (coord.). *60 Catalan Language Women Writers Today*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres catalanes, 1990.

PENELO, Lúcia. «L'hora de reivindicar Felícia Fuster, una artista completa». Dins: *Públic* [en línia]. Set de març 2021. [Consulta: 04.06.2021]. Disponible a: <<https://www.publico.es/publico/l-hora-reivindicar-felicia-fuster-artista-completa.html>>.

PÉREZ-DOLZ, Francesc. *La procesión de los ismos y otros dos ensayos de crítica de arte*. Barcelona: Suc. De E. Mesenguer, 1945.

PUIG ROVIRA, Francesc Xavier [et al.]. *Josep F. Ràfols (1889-1965)*. Vilanova i la Geltrú: Fundació Caixa Penedès, 2001.

REAL, Neus (coord.). *21 escriptors per al segle XXI*. Barcelona: Proa, 2004.

REDACCIÓ. «El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya celebra el Dia Mundial de la Poesia amb l'any Felícia Fuster». Dins: *VilaWeb* [en línia]. Vint de març 2021. [Consulta: 04.06.2021]. Disponible a: <<https://www.vilaweb.cat/noticies/el-departament-de-cultura-celebra-el-dia-mundial-de-la-poesia-amb-felicia-fuster-com-a-protagonista/>>.

REDACCIÓN. «Solo una de cada diez obras del fondo artístico de los principales museos es de mujeres». Dins: *La Vanguardia* [en línia]. Barcelona: La Vanguardia, 2013. Vuit de març de 2013. [Consulta: 07.06.2021]. Disponible a: <<https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20130308/54369101413/solo-una-de-cada-diez-obras-del-fondo-artistico-de-los-principales-museos-es-de-mujeres.html>>.

RICH, Adrienne. «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence». *Archive-it.org* [en línia]. Georgia: University of Georgia, 2014 (1980). [Consulta 13.04.2017]. Disponible a: <<https://wayback.archive-it.org/all/20140930205440/http://people.terry.uga.edu/dawndba/4500compulsoryhet.htm>>.

SIEFFERT, René, *La Littérature japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1973.

TAPIÉ, Michel. *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

RUBIERA, Javier; HIDEHITO Higashitani (ed. i trad.). *Zeami. Fūshikaden-Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō, y Cuatro dramas Nō*. Madrid: Editorial Trotta, 1999.

SAID, Eduard W. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

Simone de Beauvoir: on ne naît pas femme... Dirigida per Virgine Linhart [enregistrament de vídeo]. France: Zadig Productions, 2007. 51 min., documental, [en línia]. [Consulta: 20-11-2020]. Disponible a: <<https://vimeo.com/188533022>>.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge, 1997.

WARNER, Michael. «Introduction: Fear of a Queer Planet». Dins: *Social Text* [en línia]. Durham: Duke University Press, 1991. Núm. 29, pp. 3-17. [Consulta 18.04.2017]. Disponible a: <<https://sgrattan361.qwriting.qc.cuny.edu> › 2010/09>.

WASSERMAN, Michel. *D'or et de neige. Paul Claudel et le Japon*. Paris: Gallimard, 2008.

Webgrafia de consulta

«Es presenta l'Any Felícia Fuster», *Gencat*, 25 de febrer 2021, [en línia]. [Consulta: 07.06.2021]. Disponible a: <<https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2021/anyfeliciafuster/detalls/noticia/Es-presenta-lAny-Felicia-Fuster-00001>>.

«Esdeveniments i personalitats que commemorarem l'any 2021». *Gencat*, 29 de desembre 2020, [en línia]. [Consulta: 07.06.2021]. Disponible a: <<https://web.gencat.cat/ca/actualitat/detall/Esdeveniments-i-personalitats-que-commemorarem-lany-2021>>.

Dossier de premsa *Any Felícia Fuster*, *Departament de Cultura de la Generalitat i Institució de les Lletres Catalanes*, 2021, p. 3, [en línia], [consulta: 03.06.2021], disponible a: <<https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2021/anyfeliciafuster/comunicacio/>>.

DUODA. Recerca de Dones [en línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, disponible a: <<http://www.ub.edu/duoda/web/es/revista>>.

Exposició «Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque» al Musée d'Orsay en el 2017 [en línia] [Consulta: 17.09.2018], disponible a: <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/article/le-douanier-rousseau-43250.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=98d64603b9>.

Fitxa de descripció de la pintura *Les Solitudes I* de Pablo Palazulo. *Museo Patio Herreriano* [en línia]. [Consulta 16.05.2018]. Disponible a: <<https://museoph.org/obra/les-solitudes-i>>.

Galerie Pro Arte Kasper [en línia]. Switzerland. [Consulta: 23.08.2019]. Disponible a: <<http://www.pro-arte-kasper.ch/accueil.html>>.

Informe de la *Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*, Naciones Unidas, Beijing, 4 a 15 de septiembre de 1995, [en línia], [consulta: 02.05.2021], disponible a: <<https://www.un.org> › daw › beijing › pdf>.

Entrevistes

Entrevista amb Maria Elvira Silleras, realitzada per Esther Rodríguez el dia 7 de juny de 2017, a la Facultat de Biblioteconomia i Documentació de la Universitat de Barcelona, Barcelona.

Entrevista amb Mercè Altimir, realitzada per Esther Rodríguez el dia 25 d'octubre del 2017, a la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Entrevista amb Nora Ancarola, realitzada per Esther Rodríguez el dia 14 de juny de 2017, al seu taller, Barcelona.

Entrevista amb Lola Donaire, realitzada per Esther Rodríguez el dia 15 de novembre de 2017, a l'Escola d'Art La Industrial, Barcelona.

Entrevista amb Xavier Bru de Sala, realitzada per Esther Rodríguez el dia 31 de gener del 2018, a la llibreria Laie, Barcelona.

Entrevista amb Àngels Grases, realitzada per Esther Rodríguez el dia 13 de febrer 2018, a la Llibreria Pròleg, Barcelona.

Entrevista amb Jaume Socies, realitzada per Esther Rodríguez el dia 1 de juliol del 2019, al domicili particular, Barcelona.

Entrevista amb Otilia Socies, realitzada per Esther Rodríguez el dia 8 de juliol del 2019, al domicili particular, Barcelona.

Entrevista telefònica amb Raúl Velasco, realitzada per Esther Rodríguez el dia 16 de juny de 2020, París-Barcelona.

Entrevista amb Sam Abrams, realitzada per Esther Rodríguez el dia 10 d'octubre de 2021, a Sant Cugat del Vallès.

Entrevista amb Enrica Mata, realitzada per Esther Rodríguez el dia 2 de juliol de 2021, a la Fundació Felícia, Barcelona.

Material d'arxius i documentació de l'època

Estatuts i reglaments de l'*Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona*. Barcelona, 1920. Fons *Narcís Verdaguer i Callís – Francesca Bonnemaison*, Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès.

Estatuts i reglaments de l'*Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona*. Barcelona, 1922-1935. Fons *Narcís Verdaguer i Callís – Francesca Bonnemaison*, Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès.

RÀFOLS, Josep F. «L'Escola Massana». Dins: *El Matí*, 8-VIII, 1930, p. 9. Arxiu Felícia Fuster.

Certificat de l'Acadèmia Marshall «Primer premi en els exàmens ordinaris» en el curs 1931-1932. Arxiu Felícia Fuster.

Full de l'alumna Felícia Fuster (núm. 1279) de l'Institut de Cultura de la Dona, en el qual consten les assignatures del curs 1932-1933. Arxiu Felícia Fuster.

Certificats de notes dels cursos realitzats a l'Instituto Nacional de 2.^a Enseñanza Maragall, entre 1933 i 1936. Arxiu Felícia Fuster.

Certificat d'estudis (1932 i 1936) de l'Escola Massana, 1937. Arxiu Felícia Fuster.

ANÒNIM. *El tallat i el gravat del vidre a l'Escola Massana*. Quaderns de divulgació dels oficis d'art, sèrie B, núm. 1. Barcelona: Edicions de l'Escola Massana [Imp. Altés], 1937. Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.

Documentació fotogràfica de l'obra en vidre gravat, ca. 1936-1954. Arxiu Felícia Fuster.

Carnet expedit a Felícia Fuster pel Sindicato Provincial de Local del Vidrio y la Cerámica (fecha de ingreso: 12.03.1941; Sección A. Vidrio; Gremio: A02. Cristalería), 1941. Arxiu Felícia Fuster.

Certificats de notes dels cursos acadèmics realitzats a l'Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, entre 1942 i 1946. Arxiu Felícia Fuster.

Títol de l'*Escuela Superior de Bellas Artes*, especialitat en Dibuix. Barcelona, 1947. Arxiu Felícia Fuster.

«Inauguración de la Exposición 'Los últimos'». *Solidaridad Nacional*, 18 de mayo de 1947. Arxiu Felícia Fuster.

Critilo. «¿Un «ismo» más?». *El Correo Catalán*, 18 de mayo de 1947. Arxiu Felícia Fuster.

«'Los Últimos', en Syra». *Diario de Barcelona*, 21 de mayo de 1947. Arxiu Felícia Fuster.

«Los Últimos ». *El Correo Catalán*, 24 de mayo de 1947. Arxiu Felícia Fuster.

Lience, Fernando. «"Los últimos" en Syra». *El Mundo Deportivo*, 25 de mayo de 1947. Arxiu Felícia Fuster.

«Diez, Esteve, Fuste, Rebled, Santiañez y Sirvent, en Syra». *La Prensa*, 2 de Junio 1947. Arxiu Felícia Fuster.

T. «Arte y Artistas. Los últimos en Galería Syra». *La Vanguardia*, 5 de julio de 1947, p. 3. Arxiu Felícia Fuster.

Glass 1959. A Special Exhibition of International Contemporary Glass. New York: The Corning Museum of Glass, 1959. Arxiu Felícia Fuster.

Diploma d'anglès del *Victoria Junior Commercial and Technical College* expedit a nom de Felícia Braun, 1961. Arxiu Felícia Fuster.

Declaració manuscrita de Claude Burelle, París, maig de 1967. Arxiu Felícia Fuster.

Declaració manuscrita de Georges Wehrli, París el 22 d'octubre de 1967. Arxiu Felícia Fuster.

Evaluació dels exàmens d' *Economie et statistique industrielles, Geographie economiques, Histoire du travail et des realtions industrielles; Statistique, Economie et organisation regionales, Droit du travail/Secur. Social, Techni. Financiere & comptable*, entre 1966 i 1970. Arxiu Felícia Fuster.

Diploma d' *Études Supérieures Economiques* del *Conservatoire National des Arts et Métiers*, París, 1970. Arxiu Felícia Fuster.

Portada de llibre: BOIREL, René. *L' apprentissage du bonheur. Comment vivre sans tensions*. Montréal, Editions France-Amérique, 1979. Arxiu Felícia Fuster.

Bulletins *Galerie pro arte kasper*, anys 1981 i 1982. Arxiu Felícia Fuster.

FUSTER, Felícia. *Aquells fanals* [novel·la inèdita, còpia mecanoscrita enquadernada], entre 1982-1990. Arxiu Felícia Fuster.

Programa Theatre Nō. Kanze Hideo. París: La maison des cultures du monde, 1983. Arxiu Felícia Fuster.

Díptic postal Tandi Sato, ca. 1986. Arxiu Felícia Fuster.

Apunts manuscrits de Felícia Fuster de l'obra de René Sieffert, *La Littérature japonaise*, ca. 1987. Arxiu Felícia Fuster.

Porgramme Centre Georges Pompidou, «Japon des Avant-gardes » (1910-1970), 1987. Arxiu Felícia Fuster.

Mémoire de bourse de Felícia Fuster, París, 1987. Arxiu Felícia Fuster.

TAKAO Aeba. «De la Polyphonie dans le roman Japonais Contemporain» [text mecanoscrit]. Dins: *Débats/Rencontres* al Centre National d'Art & Culture Georges Pompidou, París, 1987, pp. 11-35. Arxiu Felícia Fuster.

Manifest «Peinture plurivionelle», versió francesa mecanografiada, 1988. Arxiu Felícia Fuster.

Manifest «Peinture plurivionelle», versió francesa mecanografiada, ca. 1988. Arxiu Felícia Fuster.

Manifest «Peinture plurivionelle», dues versions franceses mecanografiades, 1988 i 1991. Arxiu Felícia Fuster.

Manifest «Pintura multivisió», traducció mecanoscrita en alemany i en anglès, 1988. Arxiu Felícia Fuster.

ALEXANDRA. «Entrevista a Felícia Fuster». *Veus i poemes* [enregistrament sonor]. Martorell: *Ràdio Martorell*, 1988. Arxiu Felícia Fuster.

Fotocòpia mecanoscrita de l'article GAO Xingjian, «Un masque du Nou chinois», per a la revista *La revue noire*. Motepellier: *Amis de la revue Noire* (A.R.N.), 1989. Núm. 4. Arxiu Felícia Fuster.

Rebut de pagament de cursos de gravat amb *Les ateliers beaux-arts de la Ville de Paris*, entre 1991-1994. Arxiu Felícia Fuster.

Plaqueta amb informació sobre diversos processos del treball de la *Taille douce ou Gravure en creux* i un paper manuscrit amb apunts de l'artista, ca. 1991-1994. Arxiu Felícia Fuster.

Dossier de la patent del dispositiu electrònic i manual de *Plurivisions*, data de lliurament a l'*Institut National de la Propriété Industrielle*, el 24 d'abril de 1991. Arxiu Felícia Fuster.

Rebut de pagament de compromís de l'exposició *Peintures plurivisionnelles (F. FUSTER)* a la Galerie Muscade, gener de 1991. Arxiu Felícia Fuster.

Factura de pagament a la revista *Artension*, núm. 26, per la inserció de la ressenya de l'exposició *Peintures plurivisionnelles (F. FUSTER)* a la Galerie Muscade, 28 d'agost del 1991. Arxiu Felícia Fuster.

Proves de disseny del catàleg «Felícia Fuster. Pintura en moviment. Plurivisió», 1992 per a l'exposició a Barcelona a la llibreria Pròleg. Arxiu Felícia Fuster.

Catàleg «Felicia Fuster. Picture en mouvement. Plurivision», 1992, per a l'exposició a París a l'espai Cloîtres des Billettes. Arxiu Felícia Fuster.

Manifest «Peinture Plurivisionnelle», quatre còpies mecanografiades en anglès, francès, espanyol i alemany, c. 1993. Arxiu Felícia Fuster.

ANGLADA, Núria. «Poesia i Pintura. Entrevista a Felícia Fuster». [Enregistrament sonor]. Montreuil-sous-Bois: *Catalunya Radio Pays B*, 1993. Arxiu Felícia Fuster.

«La Galerie Muscade». *Les Cahiers de la Peinture*. Tres d'abril de 1991, núm. 60. Arxiu Felícia Fuster.

«La Galerie Muscade». *Les Cahiers de la Peinture* [butlletí]. Tres d'abril de 1991, núm. 260, p. 26. Arxiu Felícia Fuster.

Galerie Muscade. «Félicia Fuster». *Regard Expo*. Abril de 1991, núm. 7. Arxiu Felícia Fuster.

Galerie Muscade, «F. Fuster». *L'Envenement du jeudi*. vint-i-vuit de març de 1991. Arxiu Felícia Fuster.

«Felicia Fuster. Peinture en mouvement». *Artension*. Abril – maig de 1991, núm. 32, p.17. Arxiu Felícia Fuster.

«Felícia Fuster», *Pariscop. Une semaine de Paris*. Quinze – maig de 1992. Arxiu Felícia Fuster.

«Felícia Fuster». *L'Officiel des spectacles*. Tretze – maig de 1992, núm. 3268. Arxiu Felícia Fuster.

Diari de Felícia Fuster durant els dies de muntatge i promoció de l'exposició *Plurivisions* al *Kunstraum La Girafe*, Berlín del 17 d'abril fins al 29 de maig de 1993. Arxiu Felícia Fuster.

MIRALLES Francesc. «Felícia Fuster». Dins: *La Vanguardia*. Barcelona: La Vanguardia, 1993. Vint-i-nou d'octubre de 1993, p. 49. Arxiu Felícia Fuster.

BATALLA, Jordi; FUERTES, Javier, (realit.). *Vivim l'era de l'espai, l'art ha de ser un testimoni* [enregistrament de vídeo]. Rubí: 1993. Arxiu Fundació Felícia Fuster.

Dossier d'inscripció al *3rd Congress European Society of Anesthesiologist*, 1995. Arxiu Felícia Fuster.

Esriptura de constitució de la Fundació Privada Felícia Fuster, 2003. Arxiu Fundació Felícia Fuster.

ALCAÑIZ, Adolf; XARGAY, Ester; HAC MOR, Carles. «Entrevista a Sam Abrams sobre Felícia Fuster» [enregistrament audiovisual]. Barcelona: Fundació Felícia Fuster, 2008. Arxiu Fundació Felícia Fuster.

PARCERISAS, Pilar (com.). «Haikús Visuals» [tríptic d'exposició]. Barcelona: Fundació Felícia Fuster. Arxiu Fundació Felícia Fuster.

Cartes enviades o rebudes per Felícia Fuster

Carta de Felícia Fuster, París, entre gener i agost de 1951, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Felícia Fuster, París 19 de juliol del 1951, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Felícia Fuster, París 21 de juliol del 1951, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Felícia Fuster, París 8 de setembre del 1951, dirigida a Miquel Tarradell.

Correspondència de Gerard Braun dirigida a Felícia Fuster, París entre 1960 i 1962.

Postal de K. Adachi, Tòquio 1 de gener de 1976, dirigida a Felícia Fuster.

Correspondències de Max Fourny, París 1977, dirigides a Felícia Fuster.

Carta de Kawanishi Mizuya, 1978, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 20 d'agost de 1980, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 23 d'agost de 1981, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 2 de desembre de 1981, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 1983, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 29 de juny de 1983, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 21 de novembre de 1983, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 23 de gener de 1984, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 25 de gener de 1984, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Àngel Sanchez Ferriz, Barcelona 31 de març de 1985, dirigida a Felícia Fuster.

Carta [esborrany mecanoscrit] de Felícia Fuster dirigida a Miquel Àngel Sanchez Ferriz, París ca. 1985.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 1 de març de 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 31 de març de 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 12 d'abril de 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 12 de juliol de 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 2 de setembre de 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 5 de setembre de 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Felícia Fuster, París 8 de setembre de 1986, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Miquel Tarradell, Barcelona 11 de setembre de 1986, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Felícia Fuster, Tòquio 22 de setembre de 1986, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París 24 de novembre de 1986, dirigida a Takuro Ikeda.

Carta de Felícia Fuster, Tòquio 28 de novembre de 1986, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Takuro Ikeda, Tokio ca. 1987, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Felícia Fuster, París ca. 1987, dirigida a Takuro Ikeda.

Carta de Takuro Ikeda, Tokio 7 de gener de 1987, dirigida a Felícia Fuster.

Carta de Felícia Fuster, París 29 de gener de 1987, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Felícia Fuster, París 10 de maig de 1987, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Felícia Fuster, París 28 d'agost de 1987, dirigida a Miquel Tarradell.

Carta de Felícia Fuster, París 17 de setembre de 1987, dirigida a Miquel Tarradell.
Carta de Felícia Fuster, París 17 de novembre de 1987, dirigida a Miquel Tarradell.
Carta de Felícia Fuster, París 16 de febrer de 1988, dirigida a Miquel Tarradell.
Carta de Takuro Ikeda, Tokio 9 de març de 1988, dirigida a Felícia Fuster.
Carta de Takuro Ikeda, Tokio 10 de març de 1989, dirigida a Felícia Fuster.
Nota manuscrita de Claire Rieusses, París 1989, dirigida a Felícia Fuster.
Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París 26 de maig de 1991, dirigida a Catherine Huber.
Carta mecanoscrita de Felícia Fuster, París ca. 1993, dirigida a la *Marie de Paris*.

Fons referenciat de la Biblioteca Felícia Fuster

BEAUVOIR, Simone de. *Pyrrhus et Cinéas*. Paris : Gallimard, 1944.
BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe. I Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949.
BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe. II L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949.
L'apprentissage du bonheur. Comment vivre sans tensions. Montréal : Editions France-Amérique, 1979.
CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Editions Gallimard, 1942.
CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
DUNOVNE, Marta i GIL, Marta (dir.). *Julio le Parc. Entrevista grabada, documentación y textos reunidos por Marta Dujovne y Marta Gil Solá*. Buenos Aires: Editorial Estuario, 1967. Biblioteca Felícia Fuster.
EINSTEIN, Albert. *Conceptions scientifiques, morales et sociales*. Paris : Flammarion, 1955.
FRAENKEL, Ernest. *Les dessins trans-conscients de Stéphane Mallarme*. Paris : Librairie Nizet, 1960.
KATŌ Shūichi. *Histoire de la littérature japonaise. Des origines au théâtre Nō*. Tome I. Paris : Fayard/Intertextes, 1985.
KATŌ Shūichi. *Histoire de la littérature japonaise. L'époque moderne*. Tome III. Paris : Fayard/Intertextes, 1986.
LASSAIGNE, Jacques (com.). *Hisao Domoto* [catàleg d'exposició]. Paris : Musée d'Art Moderne et Fondation du Japon, 1975.

- LAURET, Jean-Claude i DEPOLO, Josip. *L'arche de Noé et les Naïfs*. Paris : Éditions Max Fourny, 1977.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies complètes*. Paris : Éditions de Cluny, 1948.
- MISHIMA Yukio. *Cinq Nō Modernes*. Paris : Gallimard, 1984 (1955).
- PLA, Jaume. *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*. Barcelona: Ediciones Omega, 1986.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Vols. I-XV. Paris : Gallimard, 1919-1927.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan, *Arc Voltaïque*. Paris : Éditions de la Différence, 1994 (1918).
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le diable et le bon Dieu*. Paris : Gallimard, 1951.
- TANIZAKI Jun'ichirō. *Éloge de l'ombre*. Paris : Publications Orientalistes de France, 1977 (1933).
- TÀPIES, Antoni. *La réalité comme art*. Paris : Daniel Lelong Éditeur, 1989.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memoires d'Hadrien*. Paris : Plon, 1951.

IX/ PART. Annexos

Annexos

Annex documental núm. 1. Escrits publicats sobre l'obra de Felícia Fuster.⁶⁴¹

1.1 / «Inauguración de la Exposición “Los últimos”». Solidaridad Nacional, 18 de mayo de 1947.

En las galerías Syra, con asistencia de un público numerosísimo en el que figuraban ilustres artistas, se inauguró ayer tarde la exposición de un juvenil grupo que se designan con el nombre de ‘Los Últimos’ y que forman los pintores Felicia Fusté, Manuel Diez, Jorge Esteve, Rebled, Santiáñez y Sirvent. Todos ellos presentan obras de gran tamaño y de mucho interés pictórico.

La presentación de este grupo corrió a cargo de Luis Monreal y Tejada, quien explicó la denominación de “Últimos” por la inquietud y el afán de estos muchos que pretenden cerrar eso que un autor ha llamado «La procesión de los ismos». Ellos saben lo que pueden aprender y aprovechar de todas las experiencias de escuelas anteriores; pero al ser los últimos, han de tener la ambición de ser los primeros de una nueva época de la pintura, que corresponda a la nueva edad del Mundo, cuya inquietud palpita en todos nosotros y constituye el vínculo por el que estos artistas se sienten unidos

El orador fue aplaudido, y los jóvenes expositores recibieron muchas felicitaciones del selecto público que visitó ayer esta interesante manifestación artística.

1.2 / Critilo. «¿Un «ismo» más?». El Correo Catalán, 18 de mayo de 1947.

Hemos visitado estos días varios estudios de jóvenes pintores que van a presentar sus obras, en exposición colectiva y bajo el común denominador de los últimos. Varios de ellos, que ya presentaron al público sus obras, nos ofrecen un estilo completamente nuevo, consecuencia de su evolución personal. Entre ellos no existe homogeneidad de estilo, ni de técnica, ni de tonalidades, ni de temática. Tampoco semejanza temperamental, ni siquiera el deseo de que eso sea así. Existe de común entre ellos una misma inquietud, un idéntico deseo de romper los estrechos moldes de la pintura «vendible», «agradable», para con valentía, declararse adelantados de nuevas inquietudes.

‘Los últimos’, por las características señaladas no constituyen un «ismo» más porque su comunidad –amplia y abierta comunidad, ya que «últimos» no quiere decir únicos y ellos abren sus puertas a todos los artistas, pintores, escultores y aun literatos, participantes de la misma inquietud– no es una comunidad de escuela, de estilo o de técnica: es únicamente, una comunidad de ambiciosas aspiraciones.

No sabemos si el grupo durará mucho –creemos que probablemente no– a pesar de que su fervoroso propósito es celebrar anualmente una exposición de ‘los últimos’, con sus

⁶⁴¹ Reculls de premsa de l'exposició *Los Últimos* a la *Galeria Syra*, 1947. AFF: CX.

últimas creaciones, pero es evidente que este crisol de estilos, conceptos, ideas, técnicas, que es un grupo de artistas es extraordinariamente beneficioso en primer lugar para ellos y también en segundo lugar para el momento actual de la pintura. Para ellos porque es bien cierto lo que Unamuno decía de que cada nuevo amigo que descubrimos en la carrera de la vida nos completa y perfecciona no sólo por lo que de sí mismo nos da, sino también por lo que de nosotros mismos nos descubren. Y estos muchachos han encontrado en su grupo de 'los últimos' el catalizador de las reacciones de su personal sensibilidad de partear obras que sin el grupo quedarían quizá non natas. Siempre es ejemplar además, el aceptar con humilde actitud –dentro de la escasa humildad del artista– el ser los últimos en llegar y al propio tiempo estar dispuestos a empezar de nuevo, siendo siempre los últimos, renovándose continuamente a medida que sus conceptos del arte y de la pintura se renueven también.

Pintura de signo espiritualista, con cariño hacia la naturaleza, pero con mayor ambición que copiarla y aún nos atreveríamos a decir que a imitarla. Con propósitos de creación de una poesía superior a la realidad, de una realidad más bella que la realidad misma.

Otros determinarán el justo valor de su pintura –concretamente de cada uno de ellos: Díaz, Esteve, Fusté, Rebled, Santiañez y Sirvent. Nosotros hemos querido llamar la atención de aquellos a quienes incumbe, sobre este grupo de jóvenes pintores que anhelan encontrar cada día nuevas formas para reposo de su inquietud juvenil.

1.3. / «Los Últimos», en Syra». Diario de Barcelona, 21 de mayo de 1947.

Seis pintores jóvenes o para ser más exactos, una pintora y cinco pintores, celebran una colectiva con el título de 'Los Últimos' y la indicación de 'Primer Salón'. Se llaman por orden alfabético: Manuel Diez, Jorge Esteve, Felicia Fusté, Juan Rebled, José Santiañez y Juan Sirvent. Tienen todos una común ambición, tan loable como la de no dejarse arrastrar por la pintura a escala reducida tan general en nuestro ambiente. Huyen, pues, del bodegoncito y del paisaje fragmentado y se lanzan con todos sus juveniles entusiasmos a la figura con la mirada fija en la composición. La ambición se traduce incluso en el tamaño de los lienzos. La postura del grupo no puede ser más simpática, ni más justa la causa que defienden. Luchan con las armas de que disponen. Cuando el acierto no les acompaña es por falta de elementos, por la juventud y la inexperiencia, no ciertamente por la carencia de visión ni voluntad.

Los distintos temperamentos y el diverso grado de preparación de cada uno de ellos produce resultados desiguales. Sin que intentemos establecer una gradación, que sería odiosa por la comparación, reseñaremos en primer lugar la labro de Santiañez, a quien hicimos serias objeciones con motivo de su no alejada exposición personal y a quien hoy tenemos que elogiar por la mejora que en su pintura se advierte, en particular en la figura 15 y el paisaje 16, adentrados en el camino que entonces le señalamos.

Carácter más ceñudo tiene la pintura de Esteve, que se sirve del maestro Sunyer en cuanto a concepto y de Novell para la factura, siquiera tan ilustres precedentes no pasen por el momento de puntos de referencia y tengan fallos como algún detalle estético en forma de un zapato usado en medio del bodegón número 4 y del que difícilmente encontraría precedentes en los pintores que ha elegido como orientación.

Fallo de mayor cuantía es el 'Bautismo de Cristo' de Manuel Diez, de quien hay que aplaudir la decisión de pintar la figura al aire libre y en composiciones de la envergadura del gran lienzo número 1. En el terreno de los defectos, la tela, asimismo de gran tamaño, de Juan Rebled, nos parece de las más verdes del conjunto, inclinándonos por ahora a considerarle más acuarelista que pintor de caballete.

Más interesante es la aportación de Felicia Fusté, totalmente novel. Si 'Mendiga' recuerda sus trabajos en la Escuela de Bellas Artes, y 'Saliendo del Baño', no obstante, sus dimensiones, no anda muy lejos de aquella etapa, en 'Niños' percibimos su sensibilidad femenina y en 'Figura' unas posibilidades dignas de ser tomadas en consideración.

Consignemos finalmente el progreso de Juan Sirvent desde su exposición de la Virreina dentro de su tendencia academicista y no olvidemos su nota de Agua Blava, una de las piezas más apreciables de la exposición, que nos descubre su temperamento de artista.

Vuelta a la norma de anhelo y de gran pintura. He aquí el lema que parece guiar a estos 'últimos' que bien merecen por su ambición llegar un día a ser los primeros.

1.4. / «Los Últimos». El Correo Catalán, 24 de mayo de 1947.

Bajo este artículo, seis artistas jóvenes celebran en las Galerías Syra su 'Primer Salón'. Al entrar en la sala de exposiciones y en visión de conjunto, se observa una nota de alegría y optimismo. Seis pintores que tienen de común el afán de caminar en el arte y pisar en firme. No son academicistas, pero tampoco se dejan llevar de 'snobismos' facilones y 'espantantes'. Manuel Diez es un enamorado de la luz, y con audacia se enfrenta con las más variadas tonalidades, consiguiendo logradas realizaciones. Jorge Esteve se presenta con su técnica de breve pincelada, y en la síntesis de su fórmula deja la obra construida y bien determinada de color. Felicia Fusté, profundiza mucho en sus pinturas y sus obras son una firme promesa. Juan Rebled, con una sola obra demuestra más lo que puede hacer, que lo que realmente ha hecho; queda algo relegado en relación con sus compañeros. José Santiañez, de intensa vibración colorística, muy entonado, de fino decorativismo y muy bien estructurado. Juan Sirvent, equilibrado de concepto, resolviendo auténticos problemas de forma, planos y color.

Como detalle muy interesante de estos jóvenes artistas, consigno que no han presentado el cuadrado que fácilmente se domina; todo lo contrario, exponen telas grandes con composiciones de figura, enfrentándose con lo que tiene dificultad sin recurrir tampoco en engañosas habilidades ni desdibujos encubridores de impotencias. Pintura sincera,

honrada, de gente joven que desea situarse en el arte. Tampoco se observan marcadas influencias pues a ninguno se le ve pintar al dictado determinado de una fórmula conocida o de tendencia determinada.

1.5. / Lience, Fernando. «“Los últimos” en Syra». El Mundo Deportivo, 25 de mayo de 1947.

Nos encontramos ante la manifestación artística de seis jóvenes, seis espíritus inquietos que se deleitan trabajando con el deseo de levantar en sus lienzos a la naturaleza sobre sí misma. Hay en sus obras desde la más sencilla de línea hasta la más fluida pintura de pincel, ‘poussines del impresionismo’, con un parentesco de cultura lleno de dignidad estética.

La mejor obra de Manuel Díaz [Diez] es el grupo de figuras en el jardín, pieza realizada al aire libre, donde logra un juego de luces muy singular; en ella su paleta juega con un sintetismo tolerante. ‘Figura junto a la playa’ muy decorativa, las flores combinan agradablemente con el conjunto. En ‘San Juan Bautista’ fracasan sus deseos, hay poca verdad.

Esteve es un admirador de Nonell, al que sigue sus pasos. El bodegón un tanto original, ha sido inspirado en su obra. Busca la vibración en el puntillismo, sin convencionalismos de ningún género, dentro de un estricto realismo holandés.

Inspirada en el neoclasicismo pinta Felicia Fusté. Ha visto en sus obras a Maurice Denis. Sus cuadros rebosan espíritu, siendo el mejor «Retrato de joven». Los desnudos muy bien estructurados a la manera romana. En «Niños» tiene bastantes aciertos y «Mujer implorante» está pintado de memoria.

Juan Rebleda debe dibujar más y estructurar mejor. Su colorido, aunque voluntarioso, está poco matizado. Tiene condiciones.

El mejor de los seis es José Santiañez. Sigue en su obra a Gauguin en su tendencia ‘exótica primitiva’ y se deleita pintando dentro de un colorido rememorador buscando una pujanza formal más sencilla dentro de una armonía cromática más pura. Su mejor lienzo es ‘Tahitianas’. En el desnudo excesivamente abocetada la figura; el fondo delicioso. En el paisaje lástima que el primer termino no tenga la gracia y potencia de los demás planos.

Los cuadros de Juan Sirvent, tienen cierta analogía con los de su compañero Díaz [Diez], principalmente en ‘Grupo en el jardín’, aunque la obra parece haberse realizado en el estudio. La fría belleza de las líneas está exaltada por un ardiente colorido y las figuras tranquilas e isocéfalas. Un desnudo y otra tela con figuras completan su aportación. Recuerda al auterpiense Hendrik Leys en su estilo arcaizante y colorido más bien estridente.

1.6. / «Diez, Esteve, Fuste, Rebled, Santiañez y Sirvent, en Syra». La Prensa, 2 de junio 1947.

Tal vez por eso de que los últimos serán los primeros, este grupo de seis muchachos entusiastas –una muchacha entre ellos– convocan su primer Salón con el título ‘Los últimos’. Tal vez estas dos palabras sean el único desacierto de esta Exposición. Ni siquiera como modestia –falsa modestia, porque no hay modestia en sus obras– ha de aceptarse. Pero dejemos esto. España –Barcelona por lo que a este momento y ocasión se refiere– parece despertar de un letargo que duraba ya por desgracia, demasiado tiempo. Un número, ya bastante crecido de jóvenes pintores, se ha lanzado, en grupos o bien aisladamente, a inyectar un poco de vida en la adocenada pintura de nuestro tiempo. Durante esta temporada hemos tenido ocasión de conocer a unos cuantos, llenos de inquietud, tantas como justificadas ilusiones, que han desfilado por nuestras galerías con el corazón pendiente de un hilo. Este es –estamos finalizando la temporada– el último grupo que acaso tengamos ocasión de ver hasta el otoño. Seis pintores para quienes nuestro momento, la inquietud que está viviendo el Mundo y, en consecuencia, la tragedia por la que está pasando el hombre tiene un verdadero valor y una gran responsabilidad. Sin ismos que ahora no tendrían justificación –ni siquiera la tiene la del existencialismo– estos seis muchachos con un conjunto de cirras llenas de esperanza han empezado a contar su mensaje haciéndolo real, evitando en el de cada uno esta falta de sinceridad y de auténtica inquietud que caracteriza nuestro momento pictórico. Hablo de ellos en conjunto porque el propósito es el mismo aun cuando las personalidades sean bien dispares. Ninguno de ellos ha hecho otras concesiones distintas de las que se deben a sí mismos, a su inquietud, a su juventud y a la fuerza que de ambas características ha nacido: es decir, al arte cuando está sentido de veras. La expresión de este sentimiento es lo suficientemente honrada, lo bastante leal para que merezca cada uno de ellos por separado, el más encendido elogio y la animación más entusiasta. Esta juventud sin ismos, que pinta por el gran milagro de pintar, no prostituyendo ni comercializando, el don que han recibido de Dios y que sólo ellos han de salvar de la mediocridad, merece toda clase de plácemes. Y permítasenos decir que también la merecemos nosotros, ya más que fatigados ante tanto pintor y tan poca pintura como la que llevamos viendo. Lástima que el espacio de que disponemos no nos permita estudiar a cada uno de estos seis héroes como hubiera sido nuestro propósito. Los seis han empezado un camino, y el horizonte está abierto ante sus seis nombres. Bienaventurados aquellos que no malogren la esperanza.

1.7. / T. «Arte y Artistas. Los últimos en Galería Syra». La Vanguardia, 5 de julio de 1947, p. 3.

Ya no sé la razón de llamarse así, pero aunque efectivamente estos pintores hayan sido los últimos en colocarse en línea dispuestos a correr las mil leguas del arte, yo creo que a estas horas, apenas iniciada la competición, ya tienen quien, con los pinceles cansados y los colores mustios, les está mirando la espalda.

‘Los Últimos’ son seis, y entre ellos se cuenta una pintora. Sus nombres son estos: Felicia Fusté, José Santiañez, Manuel Diez, Jorge Esteve, Juan Reblet, y Juan Sirvent. Cada uno pinta a su manera, según Dios y su técnica le da a entender, y cada uno tiene, o pretende tener personalidad propia. Todos acaban de salir de la academia y ninguno tiene algo de académico, y todos, quien más, quien menos, se desinteresan por la perspectiva neoimpresionista, y de acuerdo con su juventud, buscan y encuentran esos puntos de vista, desde los que casi todos los pintores de la hora actual otean el mundo o avizoran su propia inferioridad. Felicia Fusté ha pintado unas telas líricas, de un lirismo un poquitín literario y sentimental. En un retrato se nota la influencia de algún cofrade catalán y, en un cuadro de asunto, la de un maestro francés. Felicia Fusté demuestra gran habilidad en el manejo de los elementos decorativos y en el planteamiento de los problemas de composición.

José Santiañez es el más afrancesado de los seis. Exhibe un cuadro monocorde donde el color, por medio de una inteligente matización unitonal, adquiere un ritmo vivacísimo. En las restantes telas –dos o tres; no recuerdo bien– la uniformidad cromática se alegra con la presencia de unas gamas calientes cuya filiación habría que buscarla entre los ‘gauguenistas’ y los ‘fauves’ más discretos.

Jorge Esteve es un divisionista a medias, o, si ustedes lo prefieren, un divisionista de mentirijillas, porque la división de los tonos no la efectúa de una manera directa sino superponiéndola a unas gamas que no responden al criterio de esta escuela. Con este procedimiento que trata de sintetizar dos maneras distintas se puede lograr, creo yo, magníficos resultados.

Juan Reblet es un pintor típicamente catalán, y aquí, entre sus compañeros de sala, aparece como el menos atrevido y el más discreto. Sus pinceles, que no han olvidado la realidad exterior, no descuidan la presencia del valor de las cosas. En algún momento, los cromatismos de ingenuos. Las calidades atmosféricas son siempre muy estimables.

Juan Sirvent ha dado un capotazo a la pequeña pintura de sus comienzos. Ahora, si Sirvent pudiera haber echado mano de quince o veinte obras como las que aquí exhibe, su nombre no hubiera sido olvidado entre los que cada quincena se disputan la atención del público y de la crítica. La pintura de Sirvent se apoya sobre una base académica y apunta, como es natural, hacia los antípodas del academicismo. Quiero decir que conoce los recursos de una técnica tradicional y con ellos pretende huir de todo lo que sea repetición y refrito. Acepta maneras de indiscutible actualidad –me refiero principalmente, a la orquestación cromática y a la gradación de los valores–, pero no olvida la corporeidad de las figuras y la vibración lumínica que las envuelve.

Annex documental núm. 2. Compromiso de formación del grupo ‘Los Últimos’, 1947.⁶⁴²

Preámbulo

Tras una serie de reuniones, iniciadas en Enero de 1947 y celebradas habitualmente en el café Terminus de nuestra ciudad y en los estudios de Ramón Sanvisens.

Jorge Esteve y Juan Sirvent y José Santiañez, reuniones motivadas por nuestro común deseo de superar esta etapa de la pintura actual, hoy, día ... de ... reunidos Felicia Fusté, Juan Sirvent, Manuel Diez, Jorge Esteve, Juan Rebled y José Santiañez en las Galerías Syra, hemos acordado la formación de un Grupo denominado Los ULTIMOS, de común acuerdo y la inmediata celebración de nuestro 1 Salón.

El nombre de nuestro Grupo, LOS ULTIMOS, no obedece a vanidad juvenil ni tampoco a un casual hallazgo.

Queremos que siempre todos puedan decir que continuamos siendo aquellos muchachos llenos de ideas nuevas, ambición y espíritu renovador, reacios a estabilizarse; que continuamos siendo los últimos que nos hemos lanzado a la lucha.

Queremos, desde nuestro último lugar, mirar siempre hacia delante.

Reglamento

1. Los ULTIMOS nos hemos unido con objeto de mantener y acrecentar ese constante afán de superación que nos anima y también como apartamiento de las traídas y llevadas corrientes estéticas que hoy privan.
2. Nuestra unión lleva en sí el compromiso de realizar conjuntamente una Exposición anual de Pintura como mínimo y las que acordemos por unanimidad, sin detrimento de las oficiales o particulares individuales.
3. Nuestros cuadros no tendrán limitación alguna de técnica, tendencia o tamaño, siempre y cuando nuestro concepto pictórico tienda a romper los estrechos moldes en que está encasillado la mayor parte del Arte actual.
4. Siendo del todo punto preciso encaminar nuestro esfuerzo con unanimidad creemos necesario fundirlo en una sola labor directriz, para lo cual acordamos nombrar trimestralmente y por mayoría de votación un Presidente que podrá ser reelegido tantas veces como los componentes del grupo tengamos por conveniente.
5. Atribuciones del Presidente serán las de encargarse personalmente de la buena marcha del Grupo en todos sus órdenes, tomando las medidas pertinentes respecto a su buena organización, decidiendo las reuniones del Grupo cuando lo crea conveniente y con pleno derecho a nombrar un Secretario.

⁶⁴² Text fundacional del grup *Los Últimos*, 1947. AFF: C25.

6. En caso de necesidad (veraneo, enfermedad, ausencia) se podrá nombrar un Presidente por el plazo de meses que se crea necesario y escogiéndolo entre los componentes del Grupo que permanezcan en nuestra ciudad. Caso de ausencia de alguno o algunos de los componentes del Grupo, los restantes podrán tomar las decisiones necesarias sobre los problemas que se les puedan presentar, pendientes de urgente resolución.
7. Caso de ser criterio del Presidente contrario a la opinión de la mayoría de los ULTIMOS, aquel se verá obligado a dimitir, siendo inmediatamente substituido por el sistema de votación.
8. Los ULTIMOS nos obligamos a celebrar todas las reuniones que el Presidente tenga por necesarias, siendo recomendable una reunión al mes como mínimo. Estas reuniones tienen como base el deseo de estudiar conjuntamente las proposiciones de cualquiera de sus componentes o los problemas que indudablemente se han de presentar en el transcurso de la existencia del Grupo.
9. Con objeto de evitar la falta de disciplina en este punto, los ULTIMOS nos obligamos a asistir puntualmente a todas las reuniones. Caso de existir tres faltas injustificadas en el plazo mínimo de tres meses, el componente de los ULTIMOS que las haya cometido podrá ser expulsado del Grupo si a opinión de los restantes merece tal rigor.
10. Los ULTIMOS estamos obligados a asistir rigurosamente con nuestras obras a todas las Exposiciones que el Grupo organice. En caso de ausencia esta deberá ser exactamente justificada y comprobada. En caso contrario el contraventor será automáticamente expulsado del Grupo.
11. Si cualquiera de los componentes de los ULTIMOS no estuviera, en determinado momento, a la altura de sus compañeros, estos podrán prescindir de su concurso artístico por el sistema de votación, con el objeto de que las obras del componente en hipotética baja forma no desmerezcan el conjunto de la Exposición. Obvio es decir que no por ello dejará, el elemento rechazado de pertenecer a los ULTIMOS.
12. En ningún caso podrá un artista no perteneciente a los ULTIMOS exponer sus obras junto con nosotros.
13. Con objeto de que el Grupo pueda en todo momento disponer de dinero en cualquier contingencia, nos comprometemos a entregar mensualmente la cantidad de cinco pesetas, que se harán efectivas al Cajero, cargo que ostentará uno de nosotros por votación y será perpetuo. El cajero quedará automáticamente eximido de los cargos del Presidente y Secretario.
14. Los gastos que ocasionarán las Exposiciones; sala, marcos, traslado, catálogos, etc... son proporcionales salvo acuerdo posterior y unánime. En caso de ventas cada uno de nosotros percibirá solamente el importe de las suyas y en ningún caso podrán

reunirse las ganancias y repartirse equitativamente entre los componentes de los ULTIMOS.

15. Estaremos dispuestos a mantener relaciones artísticas con otros grupos o sociedades y a coadyuvar en todo momento y dentro de nuestras posibilidades a cualquier empresa que entre en la órbita de nuestras aspiraciones.
16. Caso de petición del ingreso en el Grupo por algún artista no perteneciente a él es conveniente que el aspirante formule su deseo a cualquiera de los ULTIMOS en la seguridad de que éste presentará la petición en la primera reunión del Grupo.
17. Los ULTIMOS estudiaremos con riguroso criterio si las posibilidades artísticas del aspirante entran en la órbita y aspiraciones del Grupo y una vez documentados a este respecto dictaminarán sobre la admisión o no admisión del Aspirante por medio del sistema de votación y por mayoría de votos. En caso contrario a los deseos del Aspirante el fallo será inapelable hasta pasado un tiempo prudencial que puede fijarse en dos años.
18. En caso de admisión el nuevo ULTIMO pasará a gozar de idénticas prerrogativas que los Fundadores, excepto ésta precisamente; la de ser Fundador.
19. Naturalmente, el número de ULTIMOS es limitado. Se admitirán solamente ingresos excepcionales con objeto de dotar el Grupo de constante y renovado vigor.
20. No es imprescindible que el aspirante a ULTIMO sea pintor, aunque tenga siempre preferencia por el género eminentemente pictórico del Grupo. Admitiremos escultores, literatos y músicos tras documentarnos con opiniones autorizadas sobre su valía.
21. Caso de que la experiencia o las circunstancias nos hagan ver un error, omisión o equívoco de cualquier especie en alguno de los puntos del presente reglamento podremos enmendarlo, eliminarlo o adicionarle otros, contando siempre con la opinión favorable de todos nosotros.

Y como prueba de que todos nosotros estamos de acuerdo con el espíritu de los Artículos anteriormente citados firmamos este documento momentos antes de que sea inaugurado nuestro primer salón.

Annex documental núm. 3. Correspondència de Felícia Fuster dirigida a Miquel Tarradell.⁶⁴³

3.1 / París, entre gener i agost de 1951

Estimat Miquel.

Oportunament vaig rebre la teva postal i fa uns dies la teva lletra. Ja pots suposar-te l'alegria que això em produeix. T'he trobat a faltar, sincerament sobretot els primers dies degut a unes especials circumstàncies. Cada persona és l'eix d'un objecte diferent i insubstituïble. Retardava la meva lletra perquè volia enviar-te la narració de la Deesa en català, el borrador ja està fet i [...] està escrit sempre en el metro (t'ho explico perquè no et deixis aquest detall quan escriguis la meva biografia de persona cèlebre!). He descobert que és un lloc magnífic per escriure. [...] per exemple hi estic escrivint la teva carta. Bé, parlant de la dita narració, està força avançada, però com que no està "treballada" totalment no puc enviar-te-la. La correcció la faig a l'escola en els moments que tinc lliures. Dissabte passat vaig estar escrivint-la a màquina perquè per fer una correcció a fons és imprescindible i tu ja saps el temps que això pren. Ara em dedico al conte aquell, del que crec haver-te parlat, que seria magnífic fet en dibuixos animats. No penso deixar-ho fins que estigui llest, però hi ha una feina terrible.

En quan al vidre continuo fet. He fet uns caps femenins que estic segura trobaré més interessant que tot el que hauria fet anteriorment. Em dono conte que estic evolucionant i n'estic ben contenta. Ara estic fent un "sur-tout" que és com un vidre per posar sobre la taula; no vull dir-ne res fins que estigui llest. Com pots suposar treball intensament. La beca de Londres m'ha fallat i en el fons he sentit un alleugeriment. Gairebé n'estic contenta, no em convé deixar París per ara. De totes maneres a Londres hi aniré per Nadal (no n'he dit res a casa). Si les coses se'm posen tan favorablement. Aquí surto amb una noia anglesa per fer conversació i ja em començo a llençar. Estic fent grans progressos i això em fa molta il·lusió. A més per Nadal ella serà a Londres i em buscarà una llar a propòsit perquè l'estada em costi el mínim possible. Penso quedar-m'hi uns deu dies. El viatge a Itàlia també crec que em marxarà, naturalment l'aplaço per la primavera vinent perquè ja m'he fet un pressupost i almenys necessito de 30 a 40 mil francs tot i contant

⁶⁴³ Correspondència de Felícia Fuster dirigida a Miquel Tarradell, 1951. AFF: C26.

que els 20 dies de Roma no em portaran altres despeses que els transports i les visites. Referent al meu viatge a Londres, t'agrairia que em miressis si un dia et va bé a quant podria obtenir les lliures si tu te'n cuidaves jo també ho miraré aquí quan tu m'ho hakis dit i així veuré que em pot resultar més interessant en el moment oportú. Abans no me'n descuidi. Si t'és possible quan m'escriguis adjunta'm l'adreça de la Isabel Alcalde Gracies. Jo no he vist encara en Palau, no sé si és aquí, perquè li vaig escriure un mot i no he rebut cap resposta.

Què tal les teves excavacions? I la novel·la? M'agradaria molt poder-ne llegir alguna cosa aviat. He tingut molta sort, a l'escola hi ha una professora jove molt "com nosaltres" que també escriu, s'ha llegit coses que queden molt bé, encara que té un estil molt diferent del meu, molt més barroc, però ella té ulls gramàtiques i el diccionari que no tinc jo i ens consultem els dubtes ajudant-nos mútuament. Aquesta narració meva l'hem estat discutint (no per l'estil sinó per la sintaxi) es pot dir oració per oració. Tinc moltes ganes de poder enviar-te-la per veure tu que n'opines.

3.2 / París, 8 de setembre de 1951

Volgut Miquel.

De retorn d'un meravellós viatge que n'ha permès conèixer encara que molt ràpidament el Sud d'Alemanya, Salzburg-Viena i una petita part del Tirol, trobo la teva carta esperant-me, entremig d'altres correspondències. La llegeixo la primera com correspon al grau inestimable dels nostres afectes i vaig sentir una gran alegria de les coses que m'expliques i també per la prova que em dones de la teva confiança. És curiós, jo al revés de moltes persones, quan conec l'experiència d'una felicitat, alguna autèntica, em sento una satisfacció profunda com si aquesta felicitat m'arribés també a mi com un reflex i en tinc una gran alegria. No m'ha sorprès, però el vostre final i t'haig de dir sincerament que ho desitjava. Si no ho hagués considerat així possiblement aquella confiança a tres d'aquella tarda no hauria existit mai. I mira estava convençuda que tenia davant aquest final que a Heidelberg la Isabel me'n va parlar i jo ja veus que no havia rebut la teva carta encara –sense direcció que us havia vist a París– li vaig fer constar el meu convenciment. Però no temis per això –t'ho agraeixo molt també, la meva discreció es tal com ja coneixes.

Reprenc la meva parisenca existència amb una energia que em sembla impossible, després de l'esgotament del viatge no comprenc com tot m'ha pogut curar tan bé, pensa que per poder-ho fer tal com t'explico m'he passat 4 nits al tren. Això possiblement a tu et farà somriure amb condescendència –home fort– però per a mi ha estat extraordinari. Ara que això em convenç, [ja] que la tranquil·litat i l'alegria de sentir-se sense traves pot fer molt bé en un organisme.

El viatge no te'l descriuré, que tu poc saps que és impossible en una carta. A part també tinc moltes coses noves per explicar-te, quina llàstima que el món sigui tan petit i tan gran alhora.

Em dius que no tardaràs molt a deixar Tetuan. Llavors on serà la futura residència. No cal que et digui com m'agradaria que poguessis fixar-la a París. En aquest punt si tinc veritable curiositat i confia plenament en els teus dots de persona intel·ligent i que es surt de tot quan es proposa.

Aquí som a finals d'agost i fa una fresca com el mes de novembre a Barcelona, i tot l'estiu ha estat plujós, però tot i això, no enyoro el sol. Els dies que vaig estar de viatge vaig tenir-me gairebé sempre. Sobretot el de Tirol va esser un dia magnífic. Em sembla que quan ja hagi viatjat prou si un any vull perdre'm en una [...] de muntanya me n'aniré allà. Com a paisatge és el més bonic que he vist. Ara estic travessant el Sena, avui és gris gairebé inconcret de tardor [i] boira, li dono records de part teva. Continuo. No t'has “d'excusar” en donar-me la teva opinió sobre la meva «producció literària», ja saps que jo estimo sincerament la teva opinió. Jo també em dono conte que no està encara prou “madura”, que no és bé el que jo voldria però ja s'arreglarà (esperem-ho!). Necessito donar temps a les coses, ara no me'l miro, el deixo reposar una mica. Tant en conte les teves suggerències.

He estat treballant en aquell famós conte, però es fa llarg, això d'escriure absorbeix el temps terriblement. Durant el meu viatge no he escrit res –impossible– però he argumentat la meva sèrie de temes. Aquí també continuo fent-ho. He fet amistat amb un metge àrab de Síria. Sortim alguns diumenges, [...] se'n va el mes d'octubre. Ja et veig somriure en llegir això per la meva afició orientalista, que hi vols fer és això, però no oblidat tot el que tu m'has explicat sobre “usos i costumbres” i això em servei de vacuna cardíaca.

És interessant tenir contacte amb gent de països tan diversos, enterar-se dels problemes nacionals racials, religiosos, fins i tot lingüístics. Veure les diferents posicions davant la vida.

Com més temps passo aquí més curta em sembla la meva estada, segurament ja t'ho [acaba aquí].

-

Dia 08.09.51

Han passat molts dies des que t'escrivia tot el precedent. Cap novetat digna de menció com en els "parte de guerra".

D'una cosa no t'he parlat encara i és del magnífic canvi que ha fet la Isabel. Recordes aquell dia que passejant pels boulevards veres dir-me que tenia relacions i que tu no te la podies imaginar en aquestes circumstàncies? Bé doncs, jo a Heidelberg –sense dir-ho– vaig estar pensant algun moment amb aquest comentari teu i m'agradaria molt que la poguessis tornar a veure. No sembla la mateixa. Va esser molt sincera amb mi, això que tu ja saps que no [...] entre nosaltres una amistat dir-te més aviat era una conseqüència de totes les amistats comuns que ens envolta. Ara torna a ser el que lògicament era en el seu interior, completament femenina; jove i nova. En vaig tenir una gran alegria. Em va dir que ella havia estat la primera sorpresa perquè ella havia lluitat per aconseguir aquell grau de duresa que tenia i que ella considerava absolutament necessari per poder lluitar en el mitjà en què vivia, ja que no esperava mai arribar a trobar una persona capaç de comprendre-la com havia trobat. La comprenc perfectament i estic d'acord amb ella en molts punts de vista, l'única cosa que ens diferenciava es que jo "espero", que és també una manera de defensar-se contra la feblesa del cor –la pitjor de totes les febleses– si es vol fer quelcom concret en la vida –Ja saps que la M^a Rosa en troba poc femenina!! És precisament per això.

Últimament he estat a veure dos films interessants. Si tens ocasió de veure'ls a Tànger, fes-ho. Són: "Demà serà massa tard" film italià, sobre el problema del pas d'un infant a adolescent i l'altre "Les mans brutes" – francès segons l'obra de Sartre potser aquest encara millor com a film. A l'altre –ja saps la meva afició– jo li faria alguna retallada, mentre que aquest últim no té res que li sobri ni li falti, és bo senzillament. Quan trobo alguna cosa

interessant om per exemple aquest film i penso això no es veurà a Espanya –suposo que Sartre deu estar rigorosament prohibit– sento una terrible satisfacció de no ser-hi. Explica'm l'estat de la teva conferència i no oblidis enviar-me alguna cosa de la que somrigui, ja saps que tinc moltíssimes ganes de llegir-ho.

Cordialment,

Felicia

3.3 / París, 19 juliol de 1951

Miquel, avui som a dia 19 de juliol, no sé quants dies fa que t'escrivia tot l'anterior (perquè no hi vaig posar data). Sé únicament que han passat forces dies, ja saps el temps com vola aquí.

La meva intenció era incloure't la famosa narració, però com que veig que no és possible encara decideixo enviar-te la carta.

Estic molt contenta; sembla que tot rutllarà aquesta propera tardor. Cada dia veig més clar que el meu lloc és aquí. No penso deixar l'escola perquè hem resolt certs problemes i per exemple ara estic inclosa a la seguretat social, si per atzar em trobés malament tinc una part del metge i les medecines pagades, cosa que fora de l'escola no tindria això, és una cosa per fer pensar perquè aquí no es sap mai el que pot passar-te. A més tinc la facultat de bloquejar totes les hores que necessiti. He vist ja la persona que s'ocuparà de les ventes de les meves miniatures, està molt confiada amb l'èxit. També estic fent una sèrie de fermalls per vendre que fan bastant bonic i sobretot queden nous i originals. És llàstima que no puguin veure'ls per dir-me'n la teva opinió.

He rebut carta de la Matilde, em va fer molta il·lusió veure que es recordava d'escriure'm, quan pugui li contestaré, de totes maneres quan tu ho facis comenta-li, perquè em disculpi si encara tardo una mica.

He visitat Lille; em varen portar també a veure el cap de batalla d'Arras i el monument als soldats carrodencs. És molt impressionant me'n recordaré realment imaginat una gran massa de pedra en sentit vertical deixant un buit al mig amb unes figures que trenquen

l'asimetria. I tot això blanc dominant d'un horitzó ple de taques negres –els pilots de les escòries de carbó de les mines que semblen petites muntanyes.

Vaig intentar per dues vegades anar a veure Colonte sense aconseguir-ho. Un dia no [...] vaig anar i l'altre resulta que acabaven de tancar el teatre fins al setembre!

En canvi he estat a veure: “Le vrai Mystère de la Pasion” que fan a la plaça de Notre Dame. Correspon als nostres “autos sacramentals” en certs aspectes. Com en tots aquests espectacles les paraules es perdien una mica, però el moviment d'escena i la presentació eren formidables. La forma d'estar, resolt els problemes de canvi de lloc, molt interessant i conservant sempre una grandiositat que no estem acostumats a casa nostra. Com a xifra et citaré que en els moments àlgids diu que hi havia 2000 persones en escena. I no em sembla pas exagerat. T'imagines controlar el moviment d'una tal massa humana? Doncs bé, no pots fer-te a la idea de la normalitat que regnava. Varen aixecar unes graderies pels espectadors tardans que [ocupaven] tota la plaça. No puc dir-te quanta gent hi havia, era terriblement impressionat. Girant al cap només veia com una massa compacta fins a no distingir-ne les formes individuals. Estic segura que els del darrere no podien veure més que punts mòbils en lloc de persones que es movien per l'escenari; però en conjunt ho vaig trobar molt interessant.

3.4 / París, 21 de juliol de 1951

Bé, Miquel, han anat passant els dies i resulta que et puc enviar la narració ja recopiada. Ho prefereixo. És la primera cosa que envio en forma seriosament. Tinc moltes ganes de conèixer la teva sincera opinió. Sobretot els defectes. París em prova molt. Ja ho veus, en tots aspectes, aquí puc treballar lliurement entregant-m'hi per complet i n'estic molt contenta.

L'economia sense ser encara brillant em marxa satisfactòriament. I espero que les meves idees em rendiran aviat, fins ara no faig més que preparar-les.

Adéu, perquè ja tens prou feina, només falta la que t'arriba amb aquest sobre, sort que no te'n deuran arribar gaires així. Disculpa'm ...

Annex documental núm. 4. Text mecanoscrit de Felícia Fuster responent a la petició de Miquel Àngel Sánchez Ferriz sobre l'escriptora Marguerite Yourcenar.⁶⁴⁴

Distingit Senyor:

Acuso recepció de la vostra carta preguntant-me què ha estat i què és per a mi Marguerite Yourcenar. Amb molt de gust us contesto.

No us diré que és per a mi una gran escriptora, seria banal, però sí que la considero, no un model –això sempre és nefast per aquell que ho fa–, sinó un exemple i un exemple extraordinari, motiu de meditació i anàlisi per a tota persona que es proposa escriure. El perquè us el resumiré en una mena de tríptic.

- Les seves novel·les no són mai producte d'una sobtada inspiració, d'una flama; construeix els seus personatges pedra per pedra, aquestes pedres les busca pacientment, sovint lluny, triant-les com si fes una catedral amb les columnes d'antics temples. Quan aquest material físic ha pres una forma concreta i acabada, ella continua pujant i arriba més enllà dels límits físics que semblava haver fixat ella mateixa, i assoleix donar al seu personatge el caràcter de símbol de la seva època.

- Perquè es destaquin, dona als seus personatges molt més que un teló de fons: construeix un fris ambiental amb profunditat amb clima, ple de matisos i detalls. Traduint l'*Obra Negra*, a vegades tenia la sensació de contemplar un Vermeer abans d'època, ple de subtilitats i finesa; d'altres, un Bosch amb tota mena de desbordaments i follia col·lectives o un Brueghel parlant-nos d'aquells homes i dones senzills, sensuals, plens de vitalitat que constitueixen els pobles i pels quals el menjar i beure cada dia constituïa un greu problema. M. Yourcenar sovint situa les seves novel·les en èpoques de transició – que són les més interessants i li permeten aquest depassar els límits a la recerca d'una específica universalitat.

- Després ve el llenguatge. Com tot en la seva obra és d'una precisió absoluta, ric, variat. Cada element de l'època, cada funció, cada objecte, retroba el mot que li pertoca. Això ha sigut un dels punts interessants del treball de la meua traducció. Traducció difícil que no pot fer-se mirant el text, la màquina d'escriure... i el rellotge, sinó que s'ha de fer seguint les pròpies petjades de l'autora, consultant obres referents a l'època, enciclopèdies, diccionaris, per resoldre amb la màxima fidelitat i honradesa les variades dificultats que posa el text per la seva riquesa de lèxic i pel seu estil.

Acabaré recordant, no les paraules sinó el sentit de la frase que tanca l'*Obra Negra* i que per a mi sintetitza tot el seu treball: diu més o menys “aquest és el punt més llunyà que es

⁶⁴⁴ El text s'ha localitzat junt amb la carta del traductor i professor de llengua francesa, Miquel Àngel Sánchez Ferriz, en la qual sol·licita a Felícia Fuster unes breus línies sobre Marguerite Yourcenar en relació amb la seva traducció al català de la novel·la *L'Œuvre au noir*. El text no està datat ni signat per Fuster, per tant, aquest es pensa com un esborrany previ a la carta que li va haver enviat. AFF: MASF 31.3.85; 23 AV S5.

podia assolir referent la mort de Zenon”. Sempre, Marguerite Yourcenar va a la recerca del punt més llunyà: és per això que m’interessa.

Annex documental núm. 5. Informacions sobre el viatge i l'estada de Felícia Fuster al Japó.⁶⁴⁵

Itinerari de l'estança	Dates
En arribar a Tòquio, Felícia Fuster s'allotja els primers dies a l' <i>International House of Japan</i> , una emblemàtica residència de la ciutat coneguda des de la seva fundació, el 1952, per promoure l'intercanvi cultural i la cooperació intel·lectual entre el Japó amb altres països.	ca. 20.09.86
A la ciutat visita el museu <i>Riccar</i> d'estampes japoneses, la Galerie 412 a Shibuya-ku i queda amb Sawada Naoyuki.	ca. 22.09.86
Canvia d'allotjament i s'instal·la en Toyama House, Ks-co-op 2-95, Yayoi-Cho, Nakano-ku, Tokio 164.	23.09.86
Trobada amb Sawada Nao a Tòquio.	-
Visita KamaKura (鎌倉市).	30.09.86
Visita el museu d'art (<i>ukiyo-e</i>) memorial Ōta (浮世絵 太田記念美術館).	10.10.86
Passa el dia amb una família japonesa a qui va conèixer a París a través del lloguer d'apartaments.	-
Visita la Biblioteca Nacional <i>Kokuritsu Kokkai Toshokan</i> (国立国会図書館), probablement amb Takuro Ikeda.	16.10.86
Passa uns dies a Kyoto on visita al temple zen de Ryojan-ji (龍安寺 o 竜安寺). Després va viatjar a Nara (奈良市) i Osaka (大阪市). En Osaka visità el Museu de ceràmica oriental (大阪市立東洋陶磁美術館).	24.10.86
Regressa a París.	05.11.86

⁶⁴⁵ La reconstrucció de l'estada al Japó ha sigut possible gràcies a diferents informacions extretes de la conferència de Nao Sawada «La traduction avec Felícia Fuster : poésie japonaise et catalane», dins, *Jornades Felícia Fuster: «La pàgina és pell»*, de la correspondència mantinguda entre Felícia Fuster i Miquel Tarradell, així com de la unitat documental C10 (Traducció japonès-català) de l'Arxiu Fuster. En aquesta última s'han trobat notacions manuscrites, en fulletons informatius i de publicitat que referencien persones i llocs de visita, a part dels que es fa esment en el cos principal de l'annex, com *Giuza Art Espace* a Shiseido, *Shirota Galerie*, *Gallery Amelia*, *National Noh Theater*, *Sogetsu Art Center* i *Nezu Art Museum* –altres notes son indesxifrables.

Annex documental núm. 6. Correspondències postals de Felícia Fuster amb col·laboradors i experts en literatura japonesa.

6.1 / Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París 24 de novembre de 1986, dirigida a Takuro Ikeda.

Dear Professor IKEDA,

First of all, I wish to thank you for your kindness your attention to the Japanese poetry anthology that I am preparing and specially for your essay that you gave me which is a very good help. I am pleased that we were in agreement about Japanese poetry regarding the last ten years.

I am sending you the list of poets and poems we translated.

I will be waiting for your comments and your suggestions in case I missed some specials ones. I shall be very grateful of your advice specially if you can suggest a poem and send me a photocopy of the kanji text (I will be sufficient for me).

Anyway, you can't understand very well I send you also one of my poem-book; may be with the help of your knowledge of French language you will understand a little.

Thanking you in advance I remain

Felícia Fuster.⁶⁴⁶

6.2. / Carta de Takuro Ikeda, Tokio 7 de gener de 1987, dirigida a Felícia Fuster.

Dear Ms. Fuster,

I have duly received your letter of 24th of last November together with your book of poetry and the list of modern Japanese poems you are translating. Before our year-end vacation began, I was rather occupied and left all of my correspondence undone until the vacation. Once into it, however, I have caught a bag cold and had to stay more or less in bed, unable to do anything substantial till today. Would you understand my delay in answering?

It was heart-warming to have had you come all the way from Catalonia and attend very unexpectedly that meeting of ours. It was that they call in common English a "pleasant surprise" for us.

⁶⁴⁶ «Benvolgut Professor IKEDA, / Primer de tot vull agrair-li la seva amabilitat. La seva atenció cap a l'antologia de poesia japonesa que estic preparant i sobretot per l'assaig que vostè em va enviar, el qual ha sigut de gran ajuda. Em complau que estiguéssim d'acord sobre la poesia japonesa respecte als últims deu anys. / Li envio la llista de poetes i poemes que hem traduït. / Estaré esperant els seus comentaris i els seus suggeriments, em vaig perdre alguns d'especials. Estaré molt agraïda del seu consell especialment si vostè pot suggerir-me un poema i enviar-me una fotocòpia del text en *kanji* (això seria suficient per a mi). / Li envio un dels meus llibres de poemes encara que vostè no pot entendre molt bé la meua llengua; potser gràcies al seu coneixement de l'idioma francès pugui entendre una mica. / Li agraeixo per endavant. / Amb els millors desitjos. / Felícia Fuster». Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París 24 de novembre de 1986, dirigida a Takuro Ikeda. AFF: C10.

We know very little about Catalonia remember I had to and may have to, ask you a couple of silly questions about it? Later I consulted my encyclopaedias to learn a little bit about your separatist movements, etc. My Encyclopedia Americana says: “Barcelona is also the center of the Sapanish publishing world.” (Vol. 3, 1968). Does the French resistance pet Louis Aragon originally come from your district? I did read, in passing, George Orwell’s Homage to Catalonia.

I do appreciate your interest in modern Japanese poetry and you’re intending a compilation of its anthology. I am willing to help you with whatever I can do for its successful realization.

I have gone through the list you sent me and find the poets you choose representative of our modern poetry broadly speaking.

If I may speak frankly, and if my opinions could be of any help at all, however, your choices appear to me more conventional than unique.

Among them only poets like 37 ASABUKI Ryoji, 39 SAWADA Nobuyuki, 40 MATSUI Neiko, and 41 ASHIDA Miyuki are ones new in your selection, unknown to most other anthologies. (I have never heard of them except MATSUI).

Should you desire to make your book different at all from those anthologies already published in America an Britain (and probably other European countries, although I do not have first-hand knowledge there), you might think of including poets like: Shirotori Shōgo (1890-1973), Tomita Saika (1890-), and Momota Sōji (1893-1955), all of them, comparatively unknown outside of Japan, initiated the movement for a poetry in colloquialism, inclined to socialism, if not communism, concurrently with World War I.

Or among contemporary poets I miss forward-looking, more metaphysical than romantic, poets like Horikawa, Ishige, Sasaki, who are briefly mentioned in my paper “Trend”, p. 18.⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ «Benvolguda senyora Fuster, / He rebut degudament la vostra carta del 24 de novembre passat juntament amb el vostre llibre de poesia i la llista de poemes japonesos moderns que esteu traduint. Abans que comencessin les vacances de final d’any, m’avia ocupat en deixar tota la meva correspondència desfeta fins a les vacances. Però un cop això, vaig agafar un refredat i he hagut de romandre més o menys al llit sense poder fer res substancial fins avui. Espero que compregui el meu retard en respondre? / Va ser molt reconfortant haver-vos fet venir des de Catalunya i assistir molt inesperadament a la nostra reunió. Va ser el que anomenen en anglès comú una ‘agradable sorpresa’. / Sabem molt poc de Catalunya, recordo que volia fer-li un parell de preguntes ximples al respecte? Més tard, vaig consultar les meves enciclopèdies per conèixer una mica els vostres moviments separatistes, etc. La meva *Enciclopèdia Americana* diu: ‘Barcelona és també el centre del món editorial d’Espanya. (Vol. 3, 1968). La mascota de la resistència francesa Louis Aragon prové originàriament del vostre [districte]? Vaig llegir, de passada, *Homenatge a Catalunya* de George Orwell. / Agraeixo el seu interès per la poesia japonesa moderna i la seva intenció de fer una recopilació antològica. Estic disposat a ajudar-la amb tot el que pugui fer per a la seva reeixida realització. / He repassat la llista que m’heu enviat i he trobat en els poetes que trieu la nostra poesia moderna a grans trets. Tanmateix, si puc parlar amb franquesa i si les meves opinions poden ajudar-vos, les vostres opcions em semblen més convencionals que úniques. / Entre aquestes, només poetes com 37 ASABUKI Ryoji, 39 SAWADA Nobuyuki, 40 MATSUI Neiko i 41 ASHIDA Miyuki són nous a la vostra selecció, i desconeguts per a la majoria d’altres antologies. (Mai n’he sentit parlar, excepte MATSUI). / Si voleu fer que el vostre llibre sigui diferent de les antologies ja publicades a Amèrica i a Gran Bretanya (i probablement a altres països europeus, tot i que no hi tinc coneixements de primera mà), podeu pensar a incloure poetes com: Shirotori Shōgo (1890 -1973), Tomita Saika (1890-) i Momota Sōji (1893-1955),

6.3 / Carta de Takuro Ikeda, Tokio ca. 1987, dirigida a Felícia Fuster.

Suzuki Shiroyau (1935-) may be obsessed with sex, but his poems are powerful enough, though at times unruly.

And to me not to include Amazawa Taijiro (p. 18) together with Suzuki (p. 20) seems rather unrepresentative.

Do you think ones likes 19 TAKADA, 27 TADA and 33 YOSHIWARA are really serious poets?

Among so many female poets depend today Japanese critics will agree that Ishigaki Rin (1920-) is a really serious artist.

The selection of separate poems depends much on individual judgement, and preference of the selector and I should refrain from voicing my objection.

You will have to tell me what you aim at in choosing poets and their poem(s), in other words, what basic principles you follow in your choosing.

I have corrected some typographical errors in your list and added some data there in red. I am enclosing the three sheets with this.

You are very kind to have send me your beautifully made volume of poems (Edicions Proa, 1984). I feel sad being utterly unable to guess at e meanings of your poems - I have no Spanish nor Catalan.

I imagine the blurb testifies this collection of yours was one for some prize in 1983. Looking at what appears to be a list of published books at the back, I notice translations of Shakespearian sonnets, Mao Tse-Tung's complete poems, and several anthologies. Are all these books poetry? If so, isn't this amazing library?

Anyway, I must take this book of your poems to school and ask a Japanese teacher of Spanish to tell me what they mean. Would she understand Catalan?

I use my school letter paper, but please address all of your post to my home. They reach me more quickly and safely.

Sincerely,

Takuro Ikeda

Professor of English, Chairman of English Dept.,

tots ells, relativament desconeguts fora del Japó, van iniciar el moviment per a una poesia col·loquial, inclinada al socialisme, si no al comunisme, al mateix temps que la Primera Guerra Mundial. / Entre els poetes contemporanis trobo a faltar, més els metafísics que els romàntics, poetes com Horikawa, Ishige, Sasaki, que s'esmenten breument al meu article 'Tendència', p. 18». Carta de Takuro Ikeda, Tokio 7 de gener de 1987, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C10.

Law School, A. G. U

P.S. I add your telephone number, because I'm not sure the Barcelona address is correct, hoping this reach you without fail.⁶⁴⁸

6.4 / Carta [esberrany] de Felícia Fuster, París ca. 1987, dirigida a Takuro Ikeda.

Dear M. Ikeda,

I thank you very much for your precise help. Which I am sure will be very valuable. I was not very sure of the choice of poems. I didn't myself and I had the feeling it needs some complement or modification. So, I deeply appreciate your helps. Yes, I shall be very pleasing to include the poets you have suggested. To do so I sended your list at my Japanese friend who has been working with me but I should preferer if it is no too much trouble for you did not disturbing to much, to have your selection in separate poems.

My aim in this selection is to give a vide panorama of the modern poetry in Japan including all tendences and the most representative poets of every one selecting one poem which [...] this condition. As it was underlined in you [meeting ?] at Atsugui, translating is a difficult work you can get a better [result ?] with a poem which expresses ideas, images, concepts, than one which the greatest interest it's the language perfection order joker of worth. The same with visual essays. So, if it is no too much work for you send me the photocopy kanji of the poems you this must be recommended. The anthology will be published at the same collection of my book because this is exclusively devoted to poetry as you noticed.

I have had some doubts, about the following poems but in Tokyo if was very difficult to find a library [...] to find poets or more anthologies. I have been to [...] at the Diet Library without

⁶⁴⁸ «Suzuki Shiroyau (1935-) pot estar obsessionat amb el sexe, però els seus poemes són prou poderosos, encara que de vegades rebels. / I per a mi no incloure a Amazawa Taijiro (pàg. 18) juntament amb Suzuki (pàg. 20) sembla poc representatiu. / Penses que els que t'agraden 19 TAKADA, 27 TADA i 33 YOSHIWARA són poetes realment seriosos? / Entre tantes dones poetes d'avui, els crítics japonesos estaran d'acord que Ishigaki Rhin (1920-) és una artista realment seriosa. / La selecció de poemes separats depèn molt del judici individual i la preferència del selector, i jo hauria d'abstenir-me d'expressar la meva objecció. / Haurà de dir-me a què apunta el fet d'elegir els poetes i els seus poemes, en altres paraules, quins principis bàsics segueix en la seva elecció. / He corregit alguns errors tipogràfics en la seva llista i he afegit algunes dades en vermell. Adjunt les tres fulles amb això. / És molt amable en enviar-me el seu volum de poemes bellament realitzat (Edicions Proa, 1984). M'entristeix no poder endevinar el significat dels seus poemes. No sé espanyol ni català. / M'imagino a partir de la descripció d'aquesta col·lecció, de la qual vostè forma part, que va rebre algun premi en 1983. Mirant en la part final, que sembla ser una llista de llibres publicats, trobo traduccions de sonets de Shakespeare, poemes complets de Mao Tse-Tung i diverses antologies. Tots aquests llibres són poesia? Si és així, no és aquesta una increïble biblioteca? / De totes maneres, he de portar el seu llibre de poemes a l'escola i demanar-li a un professor d'espanyol japonès que em digui què signifiquen. Entendria el català? Utilitzo el meu paper de carta de la Universitat, però per favor dirigeixi totes les seves publicacions a casa meva. M'arriben de forma més ràpida i segura». Carta de Takuro Ikeda, Tokio ca. 1987, dirigida a Felícia Fuster AFF: C8.

any good result. And my Japanese friend could not suggest me anything else maybe [...] to ask for your help.⁶⁴⁹

6.5 / Carta de Takuro Ikeda, Tokio 9 de març de 1988, dirigida a Felícia Fuster.

Dear Madame Fuster,

How nice it is to hear from you! I've been wondering if my last letter and materials have reached your without fail at your Paris address. I'm so glad to know they did and seemed to have proved of some help to you.

Congratulations on your winning the literary prize yet again! The sad fact is that the vehicle your poetry employs to express itself is a total abracadabra to me, but I cannot fail to be impressed with your passionate devotion to poetry these beautifully bound poetic volumes testify.

I am delightfully surprised to find that now you manage to write kanji! I think I should some day be learning a word or two of Catalan.

Thank you very kindly indeed for sending me the two books and the Xeroxed copy reporting your winning.

I fell badly to have been given those three (altogether) of your books without any reciprocating on my part. I'd like to send you materials you may wish to obtain from Japan. So please don't hesitate to ask them of me if there happens to be some.

⁶⁴⁹ «Benvolgut Sr. Ikeda, / Moltes gràcies per la seva precisa ajuda. Em serà de gran ajuda. No estava molt segura de l'elecció dels poemes. Tenia el sentiment que necessitava complementar o modificar. Agraïxo profundament la seva ajuda. Estaré molt contenta d'incloure els poemes que vostè m'ha suggerit. Sobre aquesta qüestió, vaig enviar la seva llista al meu amic japonès qui està treballant amb mi, però prefereixo, si això no és molta molèstia per a vostè, tenir la seva selecció en poemes separats. / El meu objectiu en aquesta selecció és oferir un panorama de la poesia moderna al Japó incloent totes les tendències i els poemes més representatius de cada selecció, aquesta és una condició que s'ha de complir. Com es va subratllar en la trobada a Atsugui, la traducció és un difícil treball, un pot aconseguir un millor resultat amb un poema el qual expressa idees, imatges, conceptes, que amb un altre amb el qual el interès més gran és la perfecció del llenguatge ordenat com un joc de paraules. El mateix amb els assajos visuals. Llavors, si això no és molta feina per a vostè, envii'm la fotocòpia *kanji* dels poemes, jo penso que hauríem d'incloure-la. L'antologia es publicarà en la mateixa col·lecció del meu llibre perquè aquesta és exclusivament devota de la poesia, com li vaig fer saber. / He tingut alguns dubtes sobre els següents poemes; però a Tòquio va ser molt difícil trobar una llibreria nova per trobar poemes o alguna antologia. Vaig estar a la *Diet Librery* sense obtenir bons resultats. I el meu amic japonès no pot suggerir-me res més. Aquesta és la raó per la qual jo m'he decidit a demanar-li ajuda». La carta és un esborrany en el qual no especifica la data, no obstant això, tractant el text segons el conjunt de correspondències es pot situar aproximadament en l'any 1987. Els claudàtors assenyalen paraules indesxifrables, algunes dels quals s'han interpretat en la traducció corresponent per relació amb el conjunt del text. Carta [esborrany] de Felícia Fuster, París ca. 1987, dirigida a Takuro Ikeda. AFF: C10.

In Japan we are now on school holidays, and so I am unable to ask Spanish teacher friend of mine to translate your poems for me. I shall do that in the middle of April when my school resumes.

And I'm looking forward to seeing your anthology of modern Japanese poetry done in book form.

Sincerely yours,

Takuro Ikeda.⁶⁵⁰

6.6 / Carta de Takuro Ikeda, Tokio 10 de març de 1989, dirigida a Felícia Fuster.

Dear Madame Fuster,

You are very kind to have sent me the copy of your Catalan collection of our contemporary poetry. And I'm honoured to be cited in your 'Pròleg' as one who has helped you in your selection. I am delighted to see Professor Aeba acknowledge as well. He used to teach at the same school as mine and I was acquainted with him. He is a very good, respected critic. Where, incidentally, does your co-translator Mr. N. Sawada teach?

I should like to congratulate you on your selection of younger, more avant-garde poets than older ones who have been introduced in English and French but who leave some doubts as to their intrinsic literary merits. Although your mother tongue is total Greek to me, I'm glad to find such hitherto-not-translated names like Asabuki (whom I happen to be going to do into English for a magazine Poetry Tokyo. I shall send you a copy when it's out), Horikawa, Matsuura, Terayama – all absent in Anthologie de poesie japonaise contemporaine (Gallimard).

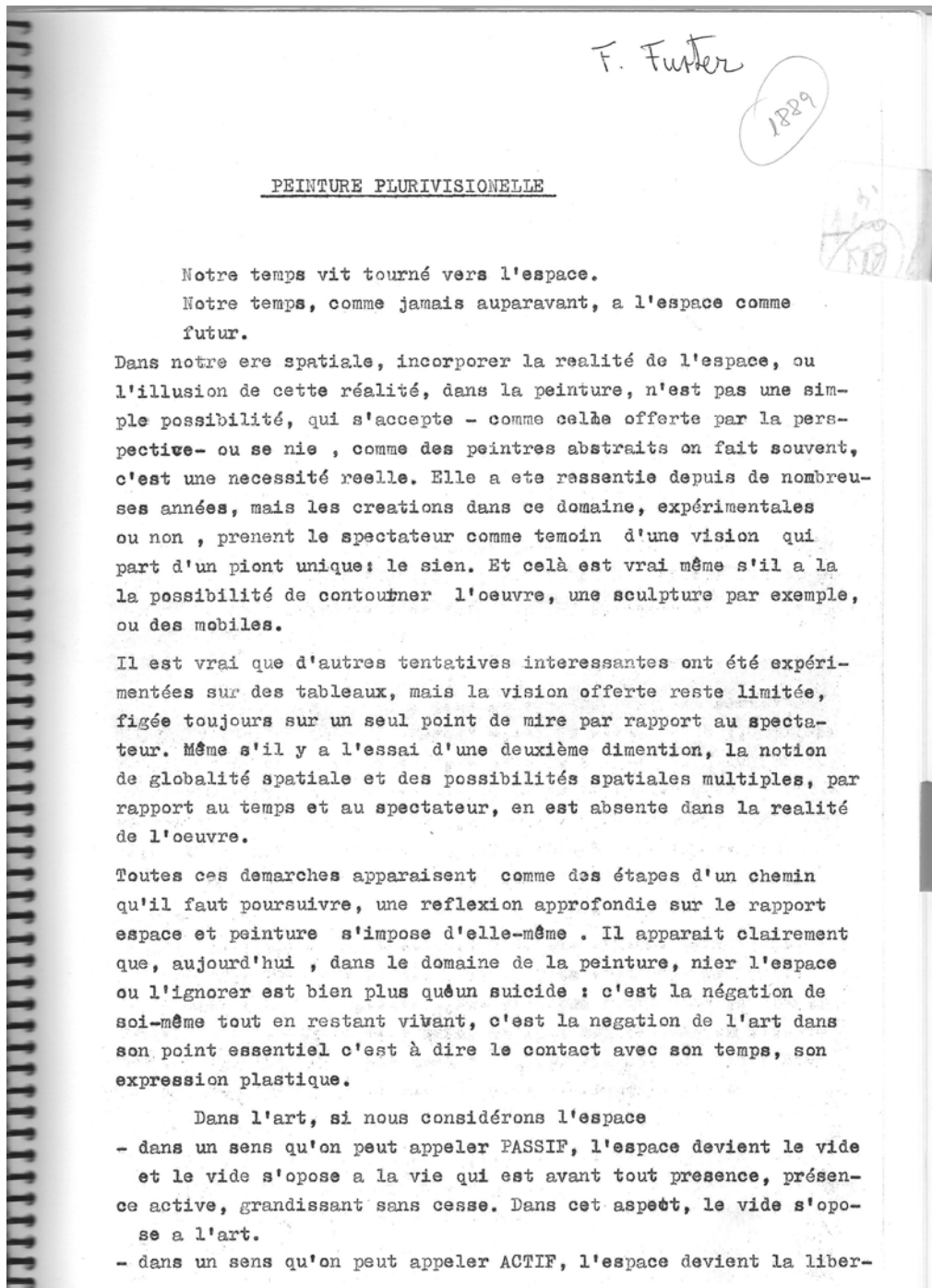
Hearty congratulations! And thank you for your good efforts.

Sincerely,

Takuro Ikeda.⁶⁵¹

⁶⁵⁰ «Benvolguda senyora Fuster, / Que bonic tenir notícies vostres! M'he preguntat si la meua última carta i els meus materials li han arribat a la seva direcció de París sense problemes. Estic molt content de saber que ho van fer i sembla haver-li ajudat. / Enhorabona per haver guanyat el premi literari de nou! El trist és que el vehicle que utilitza la seva poesia per expressar-se és un total abracadabra per a mi, però no puc deixar d'estar impressionat amb la seva apassionada devoció per la poesia que testifiquen aquests volums poètics bellament lligats. / Estic encantat de comprovar que ha aconseguit escriure en *kanji*. Crec que algun dia hauria d'aprendre una o dues paraules del català. Moltes gràcies, de debò, per enviar-me els dos llibres i la còpia Xeroxada que informen del seu premi. / Em vaig sentir malament per haver rebut aquests tres llibres (en total) sense reciprocitat per part meua. M'agradaria enviar-li materials que potser desitgi obtenir del Japó. No dubteu, si us plau, a preguntar-me sobre aquests, si n'hi ha algun. / Al Japó ara estem de vacances escolars i, per tant, no puc demanar a un professor amic meu que em tradueixi els vostres poemes. Ho faré a mitjans d'abril quan es reprengui la meua escola. / I estic desitjant veure la seva antologia de poesia japonesa moderna en forma de llibre. / Atentament, / Takuro Ikeda». Carta de Takuro Ikeda, Tokio 9 de març de 1988, dirigida a Felícia Fuster. AFF: C10.

⁶⁵¹ «Benvolguda Sra. Fuster, / ets molt amable d'enviar-me una còpia de la teua col·lecció de la vostra poesia contemporània. I m'honora ser citat en el seu "Pròleg" com un dels que t'ha ajudat en la teua



selecció. Vaig estar encantat de veure a professor AEBA reconegut també. El solia ensenyar a la mateixa escola que jo i vaig estar familiaritzat amb ell. És molt bo, un crític respectat. Per cert, on ensenya el seu cotraductor, el Sr. Nao Sawada? / M'agradaria felicitar-vos per la seva selecció de poetes més joves i d'avantguarda, dels quals els més grans s'han introduït en anglès i francès però que deixen alguns dubtes sobre els seus mèrits literaris intrínsecs. Encara que la seva llengua materna és totalment grega per a mi. M'alegro de trobar noms que fins ara no es van traduir com Asabuki (a qui vaig a treballar en anglès per a una revista *Poetry Tôquio*. Li enviaré una còpia quan estigui a punt), Horikawa, Matsuura, Terayama -tots absents en *Anthologie de poesie japonaise contemporaine* (Gallimard). / Moltes felicitats! I gràcies per les seves grans esforços. / Atentament, / Takuro Ikeda». AFF: C10.

té, liberté dans l'absolu qui trouve sa raison d'être dans le choix que nous pouvons faire parmi les possibilités sans nombre qui n'ont de limite que notre imagination et qui nous permettent de nous affirmer en tant qu'individus et en tant qu'artistes.

C'est dans cet espace actif que l'artiste fait naître son monde à lui, nouvelle alternative à la réalité, condition qui détermine sa justification et la justification de son œuvre en tant que valeur humaine et valeur sociale. Cette indépendance par rapport à la réalité et son degré d'éloignement est la conséquence directe de la conception personnelle et de sa sensibilité en tant qu'artiste et de sa capacité de liberté qui équivaut à dire, de créativité.

Jusqu'ici nous n'avons fait qu'énumérer des termes généraux indiscutables et indiscutés. Mais si la notion d'espace y prend une place prépondérante c'est que nous croions avoir atteint dans la conception créative que l'artiste se doit d'offrir aux autres, un point au delà de ce qui a été exploré jusqu'aujourd'hui dans le domaine de la peinture.

A travers la démarche poursuivie nous sommes parvenus au concept de PEINTURE PLURIVISIONNELLE;

La peinture plurivisionnelle brise la contrainte du tableau qui doit être obligatoirement contemplé, et " lu ", uniquement dans la verticalité que le mur nous offre.

Verticalité unique et immuable, fixée par l'artiste lui-même, au moment de sa conception et formant part intégrante de l'œuvre, la limitant à un espace défini.

Ce point de l'espace dans la conception du tableau a été toujours senti, tantôt pour le mettre en valeur, tantôt pour le nier, une des formes de le reconnaître, tantôt pour l'exalter, sous forme de liberté dans l'espace, comme dans les mobiles, qui se trouvent à notre avis, à mi-chemin entre la sculpture et la peinture.

Mais dans tous les cas, la vision du spectateur, est la conséquence de sa position par rapport à l'œuvre et non d'une caractéristique de l'œuvre en soi, dont la position est définie une fois pour toutes.

Dans la peinture PLURIVISIONNELLE, il en va tout autrement; elle est bâtie sur le concept de l'espace dans sa globalité, elle est en elle-même un monde autonome, capable d'offrir des " lectures "

multiples et nous invite à nous y attarder à y rever a la "traverser " . Le monde qu'elle offre n'est pas un rideau, il est changeant, c'est un passage.

C'est l'introduction d'une quatrième dimension dans la peinture. Cette quatrième dimension, c'est à dire , cette relation espace-vision- temps, (espace-vision qui apparait divers grâce au temps), nous la croyons, jusqu'à présent , inedite en peinture.

Ce changement de champ de vision par rapport au spectateur, est une forme réelle d'incorporer la quatrième dimension à la surface plate du tableau, une manière d'y introduire la temporalité.

Le Spectateur ne doit plus graviter autour de l'oeuvre comme un satellite: c'est la peinture elle même qui porteuse d'une dynamique interne, soulignée et mise en valeur , par une dynamique externe, offre des visions changeantes sans nombre, dans son espace, lequel, malgré sa fixité, devient espace sans cesse createur, vérifiant ainsi la relativisation des rapports espace-temps dans la vision et dans la relation oeuvre d'art- public.

Ces visions multiples , portent, pour la première fois, le spectateur à faire une infinité de " lectures" d'un seul tableau , et s'il le souhaite , à fixer le temps qu'il le desire, le point de vision de son choix, créant ainsi un lien étroit entre la peinture et le "moi " de celui qui la contemple, ce qui n'existe ni peut exister dans les peintures conçues jusqu'aujourd'hui, dont le point de mire est fixé, une bonne fois par toutes par le mur où elles sont offertes.

Aussi pour la première fois la peinture cesse d'être une oeuvre physiquement inerte, indépendante et détachée des yeux qui la contemplant. Au contraire, elle demande une participation active elle demande d'être presque en symbiose avec celui qui la regarde, pour définir son être et son devenir.

Cette synergie du tableau est mise en évidence par un dispositif mécanique lui permettant de se présenter sous des points de vue différents et multiples. Aussi, celui qui contemple le tableau, peut le maintenir dans un espace-temps de son choix ou en changer la vision à volonté.

Il apparaît comme utile, voir même indispensable, de souligner vigoureusement, ces caractéristiques, cette différence capitale de la Peinture Plurivisionnelle.

En plus, le tableau plurivisionnel se veut un espace ouvert, non limité, un espace que invite le spectateur à la continuer, au-delà des frontières matérielles de sa réalité, un espace où tout ce qui n'y s'y voit pas est possible : c'est l'espace suggéré. Ceci est un autre volet des rapports que le tableau plurivisionnel veut et peut, établir avec le spectateur.

C'est dans cette qualité particulière d'espace, espace non orienté, absolu, qui peut se présenter par une absence de repères et d'imaginaires points cardinaux que mon Abstrait Formel, trouve son milieu propice et prend corps.

Toute expression nouvelle, toute expérience devient possible: c'est un chemin. Le tableau c'est un tableau-noyau, point de départ où toute création de dynamique neuve est possible. Tableau ouvert, échappé à travers de l'espace d'un microcosmos immense, microcosmos certes, mais avec plus de surprises possibles que dans les vrais espaces sidéraux explorés et où le mot création prend son vrai sens, l'artiste se doit d'y forger sa réalité propre.

Notre peinture plurivisionnelle vient offrir sur chaque tableau une pluralité de visions dans un espace imaginaire, ouvert et changeant, modulé par le temps, porté par sa propre dynamique.

copie
 Aquí T'envio el doble del manifest (una bufonada!) perquè
 te l'he llegit - Acabo de sortir de la màquina. Ahir el vaig
 escriure i ordenar - 7h de treball. I després un gran mal de cap
 que em va durar tot el vespre! Però ja està, la setmana
 que ve em el mirarem amb la Sophie. Digat-me que hi veieu
 que es pugui arreglar.
 Tot el restant segueix bé.
 i endavant.
 A abraçades
 Felícia

Annex documental núm. 8. Dossier de la patent del dispositiu electrònic i manual de la sèrie *Plurivisions*, amb la data de lliurament a l'*Institut National de la Propriété Industrielle* el 24 d'abril de 1991.

-1-

La présente invention concerne un dispositif destiné à faire tourner un tableau ou tout autre surface ou élément, de 360°, de façon discontinue, avec des temps d'arrêt réglables à volonté, tant en nombre qu'en durée. Un interrupteur permet l'arrêt en une position quelconque si on le souhaite.

Elle élimine la contrainte d'une verticalité unique, établie une fois pour toutes et multiplie à l'infini les points de "visualisation" de l'objet regardé, le rendant changeant, c'est à dire, vivant. Elle crée ainsi, une pluralité de visions et de lectures -on peut dire de découvertes- de la peinture ou de l'objet concerné.

Le dispositif, selon l'invention, est composé d'un boîtier comportant un relais temporisé, un moteur synchrone, à l'axe duquel vient se fixer une poulie en aluminium, déjà vissée sur une pièce en bois, préalablement encollée au dos du tableau ou de l'élément faisant l'objet des multiples visualisations.

La présente invention sera mieux comprise par la description qui va suivre en référence aux dessins annexés dans lesquels:

-la figure 1 représente un boîtier d'environ 20 centimètres de longueur sur 14 centimètres de hauteur et 5 centimètres de profondeur (1); il a le rôle de local technique. Une découpe circulaire (2) pratiquée au centre de l'axe de la largeur et à une hauteur d'environ 10 centimètres, permet l'accès à l'axe du moteur (3). Un portillon (4) -muni de charnière (5) et crochet (6) assurant la fermeture-, ouvre plus du quart de la surface du boîtier définie par les axes de la découpe circulaire, et facilite le vissage de la poulie en aluminium (9) sur le moteur.

-la figure 2 représente un des deux éléments fixés à l'intérieur du boîtier : un motoréducteur synchrone 220 v - 50 Hz (7). Il peut entraîner un poids d'environ 10 Kg. à une révolution par minute. L'axe (3) est accessible de l'extérieur, grâce à la découpe circulaire (2) du boîtier

-la figure 3 représente le deuxième élément se trouvant fixé dans le boîtier: un relais électronique temporisé (8). Il contrôle les arrêts du moteur (7) à des points déterminés et en fixe la durée.

-la figure 4 représente un des deux éléments extérieurs au boîtier: une poulie en aluminun (9), en forme de T (10). Sa partie la plus large (12) qui sera fixée par 4 vis (14) au tableau ou autre objet, mesure 5 centimètres de diamètre sur 6 millimètres d'épaisseur (13). Sa partie la moins large, qu'une vis (11) fixera à l'axe du moteur, mesure 2 centimètres de diamètre (15) sur un centimètre d'épaisseur (16). Un orifice circulaire, centré, la traverse dans le sens de la hauteur (17) ; son diamètre correspond à celui de l'axe du moteur (3), où il devra s'emboîter.

-la figure 5 représente le deuxième élément extérieur au boîtier: une pièce en bois, ronde ou carrée de 8 centimètres de diamètre, ou de côté, (18), et de 6 millimètres d'épaisseur (19), préencollée sur le tableau ou tout autre objet, est vissée, centrée, à la face large de la poulie (12) par les 4 vis (14).

-la figure 6 représente l'ensemble du dispositif selon l'invention: le boîtier (1) est suspendu au mur (et en contact avec lui par sa face postérieure) grâce à un piton (20) vissé au centre de sa tranche supérieure (21) par où glisse un cordon (22) qui sera suspendu sur deux crochets (23) séparés d'environ 10 centimètres, disposés sur le mur,

assurant ainsi sa parfaite stabilité. Le motoréducteur synchrone (7), fixé dans le boîtier, est relié au secteur moyennant un fil électrique (24) avec interrupteur (25) et prise (26). L'axe du moteur (3), accessible par la découpe circulaire du boîtier (2), reçoit la poulie en aluminium (9), déjà vissée sur la pièce en bois (18) porteuse du tableau ou de l'objet à faire tourner (27). Le portillon du boîtier (4), en s'ouvrant, permet de fixer aisément, moyennant la vis (11), la poulie (9) à l'axe du moteur, terminant ainsi l'assemblage de tout le dispositif.

REVENDEICATIONS

1) Dispositif pour faire tourner des tableaux ou tout autre objet, de manière discontinue, de 360°, caractérisé en ce qu'il comporte un boîtier (1) présentant une découpe circulaire (2) et un portillon (4) et contenant un motoréducteur synchrone (7) et un relais temporisé (8), le mouvement ainsi que les arrêts étant transmis directement par l'axe du moteur à une poulie en aluminium (9) en forme de T (10), celle-ci comportant un orifice circulaire, centré, qui la traverse dans le sens de la hauteur (17), et s'emboîtant à l'axe du moteur (3) où elle sera aisément fixée par une vis (11), grâce au portillon (4), ouvrant sur plus du quart de la surface du boîtier.

2) Dispositif selon la revendication 1, caractérisé en ce que la découpe circulaire patiquée sur le boîtier, laisse dépasser vers l'extérieur, l'axe du moteur.

3) Dispositif selon les revendications 1, et 2, caractérisé en ce que le motoréducteur synchrone (7) contenu dans la boîte, effectue, maximum, une révolution par minute et qu'elle est fragmentée par des arrêts, réglables à volonté, commandés par le relais temporisé (8).

4) Dispositif selon les revendications 1, 2, et 3, caractérisé en ce que la poulie en aluminium se trouve préalablement fixé, moyennant 4 vis (14), à une pièce en bois (18) préencollée sur le dos du tableau ou de l'objet qu'on souhaite faire tourner (27).

5) Dispositif selon les revendications 1, 2, 3, et 4, caractérisé en ce que le mouvement du moteur, contrôlé par le relais temporisé, est établi et commandé en dernier ressort par un branchement électrique,

moyennant une prise, (qui facilite le changement d'emplacement de l'ensemble mécanisme/tableau) et muni d'un interrupteur qui permet d'immobiliser le tableau ou tout autre objet (27) pour le contempler, le temps voulu, dans une quelconque position verticale souhaitée.

A B R E G E

Dispositif destiné à créer la possibilité de visualisations multiples d'un tableau ou autre objet.

L'invention concerne un dispositif mécanique commandé par un relais électronique temporisé permettant de présenter un tableau ou tout autre objet, sous d'infinis points de vue, grâce à une rotation de 360°, avec des temps d'arrêt réglables à volonté.

Il est constitué d'une boîte(1) contenant un motoréducteur(2) et un relais temporisé(3). Une poulie en aluminium(4), fixée à un carré en bois(5) préalablement encollé au tableau, ou tout autre objet, est vissée à l'axe du moteur, lequel est relié au secteur par une prise avec interrupteur(6).

Ce dispositif, selon l'invention, est particulièrement destiné à créer une pluralité de visualisation d'un tableau, ou tout autre objet le rendant changeant, lui ajoutant ainsi une nouvelle dimension.

Fig. 2

1/3

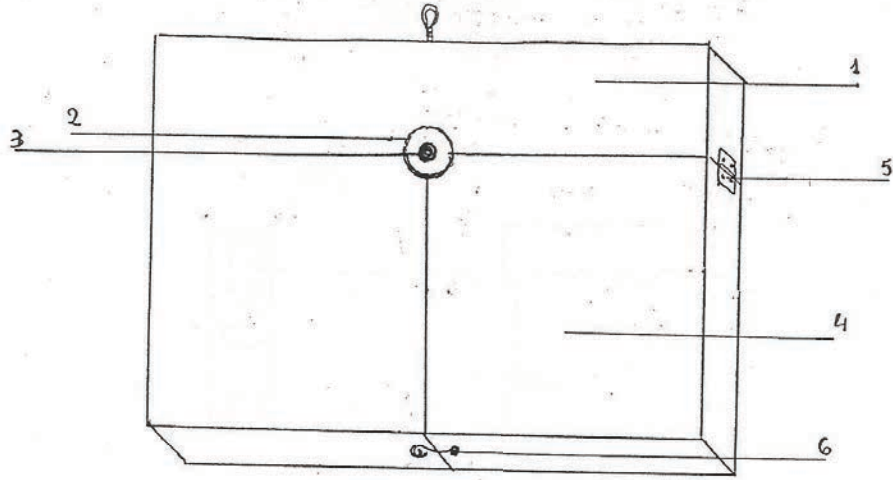


Fig. 1

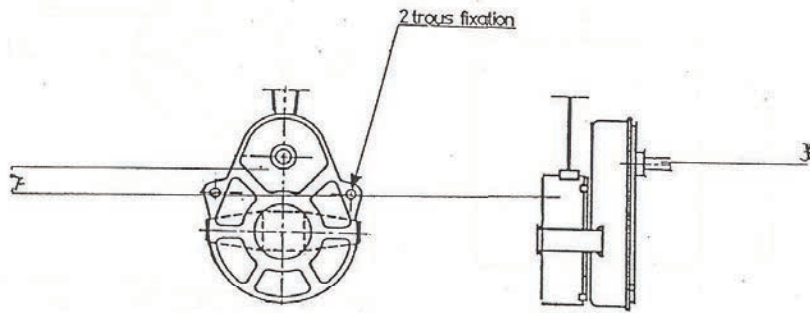


Fig. 2

2/3

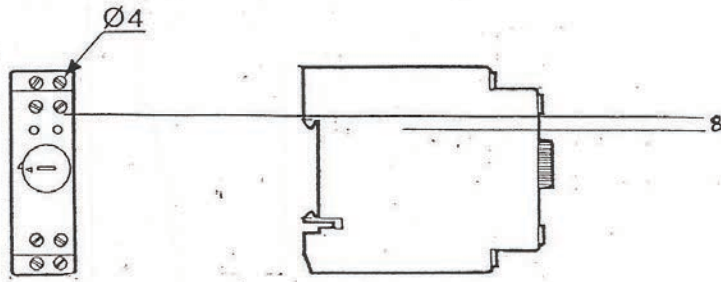


Fig 3

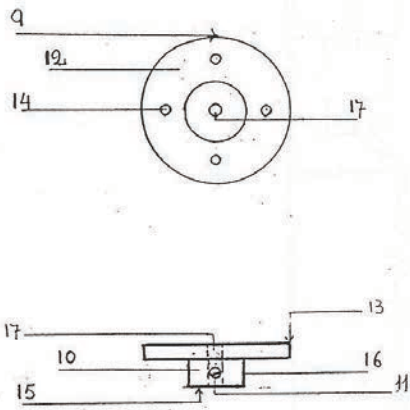


Fig 4

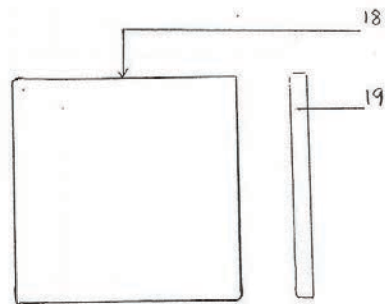
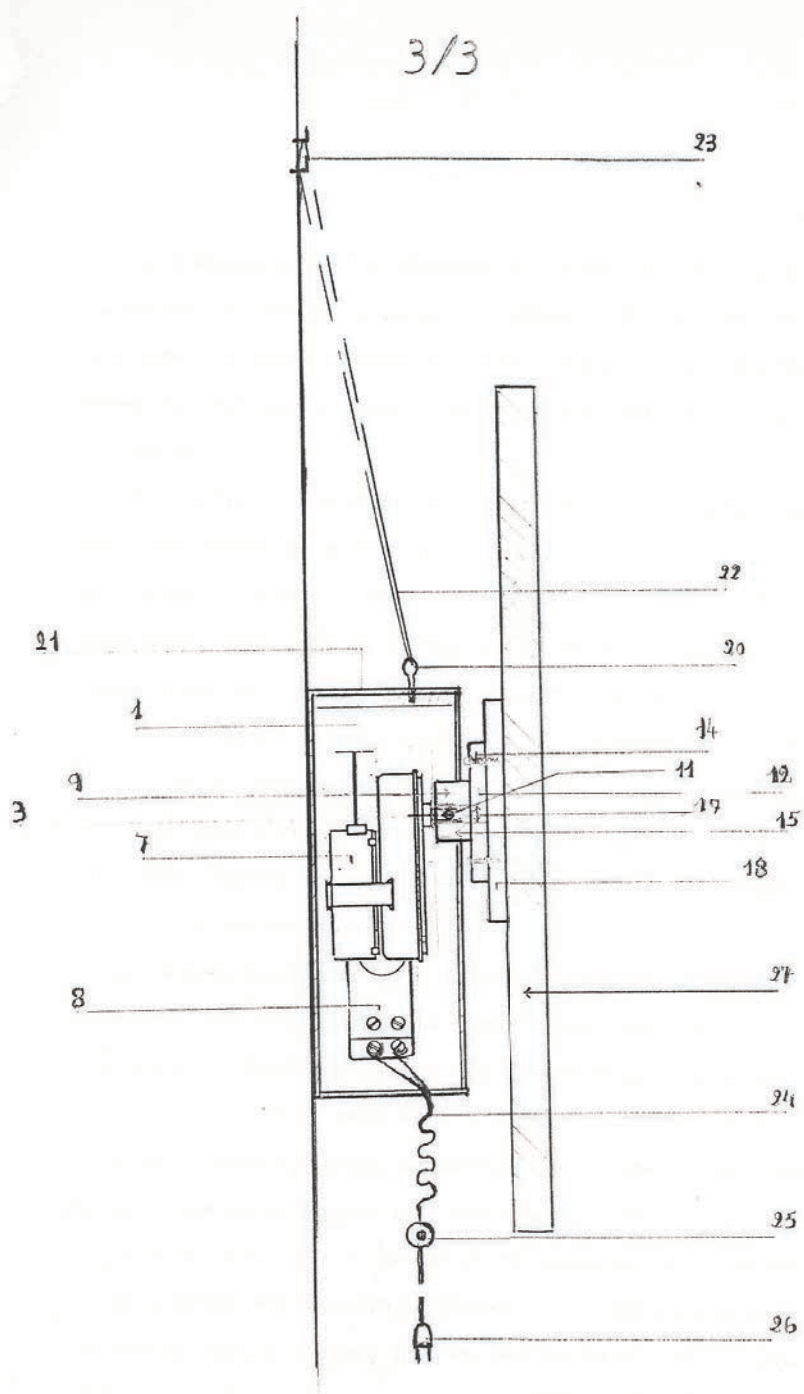


Fig 5

3/3



ORIGINALITE DE MON BREVET

Différences entre mon brevet avec les Brevets Allemand et Americain.

Brevet Allemand

Il s'agit d'un principe d'entraînement sur disque rotatif, placé horizontalement pour la présentation (ou la démonstration) d'un objet publicitaire moyennant un système de roues dentées, engrainages et pignons, se déplaçant sur un circuit.

La position de l'objet est toujours la même, placé verticalement sur son support.

Des changements de vitesse se font moyennant le jeu des roues.

Une roue fait d'interrupteur.

Brevet américain

Il est destiné principalement à contrôler un système électrique pour allumer et éteindre des panneaux publicitaires lumineux, à des heures déterminées. Les faire tourner, le cas échéant, pour augmenter leur impact, bien que le mouvement est considéré comme un élément secondaire.

Il comporte en premier lieu, une cellule photoélectrique, qui déclenche la mise en route et l'arrêt du système, selon l'heure du jour.

Pas de temps d'arrêt pendant la période de rotation

Contrôle de la vitesse par le système électrique: dispositif permettant de réduire la vitesse du moteur

Eloignement de l'objet du système qui le contrôle.

Mon Brevet

Système ne demandant aucun engrenage intermédiaire entre le moteur et l'objet. Une simple poulie suffit pour le fixer à l'axe du moteur.

L'objet ne se déplace sur aucun circuit

Par contre, il change par rapport à sa propre verticalité, grâce à sa rotation.

Sa rotation est interrompue par un relais temporisé, plusieurs fois dans le cours d'une seule révolution pour qu'il soit vu dans ses différentes verticalités.

Il n'entre en jeu aucun principe d'éclairage, aucune relation avec l'heure du jour

Le mouvement est l'élément principal permettant de présenter l'objet ou le tableau dans ses multiples points de vue. Les arrêts sont pour donner plus d'emphase à cette possibilité.

Pas de cellule photoélectrique

Pas de réduction de la vitesse du moteur, l'axe du moteur entraînant directement le tableau, moyennant la poulie déjà mentionnée.

ABREGE

Dispositif destiné à permettre de changer le point de visualisation, d'un tableau ou tout autre objet accroché, en le faisant tourner manuellement, de manière discontinue, de 360°, sans besoin de le décrocher.

Le dispositif se caractérise en ce qu'il consiste en une plaque A, destinée à être fixée au dos du tableau, ou tout autre objet, permettant de le faire tourner, sans frottement, soit directement, soit moyennant une plaque intermédiaire B, à laquelle elle est vissée avec une seule vis servant d'axe, qui sera vissée à son tour, sur une plaque C complémentaire, préencollée au tableau. Il présente un point haut destiné à recevoir l'anneau pour l'accrochage (a5) et une base d'appui et de retenue (a6), la fixation du dispositif au tableau se faisant par tout moyen approprié, pour unir le centre du dispositif au centre du tableau. Ces deux centres constituent le centre de gravité de l'ensemble.

Figure 1

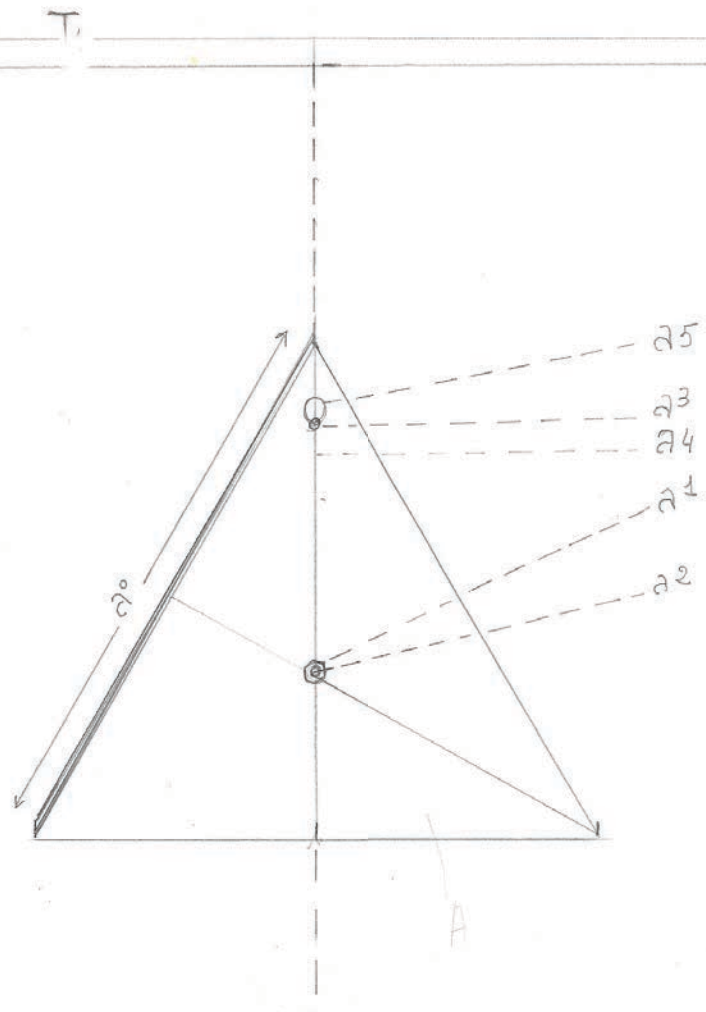


Figure 2

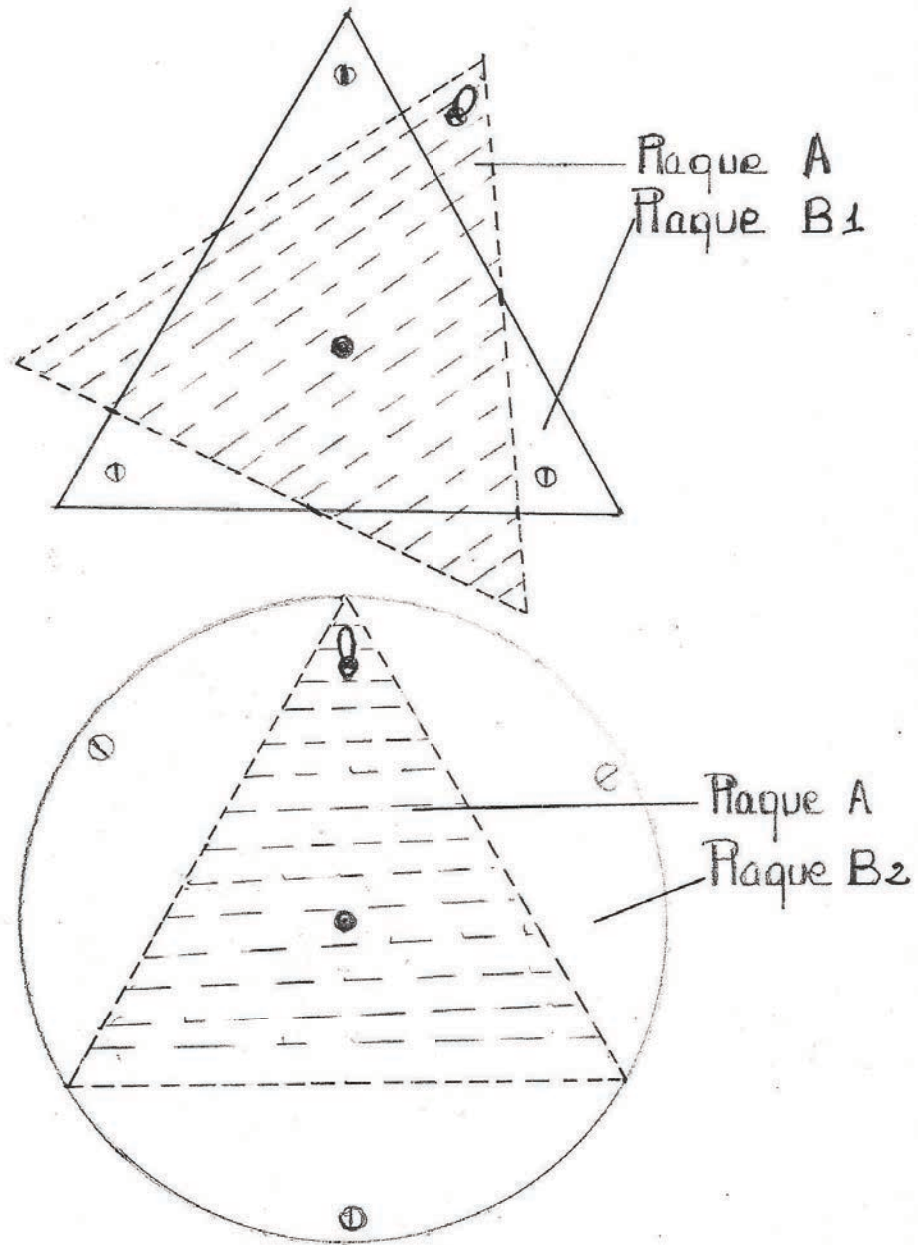
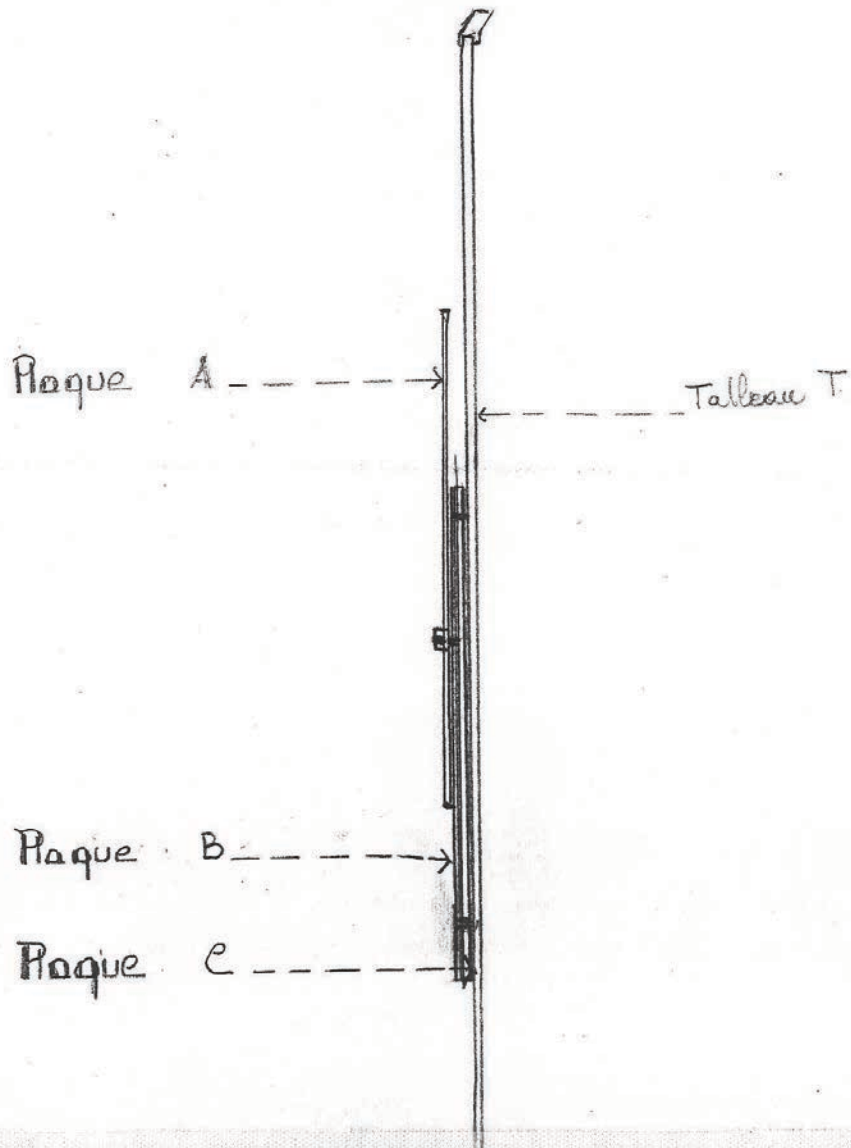


Figure 3

Coupe de l'ensemble



ANNEXE AU RAPPORT DE RECHERCHE
RELATIF A LA DEMANDE DE BREVET FRANÇAIS NO.

FR 9105077
FA 458191

La présente annexe indique les membres de la famille de brevets relatifs aux documents brevets cités dans le rapport de recherche visé ci-dessus.
Lesdits membres sont contenus au fichier informatique de l'Office européen des brevets à la date du 10/01/92.
Les renseignements fournis sont donnés à titre indicatif et n'engagent pas la responsabilité de l'Office européen des brevets, ni l'Administration française.

Document brevet cité au rapport de recherche	Date de publication	Membre(s) de la famille de brevet(s)	Date de publication
DE-A-2950856	02-07-81	Aucun	
GB-A-2234186	30-01-91	Aucun	
GB-A-2149649	19-06-85	Aucun	

EPO FORM P0465

Pour tout renseignement concernant cette annexe : voir Journal Officiel de l'Office européen des brevets, No.12/82

NOTIFICATION DU RAPPORT DE RECHERCHE

DEMANDE DE
(voir case cochée)

- BREVET D'INVENTION
- CERTIFICAT D'UTILITÉ
- CERTIFICAT D'ADDITION
- DEMANDE DIVISIONNAIRE
- TRANSFORMATION D'UNE DEMANDE DE BREVET EUROPÉEN

Pour le, il, e précisez : Nature, N° et date de la demande initiale ou principale

DATE DE REMISE DES PIÈCES 24. AVR. 1991	2 OPTIONS OBLIGATOIRES au moment du dépôt (sauf pour le certificat d'utilité) LE DEMANDEUR REQUIERT LE TARIFF SÉPARÉMENT DIFFÉRENTIEL DES AVIS DOCUMENTAIRES <input checked="" type="checkbox"/> OUI <input type="checkbox"/> NON	
N° D'ENREGISTREMENT NATIONAL 91 05077 -	DATE DE DÉPÔT 12 AVR 1991	3 NUMÉRIQUE ET ADRESSE DE DEMANDEUR OU DU MANDATAIRE À QUI TOUTE LA CORRESPONDANCE DOIT ÊTRE ADRESSÉE FUSTÉ Felicia 26 rue Villiers de l'Isle Adam 75020 PARIS.
CODE POSTAL DU LIEU DE DÉPÔT 75	4 DATE DU POUVOIR GÉNÉRAL	5 RÉFÉRENCE DU CORRESPONDANT
		6 TÉLÉPHONE DU CORRESPONDANT 43 60 84 33 -

A COLLER SUR LA RÉPONSE **RÉPONSE OBLIGATOIRE AU RAPPORT DE RECHERCHE**

Objet : Notification du Rapport de recherche.
art. 16(8°) et 19 de la loi du 2/01/1968 modifiée
art. 44, 45 et 98(4°) du décret N° 79-822 du 19/09/1979 modifié.

77 FEV. 1992

J'ai l'honneur de vous adresser en annexe le rapport de recherche, établi conformément à l'article 44 du décret, citant les documents qui peuvent être pris en considération pour apprécier la nouveauté et l'activité inventive de l'invention, objet de votre demande.

Selon l'article 45 du décret, vous disposez d'un délai de 3 mois à compter de la date de réception de ce rapport de recherche pour y répondre par écrit. Avant l'expiration de ce délai, celui-ci peut être renouvelé une fois sur votre requête accompagnée de la justification du paiement de la taxe prévue à l'article 98(4°) du décret.

Suivant la catégorie des documents cités vous êtes tenu ou non à une obligation légale de réponse. Conformément à l'article 19-1 de la loi, vous avez l'obligation de répondre si le rapport de recherche cite des documents considérés comme des antériorités. C'est notamment le cas si le rapport de recherche mentionne des documents des catégories X ou Y. Dans ce cas, un papillon rouge est apposé sur cette lettre. Dans le cas contraire, ce papillon est jaune.

Si vous êtes dans l'obligation de répondre, le défaut de réponse entraînera le rejet de la demande, conformément à l'article 16(8°) de la loi.

Selon l'article 45 du décret, votre réponse peut consister :

- Soit en de nouvelles revendications (en 3 exemplaires). Dans ce cas, vous devez signaler les changements apportés aux revendications initiales. Vous pouvez y joindre des observations qui mettent en évidence les caractéristiques techniques de ces nouvelles revendications qui échappent à l'opposabilité des antériorités citées.

- Soit seulement en des observations qui ont alors pour objet de discuter l'opposabilité des antériorités citées.

Dans tous les cas, il est dans votre intérêt en élaborant votre réponse de tenir compte de tous les documents cités, car ils sont tous susceptibles d'être retenus dans l'avis documentaire.

J'attire également votre attention sur le fait que, bien qu'elles ne soient pas visées par le rapport de recherche, des revendications dépendantes peuvent se trouver affectées, dans leur activité inventive, par des documents cités à l'encontre des revendications auxquelles elles sont rattachées.

Veuillez agréer, l'assurance de ma considération distinguée.

Pour le Directeur général de l'Institut national de la propriété industrielle

Le Chef de la Division Technique des Brevets

D. Kavyrchine

D. KAVYRCHINE

Annex documental núm. 9. Entrevista amb Àngels Grases, realitzada per l'autora el dia 13 de febrer de 2018, a la Llibreria Pròleg, Barcelona.

Esther Rodríguez:

Com va conèixer a Felícia Fuster? Recorda l'exposició de Fuster a la llibreria Pròleg?

Àngels Grases:

No recordo quin any va ser l'exposició de la Felícia, segur que ho saps tu millor que jo.

ER: Segons les informacions de l'Arxiu Fuster en el 1992 es va fer l'exposició a *Pròleg* i un any més tard a *Can Felipa*.

AG: Jo vaig conèixer la Felícia perquè me la va presentar la Maria Mercè Marçal (MMM). Llavors ella estava molt vinculada a la llibreria...

Jo vaig inaugurar la llibreria, i la MMM ens va recolzar molt. En aquell moment jo estava buscant sòcies inversionistes perquè la llibreria es pogués consolidar gràcies a aquestes aportacions... Al final, vam fer una SL amb dues sòcies inicials amb majoria de participacions, i després vam buscar altres participacions, ja que volia que fos una associació, una societat muntada per dones..., i vaig aconseguir-ho.

Llavors, la MMM no tenia diners en aquell moment i em va dir que contactaria amb la Felícia perquè creia que li podia interessar molt aquest tema. Aleshores me la va presentar.

La MMM em va explicar quin tipus de persona era, perquè era un personatge, i vam tenir molta, molta empatia. Vull dir que a mi em va agradar moltíssim la seva línia, sobretot feminista, una línia molt marcada jo crec. Era aquell feminisme que nosaltres no estàvem acostumades. El nostre feminisme com el de MMM era un feminisme més activista i ella era més de pràctica, d'acció de pràctica –i nosaltres no. La MMM ho explicava dient això [de la Felícia]: 'el seu feminisme no és de sortir al carrer, és una altra cosa'.

Dit això, ja et pots situar... A mi em va interessar molt això, perquè jo no hi estava acostumada, jo era més d'activisme. El meu feminisme és de la base. Llavors, em va interessar molt com aquesta dona es va forjar a si mateixa, amb una base intel·lectual. I em va interessar molt aquesta claredat que ella tenia de tirar endavant a la vida intel·lectualment parlant, amb la seva convicció i la seva passió per la literatura i l'art.

Aleshores, quan li vaig fer la proposta d'entrar en el projecte Pròleg li va encantar, i va entrar, i es va fer sòcia i va aportar una participació interessant.

Ho explico amb molt d'orgull perquè, clar, em va donar també aquest recolzament intel·lectual que no va poder materialitzar econòmicament la MMM.

ER: Exactament a què et refereixes?

AG: Em refereixo a l'aportació econòmica..., la MMM ho va donar intel·lectualment i políticament, però la Fuster va poder materialitzar-ho.

ER: Així, cadascú va fer l'aportació econòmica i intel·lectual que va poder?

AG: Exacte ..., però de la mateixa manera que et dic això, també em va interessar molt que en aquest projecte hi entressin dones de diferents disciplines, fet que també vaig aconseguir. Que no fos tot una intel·lectualitat, sinó que hi havia tot tipus de dones.

Però en el cas de [Felícia Fuster], ella s'hi va ficar de ple. I va dir 'això ha de tirar endavant, això és importantíssim i això les dones ho necessiten'. Ho va veure claríssim, vull dir, no vaig haver d'explicar-li gaires coses, perquè jo crec que el projecte quasi ni se'l va llegir.

I aquest va ser el primer contacte.

Llavors ens vam anar coneixent i ens vam anar tractant. Ella va fer uns llibres, que no sé si els has vist? Vaig donar-los a la Fundació. Uns llibres d'autora on ella signava, i els feia de manera manual. Eren preciosos i molt curiosos. Vaig vendre alguns a la llibreria, però ella em va regalar un.

Un dia em va demanar per fer l'exposició, i jo encantada, primer ella que altra per la complicitat intel·lectual que vam establir. Llavors ella va fer l'exposició. La veritat és que va anar molt bé, no tant pel que fa a la repercussió que a mi m'hagués agradat, però això en ella li era bastant igual. Estava molt acostumada amb això [la intranscendència], la seva satisfacció era mostrar allò que feia, i va poder fer-ho. Ho va veure molta gent [però] allà va quedar tot i es va tornar a emportar l'obra.

Després, vaig fer un viatge a París per un congrés de literatura de dones, vaig estar a casa seva. Això va ser entre el 91 i el 92. Primer, em va allotjar en un apartament seu, i em va explicar una mica la seva vida. Perquè encara no havíem tingut ocasió. I realment em vaig quedar amb la boca oberta de com aquesta dona es va anar forjant, i com ella va anar fent un capital tant intel·lectual com econòmic. Ho va fer com una formigueta, però sempre creient en el que feia, amb una gran passió. Vaig començar a llegir-la i em va entusiasmar, em va flipar. I jo no sé si ella era molt conscient de lo bona que era.

ER: Per Fuster era molt important la pintura. Et va parlar sobre aquesta faceta de creació?

AG: Jo em sento més a prop de la literatura, jo no soc una experta en art, en absolut, però em va sorprendre molt el que feia. I ho explicava molt bé. Però la Felícia no hauria deslligat mai una cosa de l'altra. Jo crec que és una meravella amb els haikus.

No vaig tenir la sort de poder intimar des d'aquest punt de vista...

Un dia vaig estar a casa seva al Passeig de Colon. Allà tenia un pis preciós. Era una dona molt desastrada amb les seves coses personals, i això també em cridava l'atenció perquè es reflectia a casa seva. Tot i això, era molt acollidora.

Era caos..., i en canvi molt polida amb la seva obra. Per això et dic que era un personatge peculiar. Em va tractar molt bé quan vaig estar a casa seva a París. Em va donar un apartament només per a mi. Després em va ensenyar el pis on vivia...

Bé, ella podria haver viscut més confortablement, però ella vivia humilment i menjava humilment perquè la seva dèria era dedicar els seus diners, quan ella faltés, als orfes d'aquest orfenat de París [*Orphelins d'Auteuil*].⁶⁵² Però promocionar coses de dones, a ella li interessava i la prova és la llibreria, a mi no em coneixia de res. El meu contacte era la MMM i va creure en el projecte.

I aquí anem a l'exposició que va fer a Pròleg [que] li va quedar petita perquè ella tenia molta més obra, i perquè Pròleg, l'antiga llibreria tenia una sala reduïda. Aleshores, ella em va demanar: 'és que jo necessito una sala gran, és que jo vull que la meua obra es vegi en una sala gran'.

Llavors acabaven d'inaugurar Can Felipa, i vaig pensar que era un espai molt diàfan. Coneixia a l'Enrica Mata que era la responsable del Centre Cívic i li vaig trucar per parlar-li de Felícia: 'mira hi ha aquesta dona que jo trobo que és molt bona, i jo crec que podries fer quelcom per ella, i que a tu també et pot interessar'. I em va dir que estava d'acord i que li ensenyés què feia, així que li vaig respondre que el millor que podia fer era parlar amb ella. I les vaig posar en contacte i pim-pam.

Es va fer un vídeo que suposo que el tens, es va fer gràcies a mi perquè la meua sòcia de llavors era una dona amb possibilitats, i va moure cel i terra. L'Enrica no tenia diners, però ella el que va fer va ser exposar [l'obra de Fuster].

Elles van continuar l'amistat, així com jo em vaig anar retirant perquè el meu projecte havia de tirar endavant.

Aleshores, va passar que la sòcia meua se'n va anar perquè la llibreria estava difícil i apareguren tots els problemes del món.

Hi havia una llei que deia que si la societat anava malament, repercutia a les sòcies des del punt de vista legal i patrimonial, així que les que tenien patrimoni havien de respondre amb els seus béns, i fou la meua obligació avisar-les. En aquestes circumstàncies es va haver de fer una assemblea. Felícia Fuster estava fora, i a mi em va saber molt de greu que se'n sortís, però va ser una cosa necessària, ja que ella tenia molt patrimoni. Vaig trucar a la MMM per explicar-li que em sabia greu que marxés la Felícia, i la MMM em va dir 'mira no t'amoïnis, la FF no et demanarà res perquè tu estàs intentant arrencar això i les que vulguin sortir que surtin, que ho vinguin a un preu simbòlic'. I així es va fer, totes van vendre a un preu simbòlic, però el compromís polític ja hi era. Va ser maco [el fet que

⁶⁵² En l'actualitat aquesta organització sense ànim de lucre s'anomena *Apprentis d'Auteuil*: <<https://www.apprentis-auteuil.org/>>.

van acceptar vendre a] un preu simbòlic, també vol dir quin tipus de projecte era. I clar, jo amb més força que mai..., vaig decidir que això [el projecte *Pròleg*] havia de tirar endavant.

Llavor, no vaig continuar la relació amb la Felícia, però l'Enrica va mantenir el contacte i gràcies a la seva relació s'ha fet la Fundació [Felícia Fuster] i la història continua. Així que tot això va ser el començament... La Felícia li devia oferir a l'Enrica [el projecte de la Fundació] perquè la devia veure una persona legal. Per tirar la fundació endavant ho podia haver fet algú altre, però per sort ho va fer l'Enrica, una dona feminista i bona persona.

Sempre que la Felícia va venir a Barcelona la vaig anar a veure, i quan va morir vam anar totes les amigues a tirar les cendres, perquè jo tinc un record molt entranyable, a part que admiro l'obra de la Felícia Fuster i venc molt els seus llibres.

ER: Quan vau obrir *Pròleg*?

AG: El maig del 1991 s'inaugura *Pròleg*, s'obre amb poques sòcies, però després es va ampliant el capital..., i encara es va fer una altra ampliació. I ara som 13. És una societat limitada, que ara no la faria, faria una cooperativa, però en aquell moment era el millor en el sentit legal. De totes maneres és un projecte que s'autogestiona: tenim voluntariat, hi ha una persona que té un sou. Abans treballava jo, ara estic jubilada, però he sigut la que ha aguantat el pes. I ara hi és la meva filla que també és sòcia i porta la llibreria.

Nosaltres teníem l'esperit de cooperativa, d'economia circular, que la FF me n'havia parlat molt d'aquest concepte, perquè la FF, havia treballat en una, portant els comptes, ja que havia estudiat econòmiques. De fet, quan les coses van començar a anar malament em va dir: 'mira tu has de fer com una economia domèstica'. I és que és veritat, no hi ha secrets... Inclús em va passar un arxiu molt divertit que ara ja no el tinc, però que funcionava amb coses molt antigues, amb uns raonaments, que tampoc s'ha inventat res. Aquesta economia domèstica ho aplicava a tot, era una economia circular..., tu compres i has de pagar, i entremig has de vendre.

ER: Sobre aquest tema de l'economia circular i l'adquisició d'immobles a la vegada que pintava i escrivia, creus que té relació amb el projecte de la fundació?, perquè crec que tenia capital suficient per dedicar-s'hi exclusivament a la creació artística i literària.

AG: Jo crec que la seva idea era que quedés quelcom de la seva obra, que no es perdés. I ajudar als i les joves artistes a donar a conèixer el seu treball.

ER: I podríem afegir que el seu treball s'allunyava de les modes?

AG: Exacte. Estava per sobre. I era un gust parlar amb ella. Era una persona molt llegida.

AG: Suposo que vas parlar amb la Nora, per què era molt coneixedora?

ER: Sí que he parlat amb ella, perquè va ser qui va estudiar per primera vegada la seva obra. I també la Lluïsa Julià, però m'interessava parlar amb altres persones, que la coneixíeu personalment, per fer-me un perfil de Felícia Fuster, diguem que, en les distàncies curtes.

AG: Quan ella agafa aquesta malaltia estranya va anar deteriorant-se molt, però abans era un «espit» de dona, no es cansava mai. Era una energia, era un nervi, estava així de prima!

ER: Del viatge al Japó que en saps?

AG: Poca cosa, però ella es va fascinar amb el Japó (la malaltia li va aparèixer a la Xina).

Per això em va agradar tant, en el moment que jo estava amb el projecte de la llibreria, conèixer a la FF, perquè també em va donar molta força, ja que dones com la FF en aquell moment eren com un referent. En la meua època de joventut no teníem referents de dones feministes. Estava tot molt tapat. Aleshores, quan vaig posar la llibreria necessitava referents... Estava la Montserrat Roig, que es va morir al cap de quatre mesos, estava la Capmany que es va morir al cap de sis mesos. Llavors conèixer a la Fuster o a la Pàmies eren com trobar puntals per dir, he de continuar en el projecte...

ER: Sobre els diferents treballs en pintura, poesia i traducció, creus que aquestes diverses facetes la posaren en desavantatge respecte a la idea que podria haver-se forjat una trajectòria com a poeta més rellevant?, o al contrari, podem entendre que aquestes facetes creatives, malgrat que limitava la producció d'obra poètica, al cap i a la fi, era la seva manera de fer?

AG: Sí, i tot el que va fer, ho va fer bé. No va ser una tastaolletes, per mi. És més, el que passa és que va començar molt gran. Jo he conegut persones que van començar a fer carreres a patir dels quaranta anys, i llavors són brillants, però no han pogut tenir una producció. Això forma part de la condició femenina, és la nostra història, per tant ella va començar quan va començar.

Era una de les dones més interessants que he conegut, i la cosa de l'empatia va ser un regal! No era una dona políticament correcta, no, això també la feia diferent. O sigui, per ser una persona singular i diferent hi ha d'haver una força interior important, i ella la tenia.

Annex documental núm. 10. Entrevista amb Enrica Mata, realitzada per l'autora el dia 13 de juliol de 2021, a la Fundació Felícia Fuster, Barcelona.

Esther Rodríguez:

Com vas conèixer a Felícia Fuster?

Enrica Mata:

Vaig tenir coneixement de la Felícia l'any 1992 en una exposició a la llibreria *Pròleg*. Primer vaig conèixer les seves pintures. Li vaig preguntar a l'Àngels Grases de qui era aquella obra tan especial. Em van interessar, perquè eren imatges com còsmiques, galàctiques... I l'Àngels em va comentar que eren de la Felícia Fuster.

Després va venir a Can Felipa; va ser quan ens vàrem conèixer. Li va encantar la sala, i vàrem preparar una exposició. Quasi ho feia tot ella: instal·lació elèctrica, moure els quadres...

ER: Com es deia *Can Felipa* en aquell moment?

EM: Quan vam inaugurar es deia *Can Felipa Centre Cívic del Poblenou*. Després va anar canviant el nom. En aquell moment volíem ressaltar el nom, perquè l'edifici havia sigut una fàbrica tèxtil de tintura; un edifici emblemàtic que van reivindicar veïnes i veïns del Poblenou. Va resultar un centre molt important i molt enriquidor pel barri.

ER: Quin càrrec exercies en aquella època?

EM: Jo era cap de territori. Amb el procés de descentralització és varen constituir 10 Districtes i cada districte es va subdividir per barris. I llavors en cada barri hi havia diferents serveis de l'ajuntament.

El/la cap de territori d'un barri en aquella època, ara no sé si ha canviat l'organització, era responsable de tots els serveis municipals d'aquella zona. Per exemple, el Poblenou teníem dos casals d'avis, un a la zona del parc i altre a la rambla del Poblenou, hi havia una residència d'avis al carrer Marina, a l'edifici de Can Felipa hi havia el centre cívic, el centre de serveis socials, un equip de salut i la piscina de *Can Felipa* a la planta baixa; uns camps de futbol i no recordo si hi havia alguna altra cosa.

La meva missió era la gestió de tots els equipaments amb la persona responsable de cada equipament, en planificació i avaluació; pressupostos i imprevistos. En la primera reunió amb les entitats del Poblenou, el regidor em va presentar com "la bombera" del Poblenou.

ER: Quin era el director o la directora de *Can Felipa* en aquell moment?

EM: Era la Susanna García i després va ser en Juanjo Arranz. La Felícia va fer els primers tractes i es va inaugurar l'exposició essent ella directora.

La Susanna i jo, som les dues persones que vam obrir *Can Felipa*. Ella com a directora del centre cívic i jo com a cap de territori.

ER: A part de l'espai, com va contribuir *Can Felipa* en l'exposició de la Felícia? Per exemple, es va fer un dossier de premsa per contactar amb mitjans, es va fer difusió, etc.?

EM: Es va fer un targetó imprès per la impremta municipal.

La Felícia va editar l'opuscle *Plurvisions*. No sé si amb motiu de l'exposició de *Pròleg* o la de *Can Felipa*.

ER: Sí. Aquell en el que va participar Jaume Socies, el germà de l'Otília?

EM: Sí.

Des de *Can Felipa* es va fer tota la difusió a les entitats del districte. No només del Poblenou sinó de tot el districte, i també es va posar a *Barcelona Informació*. És a dir, en els canals d'informació de l'ajuntament.

ER: Vas estar a la inauguració?

EM: Sí i va ser preciosa perquè la Felícia va portar molta gent. Ella va parlar. Hi va haver brindis naturalment amb cava i la Felícia crec que va portar unes pastes. Va ser una inauguració bàsicament de les amistats de la Felícia.

ER: Crec que a l'exposició va mostrar gravats, a part de les pintures *Plurivisionals*, recordes alguna sèrie més?

EM: Que recordi, hi havia *Plurivisions*, figuratiu i llibres d'artistes.

ER: I un cop acabada l'exposició, vas parlar amb ella sobre les sensacions que va tenir? Et va fer algun comentari?

EM: Sí. A ella li va agradar molt l'espai, també com es va muntar l'exposició, amb l'atenció del personal i perquè tot funcionés, però ella s'imaginava que vendria més. Penso que va vendre algun quadre, però ella tenia la sensació que li serviria per vendre més obra. Devia tenir una expectativa que no es va aconseguir.

ER: Sobre la teva amistat amb la Felícia? Que t'agradava d'ella?

EM: Era una dona molt intel·ligent, amb molta experiència. Molt precisa; afinava i pensava molt el que deia. No era una dona que parles per parlar. Era una dona molt concreta i el que ella deia era interessant. Era per escoltar. Com una àvia, que té experiència.

ER: Quants anys us portàveu?

EM: Calculem-ho. Això era el 1992, ella va néixer en el 1921..., el 1993 en tenia setanta i jo en tenia cinquanta. Vint anys de diferència.

ER: I que creus que us va connectar?

EM: Bé, la veritat és que jo l'admirava molt i em va entusiasmar conèixer una persona com la Felícia. Llavors també el fet que em convidés diverses vegades a París. Recordo que la primera vegada va ser fantàstica: era per rams i a la rambla de Catalunya li vaig comprar una palmeta; que fixa't, quan vam buidar la seva casa encara la tenia.

I de seguida em va acollir i em va recomanar coses interessants que podia visitar a París. Hi havia una fira del llibre, que si l'*Institut del món àrab*, en fi... I cada vespre sopàvem juntes en un restaurant diferent del barri: japonès, tailandès... Jo li portava flors, li portava detalls... Era molt agradable, i no me'n recordo bé, però crec que hi vaig estar una setmana. També em va presentar les seves amigues; una d'elles, havia sigut cònsol americana. Era una senyora molt divertida i quan caminava per París deia que quina pena perquè comentava que 'jo només veig París quan vaig en autobús perquè si no, he de mirar a terra, on poso els peus'.

Després, quan venia a Barcelona també ens veiem. I llavors va ser quan en l'any 1995 jo li vaig comentar que anava a Pequín, al Fòrum de les dones [Quarta conferència mundial sobre la dona]. Li vaig explicar que la idea era fer primer un viatge amb unes amigues per la Xina i després anar al fòrum. I em va dir 'que puc venir amb vosaltres?'

Jo li vaig dir que sí, sí, i llavors ens vam anar a vacunar juntes amb el grup que anàvem de viatge. I recordo també que el seu pis de Colon, hi vaig anar diverses vegades. En una ocasió em va comentar que havia decidit crear una fundació per ajudar als joves artistes. En aquell moment vaig pensar que ja la tenia feta.

ER: Això és en el 1995?

EM: Això era a principis del 1995. Abans del viatge a la Xina.

ER: D'acord, no ho tenia del tot clar, pensava que va ser en el viatge quan la Felícia et va presentar la idea de la fundació.

EM: Va ser abans del viatge. O sigui, nosaltres vam fer un viatge de dues setmanes per la Xina i després vam anar al fòrum paral·lel a la Quarta Conferència de Nacions Unides [es refereix a la *Quarta conferència mundial sobre la dona*, organitzada per *Nacions Unides* a Pequín en l'any 1995]. Al fòrum anàvem amb una altra amiga, la Consol.

Per aquest viatge en dues fases, ens calien dos visats; un pel viatge turístic i un altre per participar en el Forum. El segon visat, a la Felícia li va arribar ràpid, però el nostre visat per anar al forum no ens va arribar. De manera que, nosaltres vam anar a la Xina amb el visat del viatge, i cada dia demanàvem a l'ambaixada si havia arribat el nostre visat. I no va arribar.

Així és que no vàrem poder assistir a la inauguració del fòrum.

Finalment, vam haver de tornar a Barcelona, anar a l'ambaixada Xinesa, que van quedar a quadros quan ens van veure; ens van donar el visat i vam tornar a pagar el viatge perquè l'agència [de viatges] no va acomplir el seu compromís.

La Felícia, però, va gaudir de la inauguració.

La Felícia no estava allotjada en el mateix lloc que nosaltres. Estàvem igualment a *Huairu*, als afores de *Beijing* –crec que era una població fantasma que la van muntar pel fòrum-. A la Felícia la trobàvem en les conferències.

ER: Llavors, ella anava al seu aire?

EM: Sí, sí. Pensa que ella no s'aturava a menjar. Ella anava a una botiga ambulant i es comprava 'potitos', s'alimentava de 'potitos' –jo no sé si el virus que va agafar va ser a causa dels 'potitos'- ho feia per tenir més temps i també per estalviar. Nosaltres, és veritat que durant el dia menjaven qualsevol cosa, però al vespre ens trobàvem amb altres amigues participants en el fòrum en una espècie de bodega on ens servien delícies del país. El vespre no coincidíem amb ella donat que estava en uns allotjaments diferents. Ella aprofitava totes les conferències hagudes i per haver per fer contactes i per organitzar exposicions.

ER: La Consol i tu van anar a la conferència per motius de treball?

EM: Jo formava part i anava en representació de l'OWN, *Xarxa Europea de Dones Grans* –encara hi soc– i vaig tenir una beca de viatge de la *Generalitat* a través de l'*Institut de les Dones*. Al fòrum, hi teníem una carpa i establíem intercanvis amb altres dones grans. Fèiem tornos amb l'Elizabeth Sclater de Londres.

ER: Retornem a aquesta idea de la creació de la fundació i centrem-nos ara en el que m'has explicat que et va dir la Felícia sobre que la Fundació eres tu?

EM: Quan em va explicar que volia crear una fundació va ser abans d'anar a Pequín. I llavors, em vaig imaginar que ja la tenia feta. Recordo que em va fer el comentari: 'Ai, per cert, no hi ha cap dona a la fundació'. I aquí va acabar la cosa.

Quan des del *PEN Club* [*Centre Català del PEN Club*] li van presentar a l'Espai Cultural *Pere Pruna* el llibre *Postals no escrites*, jo li vaig dir a la Felícia que a mi em semblava que el lloc adequat per la seva fundació seria a la *Bonnemaison* [*Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison*], perquè hi havia molt espai i era un lloc adequat i interessant. Va comentar que en parlaria amb la seva fillola Bibiana.

Quan es va assabentar que li organitzaven la presentació del llibre va dir que aprofitaria per portar uns quants quadres –que van ser quinze– perquè així ja quedarien per la fundació.

Finalment, el dia de la inauguració al *Pere Pruna* els quadres no van arribar. Vaig demanar a en Carles Martí que era regidor del districte de Sarrià-Sant Gervasi, si podia ampliar el termini d'exposició. La resposta va ser positiva i varen ampliar la data de l'exposició de la Felícia i, aleshores, va ser que, en paral·lel, intentava que l'Imma Moraleda, presidenta de la *Diputació de Barcelona*, i la Felícia es veiessin per negociar el tema de la *Bonnemaison*; i

no coincidien les agendes. Llavors, li vaig demanar a la Felícia el nom d'algú de la seva fundació per anar a veure la diputada; va ser quan la Felícia em va dir 'la fundació ets tu'.

M'ho va dir allà, al *Pere Pruna*, i la veritat és que vaig quedar glaçada. M'anava indicant les persones que volia que en formessin part: en Socies, Manuel Diez, pare de la Bibiana, en Sam Abrams, i que jo no coneixia, ..., i la veritat és que no ho veia gens clar, però ho vaig acceptar.

Els darrers vint anys havia treballat a l'ajuntament de Barcelona en temes socials: com a responsable *Programa Dona*, com a tècnica en planificació i gestió de serveis... i la perspectiva de gestionar temes dedicats a l'art i la literatura, va ser com aire nou.

Això va ser el dia 6 de febrer de 2001 en la presentació del llibre de haikus *Postals no escrites*.

En el fulletó hi ha informació de qui hi havia a l'acte. Ho va organitzar el comitè d'escriptors del *Pen Club* amb la col·laboració de Nora Ancarola i Carles Andreu.

I després, quan els tràmits per la creació de la fundació ja estaven en marxa, un dia li vaig preguntar a la Felícia per què m'havia demanat a mi que creés la fundació? La seva resposta va ser: 'perquè tu no m'has demanat mai res'.

ER: I sobre l'amistat entre la Felícia i el Sam Abrams que saps?

EM: Sí, en Sam era un bon amic de la Felícia.

En les primeres reunions prèvies a la creació de la fundació, hi érem en Sam Abrams, la Bibiana, en Manel Diez, en Jaume Avellan i en Joan Balaguer.

Recordo que d'entrada, l'Avellan i el Balaguer deien que com menys gent hi hagués a la fundació millor.

Pel que fa als objectius, la Felícia havia fet testament i deixava claríssim el que en volia: és a dir, ajudar als joves artistes, ajudar l'*Orphelins d'Auteuil* [*Orphelins d'Auteuil*]⁶⁵³ i difondre el català a l'estranger. Nosaltres hi vàrem afegir un altre objectiu: recollir, ordenar i difondre l'obra de la Felícia. Els dos advocats Avellan i Balaguer, opinaven que només calia ajudar als d'*Auteuil*, perquè així, el dia que es morís la Felícia fos fàcil el tema de l'herència.

No ho vaig veure clar i vaig anar a visitar la Felícia a París i amb la seva resposta gravada en *cassette*, es va confirmar el que calia fer. També vàrem acordar ampliar la junta per tenir el suport de persones del món de les arts plàstiques i la literatura. Donant compliment als desitjos de la Felícia, li vaig demanar a la Nora Ancarola i en Feliu Formosa de formar part de la junta; varen acceptar.

⁶⁵³ Fundació *Apprentis d'Auteuil*, cit.: <<https://www.apprentis-auteuil.org/>>.

Inicialment la Felícia havia manifestat la voluntat que jo fos la presidenta (veure diari *Avui*), però a l'hora de redactar els Estatuts hi va constar en J. Avellan (q.e.d.).

ER: Llavors, el Sam Abrams ja estava al patronat?

EM: D'entrada, el Sam Abrams ja hi era, i també la Bibiana Diez, en Balaguer, l'Avellan i jo mateixa.

ER: Qui eren el Balaguer i l'Avellan, com van conèixer a Fuster?

EM: L'Avellan era amic de la família de la Felícia i amb en Balaguer treballaven al mateix despatx d'advocats.

[Recordo que] quan va finalitzar l'exposició al *Pere Pruna*, ens vam preguntar què fer amb els quadres. Aleshores li vaig demanar a Carles Martí si podien estar un temps allà i fer un conveni amb el districte de Sarrià, perquè poguessin anar a la *Biblioteca Clarà* que tenia uns espais adequats. Finalment es va fer un conveni. Però per diversos motius no es va arribar a materialitzar l'acord.

Mitjançant unes amigues, vàrem aconseguir un espai en el despatx de les advocades Suils al carrer Tuset. Allà hi vàrem guardar aquells quinze quadres que havien estat exposats al *Pere Pruna*.

ER: Sobre la fundació tinc redactat: 'La fundació engegava en el 2003 amb la salut de Fuster molt malmesa arran d'un virus que va contreure a la Xina'. Creus que és correcte?

EM: No. La Felícia estava que no podia pintar ni escriure, però de cap estava bé. Això de malmesa....

ER: '[...] la malaltia desenvolupada en contreure un virus a la Xina va anar minvant les seves capacitats motrius i intel·lectuals els anys subsegüents'.

EM: No, intel·lectuals, no.

Podríem dir que a la Xina va agafar un virus que la va impossibilitar de seguir creant i no utilitzaria «malmesa».

ER: Continuo: 'Retirada a una residència a París, Felícia Fuster, el 2003 va crear formalment la fundació, dintre de la qual la vicepresidència i la direcció tècnica va recaure en Enrica Mata'?

EM: Sí.

ER: D'acord.

Si haguessis d'estructurar en etapes el recorregut de la fundació com ho faries?

EM: La primera etapa va ser seleccionar unes obres per fer la presentació de la fundació a la Bonnemaison el cinc d'abril del 2005. Amb això, ja comptava amb la col·laboració de la Nora que va acceptar ser patrona de la fundació.

En aquesta etapa la Nora i jo vam anar a París i vam anar a descobrir l'obra de la Felícia, que estava al seu estudi. Allà vam seleccionar algunes obres, les vam emmarcar i van ser els quadres que es van exposar a la Bonnemaison per la presentació.

A partir d'aquí vam veure la necessitat de crear un inventari i de classificar l'obra. Així que vaig traslladar amb una furgoneta tota l'obra de la Felícia a casa seva. La vaig treure de l'estudi i la vaig portar a rue Breguet.

Allà, primer vaig confeccionar aquests «estadillos» que tu ja has vist aquí. I llavors amb la Nora, vam treballar en l'inventari. S'ha de dir que això dels quadres va ser fàcil, però tot el tema dels gravats va ser una labor més complicada perquè no tenia ordinador, etc. Llavors a casa seva feia la llista a mà i després anava a un cibercafé amb aquesta llista. Al final, amb els gravats empaquetats els vaig anar a portar a l'altra punta de París, a un transportista especialitzat en transport d'art, per portar-los a Barcelona, al despatx del carrer Tuset.

Un cop vam tenir aquí les làmines, les vam numerar i fotografiar. Amb la Nora, el procés era: jo li donava el número i ella em definia l'estil, les mides i jo apuntava.

Quan vam tenir aquesta classificació feta, vaig buscar un programa informàtic que permetés introduir la informació i la fotografia. Però no sabia bé com fer-ho. Llavors, em vaig assessorar a unes oficines de l'Ajuntament que ajudaven a entitats. I allà em van aconsellar que utilitzés l'*Access*. Així que vaig aprendre aquest programa i vaig crear les fitxes amb foto inclosa.

Amb la Nora vam numerar i classificar. Ella va fer algunes fotos, però no va fotografiar tota l'obra. Després jo vaig anar fent fotos també a casa de la Felícia. Posteriorment, vam muntar al saló un plató, que va ser quan va venir el fotògraf Fernández i vam fotografiar les obres una per una i amb qualitat òptima.

ER: Estem parlant del 2006?

EM: No. El 2005 vam fer la presentació, però no teníem tot l'inventari fet. El novembre de 2005 vaig anar amb la Nora i vam començar a fer l'inventari. Després, l'abril del 2006 hi vaig tornar a anar amb la Maria Elvira que li vàrem fer l'encàrrec de la biografia tècnica i professional de la Felícia. Vam anar-hi el març del 2006, i vam estar des del 22 de març fins al 2 d'abril. Allà vam començar a omplir maletes, i t'haig de dir que amb la Maria Elvira vam fer una gran labor a casa la Felícia.

ER: Vau anar alguna vegada la Nora, tu i la Maria Elvira juntes?

EM: Amb la Nora vaig anar a ordenar l'inventari dels quadres. Després vaig anar varies vegades amb la Maria Elvira pel tema de documentació i l'arxiu.

Del 12 al 17 de maig del 2006 vam fer el viatge a París la Nora, la Maria Elvira, el José Fernández i jo. En aquesta ocasió, vàrem fer les fotos dels quadres, mentre que la Maria Elvira continuava recollint documentació.

ER: Com vas conèixer a la Nora i com decideixes que entri a la fundació?

EM: A la Nora la vaig conèixer en la presentació al *Pere Pruna*. Vaig veure que s'estimava l'obra de la Felícia i li vaig demanar si em podia ajudar. I a l'altra persona que li vaig demanar va ser a en Feliu Formosa.

ER: Podem dir que aquest procés d'inventariat seria una segona etapa?

És a dir, en una primera etapa hi ha la creació de la Fundació i en una segona etapa entra la Nora...

EM: No. Des de l'inici quan es va crear la Fundació que va ser el 2004.

La Nora es va incorporar i va formar part des de l'inici amb en Sam Abrams i la Bibiana. Després de fotografiar els quadres amb en J. Fernández va ser quan vàrem poder editar el catàleg. Les fotos que jo havia fet a l'inici, formen part de les fitxes de l'inventari.

ER: D'acord, llavors aquesta seria l'etapa del primer catàleg d'obra plàstica, i després, vindria la incorporació de la Lluïsa Julià?

EM: Sí. Seria després, quan des de la fundació es va voler editar l'obra literària completa de la Felícia, i en Feliu Formosa ens va suggerir a Lluïsa Julià perquè en tingues cura. Posteriorment es va incorporar a la fundació

El març de 2012 es va produir el decés de la Felícia.

Va ser un període molt difícil a nivell de sentiments i també de gestió del patrimoni.

A les propietats de París, hi vàrem trobar deutes, ocupes... I pel que fa a gestionar el total de l'herència, hi va haver una situació molt desagradable i inesperada en els tràmits de l'acceptació de l'herència aquí a Barcelona, que prefereixo oblidar.

El novembre de 2011 vàrem inaugurar el local de Camps i Fabrés com a seu de la fundació, amb espai de magatzem per tots els quadres; també objectes personals de la Felícia.

En aquell període vaig comptar amb l'ajut de Pepa Armenté.

Posteriorment li vàrem encarregar l'escultura-instal·lació que tenim al pati de la fundació.

ER: L'Avellan era advocat no?

EM: Sí. I no ens coneixíem.

ER: Com valors després de disset anys el projecte de la Fundació?

EM: Doncs ha sigut difícil i apassionant a la vegada. Hem endreçat la seva obra i ara és el moment de donar-la a conèixer. I m'atreveixo a dir que no haguéssim pogut celebrar el centenari de la manera que s'ha fet, sense tota aquesta ordenació i classificació prèvia. I finalment, s'ha dedicat un esforç notable amb l'elaboració del catàleg raonat.

A nivell poètic, la Felícia és reconeguda en els ambients literaris per la seva obra poètica. Però com a artista plàstica no. Llavors, el que jo volia i el que havíem decidit amb la Nora era fer-la conèixer en l'àmbit pictòric i que els seus quadres es valoressin. Llavors va ser quan em vaig assessorar amb l'amic Joan Anton Maragall. El seu comentari va ser que «per aconseguir el que volíem hauria de picar molta pedra» i el primer que calia fer era la confecció del catàleg raonat. Em va indicar que parlés amb Maria Rosa Subirana, que ens ajudaria en la realització del catàleg. Com així ha estat.

ER: Ara mateix, en l'*Any Felícia Fuster*, quins són els nous reptes de la fundació?

EM: Crec que és donar a conèixer la seva literatura a través de les biblioteques i de grups i persones que els agrada la poesia. Sobretot, és interessant veure que hi ha gent jove a qui els entusiasma la seva poesia. I per altra banda, donar a conèixer l'obra plàstica. Donar-li valor i que estigui en llocs reconeguts. Per mi tota aquesta obra que tenim aquí hauria d'estar visible en altres espais. Que els museus de Catalunya l'acollissin. Aquest és l'objectiu.

ER: La recent exposició de l'obra de la Felícia al centre *Arts Santa Mònica* com a part de la celebració del centenari del naixement de Felícia Fuster, ha sigut el moment i l'espai oportú per donar a conèixer l'obra a un públic més ampli, però sembla que ha sigut també la plataforma de contacte ideal perquè persones influents i institucions de museus poguessin veure el seu treball. Com ho veus, creus que s'aconseguirà aquest objectiu que et plantejges?

EM: De moment, ja fa uns anys que tenim una obra de la Felícia al Museu de Montserrat. Hi vaig insistir amb el Pare Laplana i ens hi va ajudar l'amic Daniel Giralt-Miracle.

No és un tema fàcil. Ho hem manifestat tant la Pilar com jo; però de moment...

Sobre el centenari, com saps, Felícia va néixer a la Barceloneta. Ja fa dos anys que l'Ajuntament tenia preparada una placa per col·locar-la a la casa on va néixer la Felícia. I ja està col·locada. Ara s'ha sumat als actes del Centenari.

Des del districte de Ciutat Vella, veiem que tenen interès a reconèixer la figura de la Felícia.

De moment, s'organitzaran exposicions al Centre Cívic, a la biblioteca de la Barceloneta, la Casa Barceloneta..., per finalitzar l'*Any Felícia Fuster*.

Cal dir que el motor i ànima que reivindica la Felícia a la Barceloneta, és la directora de la biblioteca Barceloneta-La Fraternitat, Maria Josep; una gran admiradora i coneixedora de l'obra poètica de la Felícia.

ER: I amb la Pilar, com va entrar a la Fundació?

EM: Jo volia fer una exposició de la Felícia aquí. La coneixia de nom, però no personalment. I va proposar els collages amb haikús. Una exposició preciosa que després hem exportat a Torí, Lleida, Salt...

Posteriorment, li vaig proposar que entres al patronat com experta en art.

ER: Des de la perspectiva feminista com consideres a Felícia Fuster?

EM: Era una dona que no en feia bandera, però que era un exemple.

Ella va ser una de les que va ajudar econòmicament a la llibreria *Pròleg*. I també una cosa que no saps és que la llibreria *Pròleg*, abans que la portés l'Àngels Grases, la va portar una altra dona, i va aconseguir diners a través del WWB *Banco Mundial de la Mujer*, que havíem creat amb unes companyes socialistes. Totes dues vam participar en la creació de *Pròleg*...

Annex documental núm. 11. Transcripció de la presentació de Felícia Fuster en el vídeo de presentació de l'exposició Batalla, Jordi; Fuertes, Javier, (realit.), *Vivim l'era de l'espai, l'art ha de ser un testimoni*, Rubí, octubre 1993.

La pintura esdevé espai obert per obrir-lo més encara, i he incorporat aquest fons perllongat en el passatge de l'espai que l'envolta. La nova recerca m'ha portat a construir una unitat amb dos o més elements que ofereixen d'una manera encara més evident aquesta contínua creació en un espai canviant amb la plurivisió de la diversitat de relacions entre dos espais en moviment.

L'espectador pot establir amb la meua pintura una relació personal activa, directa i lliure. La llibertat única ben diferent de la contemplació estàtica de la pintura com ha estat la norma fins ara. La pintura plurivisió demana a l'espectador que la contempli llargament per establir amb ella una mena de simbiosi espiritual i comprendre-la.

Aquestes són també pintures a l'oli com totes les altres, però fetes directament sobre paper de molí, és a dir paper *pitarrat*.

Treballo la pintura plana sobre la taula girant-la contínuament o recurrent-la jo mateixa per incorporar-hi la pluralitat de visions que desitjo oferir.

Aquesta vitrina és com un parèntesi dintre de l'exposició. Un món una mica diferent, si poden veure uns llibres d'artista poemes també meus acompanyats de grafismes o de taques de color tirats en serigrafia sobre paper *arxé* de 60 grams.

Sempre amb la mateixa llibertat el moviment invita a l'espectador a seguir la pintura en moviment, a contemplar-la llargament unificant el propi temps per descobrir tota la riquesa que l'espai conté a viure-la en aquesta plurivisió en simbiosi endinsant-se en aquest món divers i secret que conté.

La pintura en moviment allibera de l'obligació de mirar un quadre sempre en la mateixa posició que ofereix una lectura única. Així un sol quadre ofereix a l'espectador múltiples lectures, per això l'he anomenat plurivisió».⁶⁵⁴

«Vivim l'era de l'espai, l'art ha de ser un testimoni». Felícia Fuster.

Realització: Jordi Batalla i Javier Fuertes, Rubí octubre 1993.

⁶⁵⁴ BATALLA, Jordi; FUERTES, Javier, (realit.), *Vivim l'era de l'espai, l'art ha de ser un testimoni* [enregistrament de vídeo]. Rubí: 1993. Arxiu Felícia Fuster: C Audiovisuals.

Annex documental núm. 12. Actes, exposicions i activitats al voltant de l'Any Felícia Fuster.

Cronologia	Actes, exposicions,	Organitza
10/09 ... 08/12/2020	Exposició <i>No m'esborro</i>	Fundació Felícia Fuster amb la col·laboració de Nidart
01/02/2021	Roda de premsa Conselleria de Cultura	Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
08/02/2021	Roda de premsa Any Fuster	Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
09/03 ... 23/04/2021	L'amistat entre Miquel Martí i Pol i Felícia Fuster.	Fundació Miquel Martí i Pol
21/03/2021	Dia Mundial de la Poesia	Any Felícia Fuster: <i>Consort per a la Normalització Lingüística i Institució de les lletres Catalanes</i>
21/03/2021	Roda de veus a l'entorn de Felícia Fuster	Ràdio Calafell
21/03/2021	David Requena en col·laboració amb la biblioteca Salvador Vives Casajuana de Sant Vicenç de Castellet	Biblioteca Salvador Vives Casajuana de Sant Vicenç de Castellet
21/03 ... 31/05/2021	Exposició <i>Plurivisions</i>	Any Felícia Fuster: Centre Arts Santa Mònica
25/03/2021	Recital poètic <i>Dones llegeixen poemes de dones</i>	La CIBA, Santa Coloma de Gramenet
11/04/2021	Homenatge a Felícia Fuster descoberta de Placa commemorativa al carrer Sant Miquel de la Barceloneta	Ajuntament de Barcelona i Biblioteca La Fraternalitat de la Barceloneta
11/04/2021	Recital poètic <i>Tinta i desordre: homenatge a la poesia</i>	Casinet d'Hostafrancs
27/04 ... 17/06/2021	Exposició <i>Xavier Marín. Passarel·les</i>	Fundació Felícia Fuster
23/04/2021	Projecte educatiu <i>Dones, arbres i poesia</i>	Associació Art Primilia, Premià de Mar
23/04/2021	Acate d'inauguració d'un tren amb el nom de Felícia Fuster	Departament de Cultura i el Departament de Territori i Sostenibilitat
06/05/2021	Jornada Felícia Fuster	Universitat de Perpinyà i grup de recerca CRESEM
13/05/2021	Recital poètic <i>Un diàleg amb Felícia Fuster</i>	Fundació Felícia Fuster
18/05/2021	Conferència 'L'enigma de l'obra de Tanizaki en l'obra plàstica de Felícia Fuster', a càrrec d'Esther Rodríguez dins l'exposició <i>Felícia Fuster. Plurivisions</i>	Any Felícia Fuster: Centre Arts Santa Mònica
21/08/2021	Acció performativa <i>Palpant marges a la fresca, amb Felícia Fuster</i>	Vall Hora, El port de la Selva

15.09.2021 - 30.11.2021	Exposició <i>Felícia Fuster. Doneu-me un nom que no em desassegüi</i>	Espai Betúlia. Centre de la paraula i les lletres
10/09-30/10/2021	Exposició <i>Haikús visuals</i>	Centre de Cultura Les Bernardes, Salt, Girona
05 i 06/10/2021	Jornades <i>Felícia Fuster: La pàgina és la pell / Escriptors catalanes a la contemporaneïtat</i>	ADHUC-Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat i la Institució de les Lletres Catalanes, amb la col·laboració de l'Institut d'Estudis Catalans i el Màster i línia de doctorat Construcció i Representació d'Identitats Culturals (CRIC)
10/06 ... 12/11/2021	Exposició itinerant <i>A dins, a fora</i> . <ul style="list-style-type: none"> ◦ <i>Pallejà, Biblioteca, 10/06 - 15/07</i> ◦ <i>Barcelona, Espai Provença, 29/06 - 30/07</i> ◦ <i>Girona, Espai Santa Caterina de la Generalitat de Catalunya, 09/08 - 24/09</i> ◦ <i>Barcelona, Biblioteca de la Fraternitat de la Barceloneta, 15/09 - 30/09</i> ◦ <i>Sant Quirze, Biblioteca Municipal, 07/10 - 26/10</i> ◦ <i>Arenys de Mar, Sala de les bótes del Centre Cultural Calisay, 11/10 - 24/10</i> ◦ <i>La Garriga, Biblioteca, 29/10 - 20/11</i> 	Any Felícia Fuster: Institució de les Lletres Catalanes
15/10/2021 ... 06/01/2022	Exposició <i>Felícia Fuster. Primera abstracció</i>	Any Felícia Fuster: Fundació Felícia Fuster
30/10/2021	Presentació reedició <i>Poesia Japonesa Contemporània</i>	Centre de Cultura Les Bernardes, Salt, Girona
04/11/2021	Recital poètic <i>T'obro la meua veu sota dels núvols. Poemes de Felícia Fuster</i>	Biblioteca Núria Albó
18/11/2021	Conferència 'L'enigma de l'obra de Tanizaki en l'obra plàstica de Felícia Fuster', a càrrec d'Esther Rodríguez dins l'exposició <i>Felícia Fuster. Primera abstracció</i>	Any Felícia Fuster: Fundació Felícia Fuster
18/11/2021	Conferència 'Plurivisions', a càrrec de David Jou dins l'exposició <i>Felícia Fuster. Primera abstracció</i>	Any Felícia Fuster: Fundació Felícia Fuster
18/11/2021	Presentació <i>Catàleg raonat de l'obra plàstica de Felícia Fuster</i>	Any Felícia Fuster: Fundació Felícia Fuster