

Alain BEXON:

Annecy & La Savoie par un élève d'Ingres. Firmin Salabert 1811-1895,
Annecy, Éd. Itinera Alpina, 1999.

Un artista poc conegut entre Ingres i Delacroix.

No deixa d'ésser curiós analitzar la recepció dels grans esdeveniments pictòrics per part d'aquells artistes que des de l'anonimat han anat creant una història de la pintura que els ha oblidat i utilitzat, precisament, com a suport d'aquestes noves propostes. Acostar-se, doncs, a la biografia d'un geni com Ingres i refer al mateix temps el procés que de l'academicisme evoluciona vers el romanticisme i l'impressionisme, mitjançant la trilogia d'interferències constituïda per Firmin Salabert, Clotilde Dunant i Prosper Dunant implica ja en el seu propi plantejament prendre una direcció crítica d'investigació d'allò convencional, i observar des

de la fredor que proporciona la distància respecte els nuclis d'efervescència creativa (París, per exemple), fenòmens tan importants en el món de l'art com el dandisme o la contraposició Montmartre i Annecy. Estudiar la vida artística francesa del segle XIX amb tots els seus mites, a través d'un artista desconegut al qual també se li atribueix una vida mítica, significa traduir a petita escala els grans símbols encarnats per Ingres, Delacroix o Monet, i assumir que la biografia de Salabert és una mostra més de les tantes que han consolidat i fet del segle XIX una realitat encara oberta i pendent.

En efecte, unida d'ençà del 1853 a la dels Dunant, la biografia de Salabert recorre totes les etapes que caracteritzen el típic tarannà d'artista que culminarà amb la bohèmia de finals de segle: des de la infantesa pobre fins a la descoberta per part d'un mecenes que l'ajuda a arribar al taller d'Ingres, la vida de Salabert es mou entre l'ambient cultural –fonamentalment teatral i operístic– de París i Londres i el seu recolliment a Savoia on, sota l'influx dels Dunant, canvia el retrat pel paisatge i des d'aquest canvi absorbeix l'impacte de la fotografia i el seu qüestionament del retrat i la pintura en general.

És en aquest sentit que cal veure la tasca de l'autor de la present monografia, Alain Bexon, no tant com una reivindicació i descoberta de la història més immediata de la ciutat francesa de Gaillac, sinó més aviat com un acostament, vol-

gudament més proper –malgrat la redundància– a la reacció de l'artista davant dels corrents de la seva època i sobretot davant d'una forta sensació –experimentada de primera mà mercès al recull de cartes personals que Bexon integra en la darrera part del llibre i que intercala oportunament enmig del text– de pèrdua. Si hom interpreta el nu, o millor encara, l'adopció del nu per part de Salabert, com el paisatge primari del retratat i s'enfronta així al principi de la mort de l'art que al final de la seva vida ocupa als impressionistes, no s'estranyarà de trobar en aquest cas concret la lluita, en el seu sentit més pur, del pintor per a defensar l'essència del seu art, restaurar-la i salvar la seva font de subsistència. I per bé que de la seva pintura no es pugui extreure una crònica exacta dels personatges, el cert és que el seu realisme idealitzant juntament amb la utilització del pastel ajuden a intemporalitzar unes imatges que es concentren en les mirades i que rebutgen qualsevol excusa ornamental per tal d'augmentar els vincles entre el personatge –d'entrada i com a retratista apreciat, personatges de l'òpera romàntica, cantants famoses de l'alta burgesia, però de mica en mica i a la manera de Millet, acostant-se i beatificant personatges populars, fonamentalment del món rural– i el públic. Si d'una banda, doncs, s'ens mostra com un artista canònic que estudia Rafael, Pousin i Giotto, i que es deixa influir per Reynolds i Gainsborough abans de viatjar a Roma i Nàpols per afiançar la veritat, l'expressió i aquesta mena de somni que li proporciona

el pastel, de l'altra fa palesa la conseqüència «tràgica», en tant que inevitable, de tancar-se a la novetat. Malgrat l'interès evident que mostra pel color i la llum impressionista, malgrat el coqueteig amb el paisatgisme holandès que el porta a incloure animals en els seus quadres, i malgrat un relatiu pintoresquisme que fusiona amb la dispersió de la part inferior de les obres (em refereixo preferentment als retrats, on a diferència del rostre, el cos i els vestits perden importància i es deixen sotmetre a l'efecte difuminador del pastel) i amb alguns petits cops de pinzellada petita i ràpida, malgrat tot això, Salabert i el seu nucli familiar (els Dunant, exemple també de bohèmia de segon ordre i amb totes les limitacions necessàries que cal incloure en el terme) malda per a defensar la pintura acabada, Ingres contra Delacroix i la línia contra el color. I en maldar per la conservació del passat d'una manera sincera i sense més interessos que els propis del professional –més que no pas del geni–, experimenta en la pròpia pell aquelles conseqüències esmentades que Bexon sembla xifrar en una transformació cap al simbolisme. O sigui, en un pas del realisme a una de les seues múltiples oponents: la fixació simbòlica de la realitat.

El text de Bexon, per tant, no es pot titllar de catàleg sistemàtic ni d'assaig biogràfic pròpiament dit, sinó que cal veure'l justament a través de les seves digressions sobre l'òpera, el teatre, Ingres, els intercanvis culturals entre París i Londres, les dives belcantistes o els

salons francesos, com una introducció recuperadora que ve a reprendre el treball que Félix Drouin va fer sobre Salabert en 1840, i a inaugurar aquesta altra reflexió sobre l'art i l'artista que en el lloc del concepte sembla situar-hi la pràctica, la quotidianitat i la rutina dels pintors, sempre a l'ombra d'aquells genis damunt dels quals bastim habitualment la història.

Eva Gregori Giralt



Rosa ALCOY:
Eduard Alcoy a Mataró. Pintures i dibuixos 1966-1987.

Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, 1999.

Aportacions per un catàleg dels artistes catalans del segle XX.

La inexistència d'un monogràfic sobre el pintor Eduard Alcoy i la seva producció a la ciutat de Mataró fins el moment de redacció del present volum esdevé la justificació que l'autora dóna a la seva investigació. Però Rosa Alcoy apel·la també a la necessitat de revisió i ampliació del catàleg dels artistes catalans i espanyols del segle XX, tot fent constar l'ampli camp d'estudi que encara resta per explorar. Certament, el buit a omplir és a hores d'ara gran, i ens trobem a més en un moment propici per a la investigació en aquest àmbit. Tin-

guem present que la perspectiva amb què ja comptem ens permet no només la seva valoració, sinó també la comparació amb la creació artística més actual, tot considerant la possible influència en aquestes noves produccions. Venturosament, les iniciatives dins la recuperació d'artistes com Eduard Alcoy són cada cop majors gràcies sobretot a investigacions acadèmiques que se'n preocupen, com la mateixa autora ens fa notar.

Paral·lelament a les conclusions d'aquest treball, tanmateix, es dedicà una exposició retrospectiva de l'artista a Mataró i a Barcelona (1999-2000), el catàleg de la qual, *Eduard Alcoy. Art, artífici i realitat: 1945-1987*, en què la mateixa autora hi participa, confereix una important eina pel que fa a la recuperació de l'artista, fins ara en certa manera oblidat i silenciats, tal vegada –com sosté Rosa Alcoy– a causa de «la seva pròpia posició davant de l'art i els grups que l'havien de representar», en estar «situat al marge d'una avantguarda auto-denominada com a tal» (p. 246). Ambdós estudis resulten, però, complementaris: Rosa Alcoy evita, com indica a la introducció, les reiteracions, i selecciona les nombroses il·lustracions que acompanyen la lectura del text tot amenitzant-la i enriquint-la si cap encara més en funció de les que apareixen a l'esmentat catàleg. Cal tenir present, a més a més, que el gruix central del volum que aquí ens ocupa es dedica a la producció mataronina d'Eduard Alcoy.

La investigació de Rosa Alcoy, agraciada amb el *Premi Iluro 1999 de monografia històrica* convocat per Caixa Laietana, ens apropa a la producció i a la vida de l'artista a partir de material abundant i de primera mà. L'obra es divideix en dos grans apartats. El primer recull la trajectòria artística del pintor, i pot al seu torn subdividir-se en tres blocs: des dels seus inicis, període de formació i participació en els grups de l'avantguarda catalana (Eduard Alcoy fou membre fundador d'*Inter-nos* i *Sílex*, i realitzà exposicions per tot el món amb els informalistes) a la creació alcoiana a la ciutat de Mataró (segon i tercer bloc de la primera part). Cal dir que en aquest primer apartat la recerca de l'autora no es limita a la compilació exhaustiva de material sobre l'artista, sinó que indaga en profunditat en el panorama artístic contemporani deixant palès el domini sobre la matèria en què s'imbrica el seu estudi. El segon apartat es dedica a l'anàlisi i interpretació de les pintures i dibuixos elaborats a partir del trasllat a Mataró, l'any 1966, fins a la seva mort el 1987: l'autora examina amb cura la iconografia i l'estil de l'artista aportant elements per a la comprensió del significat de la seva obra que, com sosté en més d'una ocasió, cal entendre i observar en la seva totalitat. Recull en darrer terme un extens i complet currículum del pintor rera el qual elabora un catàleg de l'obra gràfica, seriada i d'altres realitzacions de l'artista.

Val a dir que a partir del trasllat a Mataró la creació d'Eduard Alcoy

serà més prolífica, no només pel fet de poder dedicar-se totalment a la producció artística: és també quan assoleix la maduresa d'estil, l'expressió que el caracteritzarà i que faria –com s'ha esmentat més amunt– que l'artista caigués en certa mesura i de manera injusta en l'oblit per no atènyer-se a l'avantguarda dels seus contemporanis. Certament, tal i com l'autora ens deixa palès, l'etapa mataronina –després d'un cert silenci que tal vegada podríem interpretar de reflexió– és la que recull les experiències anteriors, la que defineix l'originalitat d'Eduard Alcoy.

Rosa Alcoy fugí de la mera anècdota per elaborar un discurs rigorós i endinsar-nos, amb una bona metodologia i objectivitat, en l'univers lúdic i peculiar del pintor.

Tania Alba Ríos



Óscar CORNAJO:

Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta. La encrucijada de los «realismos».

Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, (Anejos de Revista de Literatura, 50), 2000.

Una aportació fonamental a la historiografia del teatre sota el règim franquista.

L'assaig d'Óscar Cornago pensem que és una aportació fonamental a l'estudi del teatre espanyol durant el franquisme. La seva curiosa elaboració ha estat fruit del projecte d'investigació *Discurso teórico y puesta en escena en el teatro en España: 1960-1975*, dirigit per la doctora Francisca Frutos de Vilches, que forma part de tot un seguit de programes de recerca

dedicats a l'estudi del teatre espanyol del segle xx, impulsats per l'Institut de Filologia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Óscar Cornago posa en relleu la transcendental transformació soferta pel teatre espanyol durant la dècada dels seixanta, en un moment històric de gran complexitat, que afectà a tots els àmbits de la creació escènica. L'adopció de nocions procedents de l'exterior (teatre èpic, teatre de l'absurd, teatre popular), així com el nou paper atorgat a la posada en escena, l'escenografia i la direcció escènica, conjuntament amb l'aparició de col·lectius de joves impulsors de l'anomenat teatre independent, varen revolucionar els principis escènics vigents des del final de la Guerra Civil, període caracteritzat per l'autarquia, que impossibilità la introducció i desenvolupament dels grans corrents escènics internacionals.

Cornago utilitza una metodologia estructuralista que centra en l'anàlisi de l'evolució dels discursos teòrics en el teatre espanyol dels seixanta, recurrent a l'estudi d'una cinquantena de posades en escena entre 1960 i 1975, que li permeten observar el trànsit cap un teatre que partint de la noció decimonònica de realisme arribaria a una nova etapa caracteritzada per la llibertat formal i creadora, en un context històric marcat pel final de l'aïllament i la incorporació progressiva dels models exteriors.

L'inici d'aquest procés el situa Cornago en l'emblemàtic muntatge de *La cornada*, d'Alfonso Sastre (1960), amb decorats d'Emilio Burgos, que inaugurà la trajectòria del Grupo de Teatro Realista, col·lectiu fundat per José María de Quinto i el propi Sastre, que defensava el realisme com a punt de partida per revisar l'estat de prostració en que vivia el teatre espanyol. Els muntatges de Julio Diamante, Juan Antonio Bardem, José Luis Alonso, Alberto González Vergel, Ricard Salvat, Francisco Nieva, Adolfo Marsillach i José Luis Gómez, entre d'altres, li permeten constatar com al llarg d'una dècada es consolidà un nou model de director escènic i com es modificà substancialment el paper de l'escenògraf en tot aquest procés, que passà d'acomplir una tasca de pintor-escenògraf a ésser un veritable escenògraf-dramaturg, situant com a exemple paradigmàtic del final d'aquest procés a Francisco Nieva i a Fabià Puigserver.

Un dels elements que contribuïren a engegar aquesta evolució fou la creació d'un repertori d'obres contemporànies (Beckett, Brecht, Ionesco, Frisch, Dürrenmatt, Handke, a les quals cal afegir les recuperacions de Lorca i Valle-Inclán), que serviren per introduir a la pràctica escènica les diverses tendències europees, generant profunds debats i polèmiques entre els propis creadors i revitalitzant el panorama teatral, que aspirava íntimament a arribar, a través de les conquestes formals, a assolir una plena llibertat d'expressió.

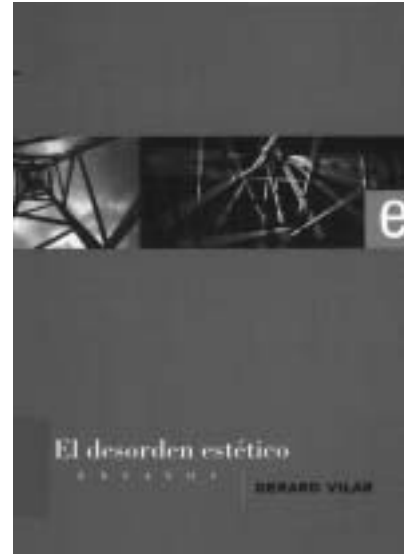
El debat a l'entorn dels «realismes» és per a Cornago un punt clau de la renovació de les estructures teatrals espanyoles durant la postguerra. Durant la dècada dels quaranta i cinquanta s'inicià a Espanya la recepció dels principals corrents realistes amb la introducció, per part dels grups de cambra, del realisme nord-americà (Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Thornton Wilder), i posteriorment, amb l'esclat que significà, durant la segona meitat dels cinquanta, la irrupció de la generació dels *Angry young men* (John Osborne, Arnold Wesker, Shelagh Delaney). Cap a finals d'aquesta dècada es produí a Espanya la consolidació de tots aquests plantejaments, que assolien una perspectiva propera al realisme social –conreat deu anys abans per Buero Vallejo–, amb obres que com *La camisa*, de Lauro Olmo, estrenada el 1962, significaven un salt qualitatiu en la dramaturgia espanyola.

L'anàlisi d'aquestes posades en escena permet constatar a l'autor com es varen explorar diversos camins estètics al mateix temps, que es van anar sumant i encreuant, coexistint al llarg d'aquest període diverses línies vinculades al «realisme», a les que al·ludeix en el títol del llibre: un «realisme» intimista de caire poètic (*El jardín de los cerezos*, d'Anton Txèkhov, dirigit per José Luis Alonso, amb decorats de Víctor Cortezo, el 1960), un «realisme» que derivà cap a deformacions expressionistes (*Romance de lobos*, de Ramón María del Valle-Inclán, dirigit per José Luis Alonso, amb

escenografia de Francisco Nieva, el 1970), un «realisme» formal que responia als principis del teatre èpic (*La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht, amb direcció de Ricard Salvat i decorats d'Armand Cardona Torrandell, el 1965), que consolidaren la llibertat formal i propiciaren el final d'aquesta evolució que Cornago exemplifica amb el muntatge de *El Tartufo*, de Molière, dirigit per Adolfo Marsillach amb escenografia de Francisco Nieva (1969). S'assolien, amb aquest i d'altres muntatges, les formes d'un teatre popular que a partir dels recursos estètics dels teatre europeu esdevenia un teatre compromès amb el present històric.

L'aportació d'Oscar Cornago obre un camp en l'estudi del teatre espanyol per la solidesa dels seus plantejaments teòrics i per l'exhaustiu treball de documentació que comporta, i que duu a bon port.

Enric Ciurans



Gerard VILAR:

El desorden estético. Ensayos.
Barcelona, Idea Books, 2000.

Un nou intent d'aproximació a la banalització estètica contemporània.

La promesa de felicitat amb la qual Adorno definia el problema de l'obra d'art podria aplicar-se perfectament al text que ens presenta Gerard Vilar sota el títol, al meu entendre ambigu, d'*El desorden estético*. Tal i com fa constar en la introducció, el seu pressupòsit s'articula al voltant de la idea que la tasca de l'art és introduir el caos en l'ordre, i que en aquest sentit cal enfrontar-s'hi en i per allò que té de destructor i provocador d'un futur ordre nou que, al seu temps, serà un futur desordre estètic. Com a espai privilegiat de comprensió d'una època, com a laboratori d'autocreació de l'espècie i com a

necessitat d'una societat democràtica, l'art i més en general l'esfera estètica permeten organitzar el discurs en funció de dues línies més promeses que satisfetes: una, que és la de l'anàlisi de la «misèria del gust» –per emprar el vocabulari de Vilar– a expenses de la qual troba consol la impotència de l'anomenada postcrítica; i, l'altra, que és la de «l'entropia estètica» a expenses de la qual planteja la seva voluntat de configurar una pragmàtica estètica i de, assumint la irreductibilitat de l'art a les lleis normals de la comunicació, respondre a la realitat present oposant-se tant al *subjectivisme estètic* que entén l'experiència estètica com a consum de l'objecte, com a *il·luminisme estètic* que defineix la citada experiència com a revelació de la veritat. Vilar doncs, admet que s'han d'estudiar els vincles entre art i raó per un costat i entre experiència estètica i experiència sobretot ètica per l'altre, tenint ben clar que el judici és una capacitat fonamentalment estètica i que per això, la teoria de l'experiència estètica és de fet l'estudi de l'experiència estètica com a experiència de les *possibilitats* de l'experiència. Altrament, l'experiència estètica és oberta i negativa per la manca d'estabilitat del sentit, per la negativitat del seu espai i del seu temps en relació a la realitat quotidiana i per aquell seu caràcter simbòlic que obre les portes a un territori inexhaurible de sentit.

La qüestió primera, llavors, és que tal i com expressa el propi autor en les conclusions finals, la seva pretensió de vincular individualis-

me estètic i individualisme ètic per tal d'augmentar l'autonomia de l'art, no sembla ésser suficient per a afirmar amb contundència que l'art és una necessitat democràtica. Perquè si fos així caldria renunciar a la reflexió més enllà del Renaixement com a moment, almenys dins l'imaginari col·lectiu, d'autonomització de l'art, i argumentar que l'activitat creativa prèvia en tant que no autònoma no és art en sentit estricte: de fet, si hom pren d'exemple el capítol x dedicat a la teoria de la superació del gust, de seguida s'adona que és precisament això el que sembla estar defensant Vilar. El gust, diu, neix amb l'individualisme modern com a reacció davant del desordre social que es pot resseguir per exemple, en l'Edat Mitjana, on aparentment no calia l'existència d'una facultat gustativa de discerniment perquè no hi havia res a discernir. A partir de l'instant, però, que es perden les regles fixes i es comença a deixar pas a la creació contínua, lògicament es produeix una situació de desorientació causada per l'absència de referents en virtut dels quals jutjar, i que en opinió de Vilar, xifren el naixement del gust entorn del segle xvii i xviii i es perverteixen al llarg del segle xix (primer amb la pèrdua del «bon gust» i després amb el naixement de les investigacions sobre la funció de l'art), i sobretot del xx amb el pas de la novetat com a objecte, al pluralisme sense originalitat (al «tot val» o a «és art tot allò que hom vol que sigui art») de la postmodernitat. En la mesura que l'art deixa d'ésser obvi, en la mesura que l'art alimenta la seva capacitat per a

deixar-nos perplexos, Vilar descobreix la necessitat d'interrogar-se sobre la seva motivació des d'un punt de vista estrictament funcionalista, i una vegada constatada una certa simpatia entre l'art i la insatisfacció, diagnostica que la funció actual de l'art és *compensatòria, político-ideològica o gimnàstica* –per emprar el terme que més aviat irònicament utilitza Nelson Goodman en *Els llenguatges de l'art* per tal d'explicar l'exercici de les facultats simbòliques (pp. 257 de l'edició de Seix Barral del 1976). Ara bé, el fet que alguna cosa acompleixi una funció, afegeix, no vol pas dir que la cosa existeixi únicament per a la funció. De manera que en això troba la validació per a concentrar-se en l'anàlisi de la funció *compensatòria* com a símbol de la realitat present, per bé que mitjançant l'exposició de la teoria d'Adorno com a exemple de la teoria moderna alemanya i de la seva localització dels tòpics del problema contemporani. Em refereixo al renaixement de l'estètica de la natura, a la crisi dels llenguatges i de la subjectivitat i a la necessitat de la crítica com a paradigma del fet estètic.

Si el primer dels tòpics és examinat precisament en base a la funció compensatòria que sens dubte queda dissolta dins de la classificació evolutiva de la natura, o de la capacitat per a gaudir-ne (del renaixement i del barroc, del segle xviii i xix, del romanticisme i del segle xx i del període de rehabilitació dels anys seixanta destriat en una estètica de la compensació pròpiament dita, una estètica ne-

gativa, una estètica ecològica i una estètica ètica), el segon és examinat a redós de les propostes conjugades de Benjamin i Heidegger. És ja prou coneguda la idea d'un llenguatge esdevingut espai de pensament i de creació, com a manifestació del descentrament del subjecte de la filosofia i de la des-transcendentalització de la raó. Com prou coneguts són també els conceptes de parentiu metahistòric de les llengües, de relació entre funció comunicativa i constitutiva del llenguatge, o d'hermenèutica crítica de les parts perifèriques del mateix. En canvi, la consideració del paper fundador de sentit del qual es dota el llenguatge, així com d'aquell antisubjectivisme que sosté que les obres són testimonis de les possibilitats del seu moment històric, mai no determinades pels efectes produïts en els receptors, constitueixen, tot i que no en elles mateixes, l'única via per a pensar una alternativa. Això és, per a pensar que les obres no estan dedicades ni destinades a cap públic concret sinó que són un esdevenir que l'atzar acaba especificant d'una o altra manera.

Ara bé, si la filosofia, com tota realitat humana, crea el seu objecte lingüísticament, és evident que hi ha una clausura que Vilar il·lustra amb l'esmentada figura d'Adorno i la seva defensa de l'art com a món refractant de la societat. De fet, resseguint els plantejaments d'Adorno hom pot descobrir el rerefons estructural, si és que existeix realment (donada la naturalesa assagística i independent dels textos constitutius del present lli-

bre), que nodreix el llibre i l'ordena al voltant de l'autonomia de l'art extreta de la música i de la re-conceptualització de la història com a promesa emancipatòria d'una humanitat que ha arribat a la barbàrie. Davant la desfeta de la raó i davant la consciència de la no identitat entre l'objecte i la seva exposició (verbal, visual...), només es poden buscar formes inusuals de comunicació com la música que, igual que la filosofia, expressa el contingut mediatament però mai immediatament. És a dir, a través de la música Adorno esbossa la seva aporia, conceptualitzar allò que no té concepte, i així posa les bases d'una filosofia esteticitzada i contrària a les totalitats i als sistemes que tipifica l'art com a enigma i el comportament com a crítica: Kant, Schlegel, Hegel, Gehlen i Benjamin són els autors que li donen el material per a realitzar una breu història de la crítica, i els que li proposen que aquesta no és pas una acció literària de justificació de l'obra, sinó el seu component essencial. Parafrasejant Gehlen, l'art avança sempre en dos sentits, un d'òptic i un de retòric. I per bé que el reconeixement i la negativitat hagin caracteritzat aquesta experiència suposadament emancipatòria des del principi, resulta obvi que aquesta ha d'ésser sobretot entesa com una oferta de diàleg o com el fruit de la relació, a la manera d'Habermas, entre el procés de la Il·lustració i el desenvolupament de la cultura estètica. Un cop distingits doncs, els diferents significats aplicables al concepte de «cultura estètica» (com a educació de la sensibilitat, com a

dimensió estètico-artística de la cultura, com a cultura esteticitzada o com a utopia estètica) i vinculats a un projecte il·lustrat, la revisió del qual s'ha assumit sempre com a arrel de la modernitat, Vilar sintetitza en quatre teoremes les idees d'Habermas: el *teorema sociològic* segons el qual el procés de racionalització o modernització fa néixer l'esfera autònoma de l'art; el *teorema de la doble funció de l'art* modern com a interpretació i exhibició de les necessitats que cap altra activitat no satisfà, i com a il·luminació i evidenciació d'aquestes mateixes necessitats que amb ell deixen d'ésser familiars; el *teorema filosòfic* d'acord amb el qual, la nova esfera que és l'art té una racionalitat estètica-expressiva, que Vilar examina mitjançant el concepte «d'autenticitat» (com a veracitat expressiva i alhora, com a no falsedat); i el *teorema del progrés artístic* derivat del filosòfic que diu que si hi ha coneixement estètic, hi ha un procés d'aprenentatge i per tant un increment de les maneres d'accedir al món mercès a les quals, es produeix una reconciliació tant eficaç entre art i vida que la forma estètica com a territori independent desapareix per a infantar la categoria estètica actual de *l'interessant*. I si bé és veritat que la categoria de *l'interessant* és emprada per l'autor per a lluitar contra la derrota del gust dels postmoderns, també és veritat que no és tant la categoria de *l'interessant* com la seva *banalització*, allò que descriu amb una certa exactitud la situació actual. Encara més, la situació actual que sembla dependre's del diagnòstic de

Vilar és la de la culminació d'un procés començat el segle XVIII d'emancipació de l'única esfera que presentava esperances i promeses de felicitat. I la concreció en la tiranització i assumpció dels rols de les altres que incorpora la nova esfera estètica i que li fa perdre l'univers simbòlic on els seus valors i els seus signes tenien sentit. Caldria doncs plantejar-se fins a quin punt és la categoria de *l'interessant* o de *l'autenticitat* (les dues que utilitza Vilar per a xifrar la realitat actual) i no pas la pèrdua dels seus referents per introducció i trasllat en un nou i únic context (globalització és la paraula de moda que usa també l'autor), la causant d'aquesta banalització que tanta tinta ha fet vessar i de la que hom podria esperar una sortida de més àmplia envergadura.

L'exemple de Gerard Vilar n'és un dels molts que constitueixen la retòrica contemporània i que n'aprofiten les seves constants. No en va, al·ludia en començar a la promesa. I és que Vilar promet en la introducció diferents perspectives, diferents projectes i diferents calibres de reflexió que costa de trobar després en un text que sofreix una certa desproporció entre el detall i l'erudició de cites en determinats casos, i la pretensió divulgativa i ben eficaç en aquest sentit, en d'altres. És a dir, Vilar recopila una sèrie de textos que comparteixen una preocupació més o menys característica i general de l'autor per les relacions entre ètica i estètica, el concepte de raó i la problemàtica contemporània, però no manté un eix articulador ni un cri-

teri únic i unificador de conjunt, capaç de satisfer les expectatives que ell mateix es proposa al principi. La prova és que hom pot detectar pàgines repetides en conjuntures diferents (i cito, a títol il·lustratiu, les pàgines 75 i 79-80, 76 i 80, 74 i 133, 75 i 134, 76 i 135, 80 i 135, 81 i 135, 81-82 i 136, 82 i 137, 121 i 139, 12 i 188, 17 i 188, 142 i 194, 142 i 195, 140-141 i 196 i 141 i 192) o que alguns dels capítols aquí presentats apareixen, sense previ avís, en l'edició dirigida per Valeriano Bozal, titulada *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* volum II (Madrid, Visor, 1996) de la qual Gerard Vilar n'és un col·laborador (i cito, també a títol il·lustratiu, les pàgines 159 a 164 de l'edició de Bozal corresponents a les pàgines 76 a 84 del llibre de Vilar, o les pàgines 166 a 168 corresponents a les pàgines 89 a 92 respectivament). La diferent organització estructural percebuda en cadascun dels capítols, doncs, sembla assumir una identitat i una autonomia que desentona amb la citada pretensió originària manifestada per l'autor. La seva concentració en el nucli alemany i la seva revisió, com deia sintètica, de determinats pensadors clau del món, potser més modern que postmodern on aparentment situa el conflicte motivador del llibre, no justifiquen la contudència indiscutible d'afirmacions tals com que l'art és una forma d'accés a la veritat. Hom s'interroga llavors sobre el significat que l'autor dóna a frases com «*el carácter últimamente simbólico (protolingüístico) o lingüístico de*

lo estético, pues toda experiencia estética es la experiencia de la apertura de un sentido, sólo que ese sentido habitualmente nos resulta inefable, no es sustraído» (pp. 188), tenint en compte que no especifica amb claredat quina diferència estableix entre simbòlic, lingüístic i protolingüístic, que no argumenta els vincles entre l'experiència estètica i la forma de la «finalitat sense fi» de Kant, i sobretot que es tracta en aquest cas d'asseveracions recurrents i molt habituals, que per això indiquen una certa importància atorgada per l'autor i una evident necessitat de limitació davant del perill del malentès i de la pèrdua de sentit concret que s'ha estat produint. Al capdavall, encarats al dubte de si es tracta d'una obra històrica o d'una obra de crítica, s'ha d'acceptar com una evidència que en ella Vilar posa en funcionament el tarannà postmodern que aprofita l'estetització i el canvi en la forma del món que ella implica per a practicar aquella acció de desordre i d'entropia estètica que considera que tot és art i en acabat se'n penedeix. Tautològicament parlant, és clar.

Eva Gregori Giralt



Jean LANCRI:

L'index montré du doigt. Huit plus un essai sur la surprise en peinture.

París, L'Harmatan, 2000.

Declinar la mirada, escribir la sorpresa, reinventar los cuadros.

Jean Lancri, artista y profesor emérito de la Universidad francesa (París 1, Panthéon-Sorbonne) es autor de un libro de innegable interés publicado por Méridiens-Klincksieck en 1989: *Y et K. Essai sur la peinture au risque de la lettre*. Lancri practicaba en él (con él, cabría decir, puesto que el libro es sostén y parte) un análisis de su propia obra cuyo título, *Y et K*, remite a las dos partes que la componen: «Y, o el laberinto de la identidad vagabunda», y «K, o la

habitación de las metamorfosis» –dedicada ésta a Kafka (es decir, K). *Y et K* era una instalación cuya complejidad variaba según la versión seleccionada en cada uno de los casos de un recorrido expositivo que durante cuatro años, entre 1980 y 1984, se había desplegado desde una primera exhibición en la Galerie Obliques, de París, hasta el Centre Georges Pompidou de la misma ciudad, pasando por el Museo de Arte Moderno de Lisboa. Pues bien, uno de los motivos del interés al que me refería con respecto a este libro es la notable capacidad analítica, y por derivación organizadora, manifiestada por su autor. Y si junto a eso destacamos una competencia lingüística desusada, tendremos que todo sumado hace de *Y et K* un elemento más de la obra de arte homónima, y probablemente, si tenemos en cuenta los propósitos que fundamentan el primero –quiero decir el libro–, veremos que hacen de él un colofón capaz de relanzar el producto –quiero decir la obra– a un nuevo recorrido diversificador.

Esto precisamente puede servirnos de guía e introducción al libro que nos incumbe en la presente nota. Se trata de *L'index montré du doigt. Huit plus un essai sur la surprise en peinture* (es decir, en una traducción que sacrifica parcialmente la eufonía en aras de la fidelidad: *El índice señalado por el dedo. Ocho más un ensayo acerca de la sorpresa en la pintura*). Libro de análisis, una vez más, pero también de creación. ¿O sería muy extraño –digamos incluso indeseable– que un estudioso del arte y la

filosofía estética sea artista al mismo tiempo, o que un artista sea a la vez teórico? Y digo bien «al mismo tiempo», «a la vez», no en tiempos o veces diferentes. Artista-teórico, pues. Y lo que aún es mejor: ¿será chocante que este artista al practicar sus análisis ponga en juego un conocimiento que a la lectura destaca por la variedad de intereses tanto como por la competencia lingüística –medios léxicos, imaginación sintáctica, creación semántica–; una pericia en el manejo del lenguaje que es su vehículo y está hasta tal punto entrelazado con su objeto en cada capítulo del libro, que hace muy difícil distinguir una cosa de otra, los medios empleados para el análisis y el objeto analizado?

El caso es que por este camino llega un punto en el que el autor se enfrenta a la *Olympia* de Manet para ocuparse sólo de su mano; se detiene en el brazo del Bautista –en su dedo índice, más exactamente, hiperbólico por demás– en *La Crucifixión* del retablo de Issenheim, de Grünewald; o bien lleva su atención a la parábola de los ciegos de Bruegel para ocuparse nada menos que de aquella línea no trazada y sin embargo allí presente a la manera de un índice debido a su función, etcétera. Y todo eso –mano que reposa, dedo que señala, línea que estructura conduciendo la mirada– es como si mostrado al nuevo día de la imaginación permaneciera ajeno al análisis en un texto que sin embargo es analítico, incluso en su sentido etimológico del descomponer o fragmentar, para reaparecer de

pronto, al cabo de la lectura, *recreado*. Así, por ejemplo, los ciegos de Bruegel en el Museo de Capodimonte «dan que ver –o entrever– aquello que el ver es capaz de hacer, o, en todo caso, cuál es el poder de la mirada al ser puesta en tensión por una configuración de líneas que funcionan "como el índice"». ¿Como el índice un haz de líneas? «Esa sería la injunción: conducirnos, por el sesgo de una teoría de ciegos hacia la pérdida, hasta la mirada de una nueva mirada. Al encuentro de una mirada abierta a nuevas solicitudes. Prometedora de una mayor desunión. Generadora de una última línea que se ofrece a la visión como algo que debe ser actualizado sin demora» (296).

Y entonces –¿cómo no?– la propia lógica de la creación nos lleva a la creación: «¿No sería legítimo que una mirada hasta tal punto innovadora fuera considerada pura y simplemente creadora?» (*id.*).

Era hora de decirlo. El libro de Lancri es efectivamente esa especie de propuesta: la creación –Piero della Francesca o Bruegel, Grünewald o Fra Angelico, Klee o Chagall– exige la exploración, requiere el análisis como condición sine qua non de una comprensión que sin embargo se aleja más a cada paso para emerger finalmente –cuando emerge– no como explicación sino como una nueva incógnita, esa que denominamos *creación*.

Arte del arte, o creación de la creación. De ahí que el procedimiento, de entrada, pueda ser inquietante a

fuer de sencillo: «Empezaremos –dice Lancri– por dar una vuelta al cuadro. Declinaremos los ejes de la composición. Luego llegaremos al engranaje que a nuestro entender pone a la mirada en situación para hacerse creadora» (*id.*). Ciertamente, no es necesario insistir. ¿No decía Ernst Kris que ante la obra de arte la mirada del espectador debe hacerse recreadora? Y entendía recrear en un sentido preciso; esto es, el proceso de recepción es, o debe ser, hasta cierto punto semejante al experimentado por el artista al producir su obra. Aunque mucho antes el ilustrado Dubos ya había visto que el incentivo para la actividad creadora, fuera ésta plástica o poética, debía ser un *pathos* igual o equivalente al que la obra debía provocar en el espectador. He aquí, Jean Lancri es el exponente de esta verdad. El arte llama al arte. Una de dos, o la captación estética de una obra se da como un plus de la propia obra, o todo lo que hay es la pura visualidad del vistazo sin consecuencias.

Ejemplos no faltan. Hasta el misterioso *Étant donnés*... duchampiano pasa por la máquina analítica de Lancri cuando éste, en el Museo de Filadelfia que conserva la obra, constata que en el dispositivo para *voyeurs* de la puerta, allí donde cada visitante pone el ojo, al que arrima el rostro para contemplar la otra escena de una anatomía femenina oferente, la superficie de madera alrededor de los dos agujeros presenta una mancha en forma de aureola debido al roce y el sudor. Es una extensión pringada cuyo alcance aumenta conforme

pasa el tiempo y los visitantes se suceden. Y no puede dejar de reconocerlo: «Como una fotografía, el halo es realmente un indicio... Como una fotografía, es también un índice en posición de mostrar, dado que procede de una intencionalidad déctica: para que se forme este halo, ¿acaso no es necesario que el cuerpo del espectador se curve hacia los dos agujeros de la puerta y *se convierta él mismo en un dedo inmenso* que señala la mujer acostada?» (326, la cursiva es mía). La iconicidad –ella precisamente, puesto que su inexistencia sería también la del cuerpo femenino– utiliza el ardid de la indexicalidad (o signo indicial) para hacerse índice, ni registro ni nomenclátor, sino dedo que señala, indica lo que hay que ver. Así pues, *Étant donnés* es según Lancri un caso claro de *work in progress* diferido al infinito. ¿Qué es la obra en realidad? «¿Qué es sin los espectadores? Nada. Aquí son aquellos que vienen a ver a los que a partir del centro de su halo, de su agujero doble, hacen el agujero» (324).

Y eso de dar una vuelta al cuadro (*faire un tour du tableau*), ¿qué será entonces? ¿Acaso recorrerlo paseando como pasea uno por alguna ciudad o parque público? ¿No será *también* darle la vuelta, es decir, invertirlo en el sentido dentro-fuera como un calcetín? Ambas interpretaciones son posibles, sobre todo si pensamos que en el presente caso una de ellas es derivación de la otra necesariamente, su lógica consecuencia. *Pasear la mirada por el cuadro* –la

expresión apropiada sería ésta— es invertirlo o subvertirlo, evaginarlo conceptualmente.

Admitirlo no cuesta nada. Por lo demás, se trata de algo bien sabido: la propuesta metodológica panofskyana de análisis para las obras figurativas es una de las derivaciones historiográficas más interesantes y fructíferas del neokantismo, y con él de la semiótica —todavía incipiente en su aplicación práctica— del siglo xx. La trayectoria intelectual de Lancri, sus análisis, que de hecho constituyen (a la vez que son aplicables a) su propia obra tanto como a las otras obras de las épocas más diversas, figurativas o no, es otra iniciativa semiótica, an-histórica en este caso. La elección consiste en substituir la erudición con la imaginación, el ansia por encontrar claves con el empeño hermenéutico, el deseo de verificación o comprobación con el sesgo creativo. De ahí que el subtítulo del libro aluda a la sorpresa. No hay en él, como en tantos otros, aquella pretensión bienpensante de algunos analistas —pretensión que a veces, y para colmo, adopta incluso un tono caritativo, como de quien hace justicia al cuadro seleccionado— de anular razonadamente todo efecto de inquietud en la contemplación. Por el contrario, frente a la obra Lancri aspira a provocar ese efecto, mejor dicho: aspira a conservar el suyo propio, a sacar de su propia turbación un buen rendimiento intelectual. Y lo que escribe al describir la imagen es ese estado de ánimo, una sorpresa que comparte con el lector. Se diría, parafraseando a Pascal, que basta con una cierta dosis de imaginación para que la erudición se ría de la erudición.

Pere Salabert



María-José RAGUÉ-ARIAS:
¿Nuevas dramaturgias?
Los autores de fin de siglo en
Cataluña, Valencia y Baleares.

Madrid, Centro de documentación Teatral, INAEM, MECD, 2000 Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000.

Aproximació als nous dramaturgs dels Països Catalans.

El darrer llibre de la professora Maria Josep Ragué continua la línia de recerca iniciada amb la publicació d'*El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, (Editorial Ariel, S.A., Literatura y Crítica, Barcelona, octubre de 1996), on estudiava el divers i complex món de la dramàtúrgia espanyola durant les tres últimes dècades, a partir d'un exhaustiu treball de documentació que

incloïa profusió de dades com els currículums dels autors, les principals dades de les estrenes i de les edicions de la immensa majoria de les obres estudiades, esdevenint una eina de gran valor per a tots els interessats en el teatre espanyol més recent, oferint una visió retrospectiva que permetia veure'n l'evolució des del final de la dictadura franquista fins a la cruïlla històrica del nou mil·lenni.

En aquesta ocasió, la professora Ragué –a partir d'un encàrrec del Centro de Documentación Teatral–, ha centrat la seva investigació en les darreres generacions de dramaturgs sorgits als Països Catalans, remuntant-se fins a principis dels anys noranta, sustentant-se en un annex completíssim del centenar d'autors estudiats, convertint el llibre en un magnífic catàleg que aplega les principals dades de les dramaturgies catalana, valenciana i balear més recents.

El seu objectiu és deixar constància del teatre escrit en aquest moment històric i fer l'anàlisi de les seves aportacions teòriques, ideològiques i formals, tenint molt present que es tracta d'una generació totalment heterogènia; d'aquí el títol interrogatiu que d'entrada ens demostra la voluntat de l'autora d'endinsar-se en el teatre novíssim que presenta com a principal inconvenient el fet d'aturar una imatge que, en poc temps, s'esborra o es transforma radicalment amb l'aparició de nous autors i de noves tendències, que acostumen a modificar substancialment les premisses anteriors.

L'estructura del llibre ens introdueix primer en el context sociocultural i la situació concreta del teatre en un àmbit lingüísticament bilingüe i amb realitats escèniques molt diferents a partir de la consolidació de les institucions autonòmiques, com succeeix a Catalunya, el País Valencià i les Illes Balears. La professora Ragué no incideix especialment en l'aspecte lingüístic, malgrat que el volum d'obres estudiades mostra un predomini important de textos en llengua catalana, centrant la seva anàlisi en els models formals i ideològics que se'n desprenen. Vincula decisivament l'aparició d'una munió d'autors amb el treball desenvolupat des de les Sales Alternatives, sorgides a la dècada dels vuitanta, i que han propiciat l'aparició d'una nova generació de dramaturgs que escriuen principalment per ésser representats en aquestes petites sales que han aconseguit endegar un model de creació amb pocs mitjans i on el valor de la paraula ha guanyat terreny després d'uns anys on els efectes, les imatges, les ritualitzacions de tota mena havien monopolitzat l'escena catalana.

La interrogació del títol no respon únicament a la incertesa futura sobre els autors estudiats sinó que va molt més enllà i, al nostre entendre, fa referència a la principal dificultat que afronta l'assaig: Com trobar les constants d'un teatre tant divers que inclou autors regularment estrenats i d'altres pràcticament inèdits? Com situar l'obra d'autors nascuts a les dècades dels cinquanta, seixanta i setanta?

La classificació seguida per la professora Ragué parteix de categories utilitzades habitualment en el àmbit dels estudis escènics com són el teatre d'evasió, el teatre realista i el teatre poètic, que responen a tendències generals útils per copsar els punts de contacte entre un grup de dramaturgs. L'assaig intenta definir un conjunt de temàtiques coincidents que es concreta en el conreu d'un teatre de caire històric, dedicat principalment a la revisió del passat més recent amb una actitud crítica, i d'un teatre sociològic que té com protagonista absolut a la joventut, amb l'anàlisi de grans temes com la sexualitat i la parella, així com la marginalitat, la violència i la guerra.

A nivell formal hi ha entre els membres d'aquesta «generació» de dramaturgs una clara divisió entre un teatre cenyit a les normes habituals del teatre d'entreteniment i un altre que segueix els grans corrents formalistes del segle passat, inspirant-se una part significativa en el teatre de l'absurd. En aquest darrer àmbit, cal considerar l'aparició de l'anomenada poètica de la «sostracció», en la qual el paper del públic com a co-creador de l'espectacle esdevé fonamental, amb l'escriptura de peces basades en relats fragmentaris, microsituacions, somnis o records, que no permeten una lectura unívoca.

Entre els dramaturgs estudiats destaquen el que podríem anomenar «caps de generació», autors consolidats des de fa moltes temporades a nivell nacional i internacional,

com Sergi Belbel i Lluïsa Cunillé, que defineixen per sí mateixos una bona part de les tendències dramàtiques sorgides a Catalunya, essent en certa mesura continuadors de les aportacions dels dramaturgs de la generació anterior: Josep Maria Benet i Jornet i Pepe Sanchis Sinisterra. A ells cal afegir un segon grup de dramaturgs emergents de gran qualitat però amb unes trajectòries més breus, com David Plana, Mercè Sàrrias, Paco Zarzoso, Jordi Galcerán i Roger Bernat.

En definitiva, la professora Ragué fa una aportació bibliogràfica fonamental per a l'estudi del teatre català recent, divulgant fora dels Països Catalans les constants d'una dramaturgia emergent que, poc a poc, va aportant textos de major risc i qualitat. Les ampliacions i propers lliuraments ens ho confirmaran.

Enric Ciurans



Lourdes CIRLOT:

Andy Warhol.

Hondarribia, Nerea, 2001.

Warhol revisitat.

No és sens dubte fàcil enfrontar-se als mites de la història de l'art que habiten els nostres universos de referència, i menys si es tracta de mites i d'universos encara vigents i encara nodrits amb els elements que conformen l'actualitat. Però, d'altra banda, qualsevol intent que es faci en aquest sentit té l'al·licient i l'interès de posar en evidència aquells tics que de tant quotidians ens passen massa sovint per alt, tot i fonamentar en molts casos el nostre codi interpretatiu de l'art i de la realitat. És en aquest sentit que el treball de la Dra. Lourdes Cirlot esdevé una excusa per aproximar-se als problemes als que ha de donar solució un estudiós de l'art del present, i és en aquest sentit també que tant els uns (els problemes) com les altres (les solucions) es predisposen a ésser utilitzats com a eix articulador per a destriar, com proposa

la pròpia autora en la introducció, el ver del fals.

Talment com un joc doncs entre la llegenda i l'obra, l'estructura del text obliga a interrompre el discurs tradicional sobre la vida de Warhol amb petites descripcions d'obres i amb una breu mostra de textos i de bibliografia escollida, que a banda de denotar la necessària presa de posició que l'historiador de l'art ha de realitzar en exercir la seva tasca, posen de manifest algunes d'aquelles qüestions que titllava d'ocultes. Per exemple, el problema de la repetició, l'originalitat i la creativitat que semblen ésser els mites clàssics del Pop Art s'enfronten als de la formació i als del sistema de treball de Warhol i s'interroguen, més enllà del propi artista, sobre la complicitat entre l'art i la vida i sobre la possibilitat de diagnosticar així la qüestió contemporània. D'aquí que el plantejament de Cirlot esdevingui rellevant: una vegada enumerades sense massa radicalitat i amb una certa flexibilitat les possibles i més clares etapes de l'artista, l'autora afegeix un seguit de contrapunts que obren les portes a la reflexió i ultrapassen la pura i ben fornida anècdota. Si en línies generals és veritat que no s'ometen els interessos de Warhol per les noves tecnologies, la comunicació de masses o la despersonalització i la manca d'estil, també és veritat que es donen uns tocs d'atenció a la seva manera de treballar en col·laboració amb els seus ajudants, a la monumentalització amb el canvi de sentit que ella implica, o a la intervenció i el paper de l'atzar, el gest i la versió que introdueixen a voltes

la temporalitat a través de la desparició, el deteriorament i el consum, a voltes una estranya i íntima familiaritat que obliga a rivalitzar l'aparença (allò que hom coneix a primera vista de Warhol) amb un suposat rerafons que constitueix sempre el gran dubte sobre l'art modern. Resulta curiós en aquest context, pensar sobre l'equivalència probable, que la pròpia autora destaca, entre el fet de produir sèries immiscit en la publicitat, el fetitxisme i la proximitat amb Pollock i la Bauhaus, i el fet d'emprar la serigrafia, produir obres idèntiques part del procés de les quals era tasca dels ajudants, i en canvi deixar intervenir alhora l'atzar i la tria efectiva de l'artista d'unes imatges que, des d'aquesta perspectiva, són simples objectes traslladats. Cirlot sembla insinuar una proposta de comparació entre aquests objectes que obtenen sentit de resultes del trasllat, amb els retrats i les natures mortes que fragmenten una realitat compacta prèvia i intenten fixar, sense èxit i reivindicant aquesta manca d'èxit, un temps que inevitablement, i en el cas de Warhol, l'autora vincula amb la qüestió de la mort i els diners. L'activitat artística contemporània ens posa així davant del dubte de si més que el producte no estem obligats a contemplar el procés de producció, acceptar-ne la seva efimeritat i adherir-nos-hi com un membre més.

Warhol és certament un personatge i un tòpic. I amb una capacitat extraordinària per assumir i resumir els codis del segle xx, es converteix –d'acord amb el que

sembla desprendre's del tarannà de la monografia i del fet en si de dedicar-li una monografia– una mica en el nostre símptoma i en el nostre símbol. Hom es demana aleshores fins a quin punt no es pot considerar que la seva gran creació no fou ell mateix: un objecte d'ús col·lectiu que va recollint els paradigmes de la societat de consum que ell encarna i de la qual gaudeix i se n'aprofita, i alhora un objecte de joc que realitza personalment els ready-mades i emfasitza amb ells no només el concepte de versió sinó també el concepte de complicitat, participació i col·laboració amb el públic al qual es dirigeix el personatge-Warhol.

Des d'aquesta perspectiva Cirlot no estalvia esforços i dedica una part relativament introductòria a descriure la creació d'aquesta autoimatge que segons ella l'ajudava a establir amb més facilitat amistats amb dones que amb homes, perquè «elles adoptaven vers ell una actitud protectora i tendra que li facilitava la comunicació.» (p. 13-14) I en aquest sentit no hi ha sorpreses sinó una introducció en la tautologia que respecta el tòpic i alimentar amb nous ingredients la pregunta sobre si la repetició és efectivament simbòlica o efectivament arbitrària. O, millor dit, sobre si donada la dualitat creació-creador (amb totes les implicacions que comporta de temporalitat, efímer...) no cal modificar dràsticament la nostra definició de l'art i dels llenguatges artístics amb les seves particulars divisions i parlar més aviat i potser més banalitzadorament de teatralitat, exhibició i

iconisme. Justament allò que la mateixa Cirlot subratlla en tant que gest artístic en qüestionar-se a propòsit de la selecció i les seves conseqüències com a síntesi possible d'una activitat a la que va unida l'existència. La capacitat creativa s'estén i s'universalitza i cadascun de nosaltres obté el dret als cinc minuts de glòria que Warhol va, segons tots els indicis, devorar.

Eva Gregori Giralt



Hal FOSTER:

El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo.

Madrid, Akal, Arte contemporáneo, 8. 2001.

¿Quién teme a la neovanguardia?

La primera pregunta es evidente: ¿qué es eso «real» que retorna?, y, sobre todo, si lo real tiene que «retornar», ¿cuándo, cómo, por qué y hacia dónde huyó? En una entrevista realizada por Anna M. Guasch y publicada en *Lápiz. Revista Internacional de Arte* (n.º 166, octubre 2000), Hal Foster indicaba que el título de su libro tiene un doble significado. Por un lado, parte de las teorías de Lacan, en concreto del sentido de lo real proyectado hacia lo abyecto y lo traumático, hacia aquello que se

resiste a toda simbolización. Por el otro, «real» remite a una socio-realidad como nuevo campo para el arte, donde el papel del artista como «etnógrafo» adquiere el mayor protagonismo. En una entrevista más reciente (*El País*, Babelia, 29-III-2002), el profesor de Cornell aclaraba que, en ese retorno de lo real del que habla, su postura es adorniana: el artista se acerca a lo real desde una posición autónoma, aunque toda obra sea específica respecto al tiempo y el espacio.

Únicamente vinculando esa tercera pista a las dos primeras es posible comprender tanto el título como el libro de Foster en su conjunto. Porque, de hecho, la clave de la obra no se encuentra en «lo real», sino en su «retorno»: es en el análisis (capítulo 1) de la relación entre los giros (*turns*) en los modelos críticos y los retornos (*returns*) de las prácticas históricas, donde se inicia el entramado teórico de *El retorno de lo real*. Con palabras de Foster, e insinuando ya con ellas que uno de los diálogos principales tendrá lugar con Peter Bürger, «¿cómo una reconexión con una práctica pasada apoya una desconexión de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva? Ninguna cuestión es más importante para la neovanguardia de la que este libro se ocupa». De este modo, en *El retorno de lo real*, el juego de giros, retornos y acciones diferidas implicado en toda relación entre pasado y presente, se emplea para analizar algunas de las genealogías del arte y su teoría desde 1960, pero con la intención expresa de alcanzar con

ellas el complicado debate artístico actual.

Habitualmente se ha considerado el brillante artículo que da título al volumen, «El retorno de lo real» (capítulo 5), como el texto «prioritario» del libro de Foster. En ese capítulo, iniciado con el análisis de «Muerte en América» de Warhol, Foster examina elementos fundamentales, como las ideas de *realismo traumático*, *ilusionismo traumático*, la teoría de la abyección, la relación entre hiperrealismo y apropiacionismo, etc., tomadas en referencia a artistas como Richard Prince, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Robert Gober, Kiki Smith, etc. Y, sin embargo, aun teniendo en cuenta la importancia de estos temas, seguramente sea difícil entenderlos sin acudir a los primeros capítulos del libro, sobre todo «¿Quién teme a la neovanguardia?» (capítulo 1), pues es ahí donde Foster muestra sus estrategias en los modos de analizar la complicada relación del arte actual con su pasado cercano. En realidad, si el título del libro remite a lo que más se ha enfatizado del volumen, es en el subtítulo, «La vanguardia a finales de siglo», donde se encuentra la clave de lectura.

Es en ese problema de tiempos, de presentes, pasados y futuros, de juegos entre vanguardias y neovanguardias, de giros y retornos, de futuros pasados y de pasados futuros, donde Foster expresa sus ideas globales sobre el arte contemporáneo. Y lo hace mediante una tesis tan sugestiva como polémica, sobre todo frente a una rama importante

de teorías artísticas, especialmente la de Bürger: para Foster, y frente al habitual «fracaso de las vanguardias», «el proyecto vanguardista se desarrolla en la acción diferida» (34). Es decir, Foster utiliza el concepto freudiano de *acción diferida* para vincular vanguardia y neovanguardia, enfatizando el hecho de que, frente a las teorías del fracaso, la vanguardia sólo completaría plenamente su sentido mediante la neovanguardia. Por esto el tema del retorno y la relación con el futuro, por esto la paradójica temporalidad, fundamental en Foster: la vanguardia retorna, pero retorna desde el futuro.

Mediante esta estrategia global de base, este tiempo paradójico en el que se retorna desde el futuro, desarrolla Foster su teoría del arte, aplicándola a casos diversos, poniéndola a prueba, sometiéndola a discusión. Los ejemplos son variados, y en su conjunto conforman un interesantísimo modo de entender el arte actual en la relación con su pasado, o, mejor, la de éste con su futuro: la ruptura del minimal con la tardomodernidad al recuperar parcialmente la vanguardia histórica (capítulo 2); la escultura de bienes de consumo (Koons, Steinbach...) en la ambigua conexión con su tradición, el readymade (capítulo 4); la genealogía pop del realismo traumático y los artificios de la abyección (capítulo 5), etc.

La relación entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, el minimalismo como clave para entender esa relación en los años sesenta, la obra de arte como texto

en los setenta y su disolución en los ochenta, el giro hacia lo real evocado por lo traumático y lo abyecto, la crítica del sujeto, el papel de la cultura y la tecnología... Alrededor de esos temas discurre el magnífico libro de Foster. Su oposición a una «denigración prematura de la vanguardia» remite a la insistencia en vincular la teoría crítica y el arte innovador, y hacerlo sin esquivar los ineludibles juicios de valor, unos juicios que, como indica al final del libro utilizando términos nietzscheanos, no sean sólo distintos y reactivos, sino, sobre todo, útiles y activos.

Domingo Hernández Sánchez



Graciela SILVESTRI,
Fernando ALIATA:
*El paisaje como cifra de armonía.
Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística.*

Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2001.

Mirades i intervencions
en la naturalesa: el paisatge.

Quan la naturalesa és subjecta a la mirada contemplativa, a la mirada estètica, apareix la idea de *paisatge*. Però el paisatge és també una *naturalesa* (re)creada per la mà de l'home, bé d'una manera total –a partir de la construcció de parcs i jardins–, bé mitjançant la intervenció puntual d'una superfície natural. *Paisatge* és també la denominació d'un determinat gènere pictòric. I és que és insuficient l'existència de la natura per poder

parlar de paisatge: cal a més el punt de vista de l'espectador que «mira» i «experimenta», tal i com sostenen els autors al començament del llibre aquí ressenyat. De manera semblant, hi haurà èpoques en les que el paisatge esdevindrà font de coneixement sobre els secrets i les lleis de la terra, i es suma als nostres dies la ideologia ecologista. Es tracta de la comprensió de la naturalesa no com a entitat *per se*, sinó des d'un punt de vista cultural i antropocèntric.

El tema d'investigació de Graciela Silvestri i Fernando Aliata, professors de la universitat argentina, és l'evolució de la «mirada paisatgística» a la que es refereix el subtítol de l'obra. Parteix d'un altre text –més breu– dels autors, titulat *El paisaje en las ciencias humanas y en las artes*. S'estudia aquesta mirada a partir d'àmbits tan diversos com són l'estètica, la història, les ideologies i els avenços científics. Així, no es tracta només d'un compendi descriptiu de l'evolució de l'art dels jardins, de l'estudi de la història d'espais que recreen l'Arcàdia i l'Edèn fins a les manifestacions del *Land Art* i als equipaments kitsch com Disneyland i Las Vegas: queda palès com les teories que anem trobant al llarg de la història de l'art apareixen per igual en la construcció d'aquestes «naturaleses artificials», de manera que trobem també la relació del jardí amb la pintura, l'arquitectura, l'escultura i fins i tot el cinema, en aquest darrer cas en tant que espectacle. De la mateixa manera, s'observen les prospeccions topogràfiques de les ciutats

amb finalitats bèl·liques, per tal de modificar la ciutat i obtenir avantatges defensius i ofensius, que han deixat també la seva empremta en la construcció dels jardins, així com, al contrari, el jardí hagi pogut influir en la urbanística. Cal apuntar, entorn d'aquests aspectes, una interessant reflexió dels autors: si bé l'arquitectura roman gràcies a la solidesa dels materials emprats, les flors moren si no es reguen cada dia; aquesta manca de vestigis és tal vegada el motiu pel qual el jardí té un tractament menor en les investigacions de les Belles Arts.

L'home cerca el contacte amb la naturalesa per tal de defugir els afers quotidians i es retira, en temps vacacional o per la resta de la seva vida, al camp, a la casa ajardinada on pot gaudir de la tranquil·litat i la contemplació a la que feiem referència al començament. Però a banda d'aquesta concepció idíl·lica, Silvestri i Aliata observen les contradiccions, la doble cara, del jardí: al gaudi de la vil·la s'oposa la necessitat del cultiu. D'altra banda s'indica com aquesta mirada basada en l'exotisme, la bellesa, el sublim, el pintoresquisme, és la mirada de l'exiliat, del colonitzador, dels viatgers i comerciants que descobriren els terrenys verges i estranys lluny del vell continent.

Es vol amb aquesta rigorosa i excel·lent obra, en conclusió, tractar i articular diversos temes a l'entorn de les diverses concepcions del paisatge, que normalment s'estudien per separat.

La referència a *El paisaje como cifra de armonía* en aquest apartat de referències bibliogràfiques, en definitiva, s'adiu perfectament amb aquest número 2 de *MATERIA*, dedicat en la seva secció monogràfica a la diversitat de les *naturaleses*.

Tania Alba Ríos.



Immaculada SOCIAS:

Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII.

Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

Un passeig per la quotidianitat de la visió.

El nou treball monogràfic de la professora Immaculada Socias, especialista en el gravat català de l'època barroca, és un d'aquells treballs de recerca minuciosa que habitualment publica l'Abadia de Montserrat i que constitueixen un patrimoni de referència per al coneixement del nostre passat. Endinsar-se en el text de la Dra. Socias és endinsar-se una mica per la Barcelona –ho deixa ben clar el títol– dels segles XVII i XVIII, però d'una manera molt propera. És a dir, no es tracta d'aproximar-se als

grans edificis o als grans comitents, sinó d'investigar aquella quotidianitat que desperta molt sovint la curiositat i que molt sovint també passa completament inadvertida. Hi ha alguna cosa que sempre s'escapa quan parlem de la vida d'un determinat segle. I és precisament aquesta cosa la que, sense renunciar a un estudi artístic i a un seguit de consideracions de caire més general, ens proposa Socias: tot allò que envolta la producció i consum de gravats és un món, com la pròpia Socias indica, semblant al món mediàtic de l'actualitat. El ressò i la repercussió del gravat sobre un àmbit social molt ampli, fa que se l'hagi de tenir en compte justament per allò que comporta d'incidència, transmissió i influència de models, costums i pràctiques extrapol·lables i resseguibles dins d'un mateix període en diferents llocs d'Europa. Però, al mateix temps, i una mica com a conseqüència de l'anterior, mostra que si les arts gràfiques són la base de l'estructura artística en el sentit que són aquella part de l'art que consumeix la gran massa de la població popular, els valors que elles vehiculin hauran d'ésser, de fet, els valors propis d'aquella societat on neixen. Això vol dir que enlloc de parlar d'aspectes tals com puguin ésser els de l'originalitat, autoria o creativitat, tant propis de les anomenades belles arts –per emprar un apel·latiu encara usual per bé que evidentment discutible–, caldrà parlar d'una *koiné* de gustos molt significativa, i sens dubte més exacta a l'hora d'avaluar la situació i les coordenades de pensament d'una determinada societat.

Talment doncs, com si fos el subsòl damunt del qual es basteixen els esmentats aspectes d'originalitat, autoria i creativitat, Socias fa una primera revisió de les notícies del segle XVII i XVIII –segles, com ella mateix reconeix, molt poc fressats per la historiografia a l'ús– sobre la família Jolis i els seus hereus, mitjançant la documentació testamentària, els inventaris i els repertoris de llibres publicats –sempre de primera mà i sempre aportant noves informacions–, i, en acabat, obre la perspectiva d'estudi precisament per a cercar, una vegada bastit el citat subsòl, les relacions i les equivalències d'aquesta *koiné* d'estil i gust ja demostrada amb les preocupacions de caire més estètic que de moment deixa només insinua-des. Com una proposta futura d'estudi.

Són interessants en aquest sentit, a banda de la recopilació d'imatges i textos que reproduceix íntegrament en la darrera part del llibre –així com el cop d'ull que dona a les condicions pròpies del món del gravat, com per exemple els contractes, els preus, els ordes religiosos o els noms dels gravadors–, algunes de les observacions a propòsit de la participació de les dones en la creació del gravat durant el segle XVIII, la seva difusió i absorció per part de l'alta burgesia –circumstància, òbviament, que dona una altra carta de ciutadania a una pràctica fins aleshores considerada de consum popular– i, com a glossa d'ambdues realitats, la intervenció de les dones en un espai cultural de gran importància donades les seves característiques populars. Socias

però, no es deixa endur per un fals optimisme: ella mateixa reconeix en diverses ocasions que a Catalunya no es va arribar al mateix nivell de qualitat que a França, Flandes o Itàlia. I «tanmateix, no s'han de menystenir, ni molt menys, aquests petits però actius obradors catalans, en primer lloc perquè van exercir un important rol de cultura en el país, i en segon lloc perquè la seva mateixa existència i activitat ajuda a invalidar les etiquetes decadentistes que encara acostumen a etiquetar aquesta època» (p. 49). Efectivament, tal i com ella mateixa explica una mica més avall tot comparant i cercant les peculiaritats entre Catalunya i la resta d'Europa en relació a les arts gràfiques, dins d'una estructura cultural dominada per l'analfabetisme, el món de la imatge i de la lectura en grup havia de tenir un relleu tan cabdal que podria contribuir a explicar, ultra aquella quotidianitat esmentada, alguns dels fenòmens iconogràfics més generals de l'art i també, per què no dir-ho, més vinculables a una contemporanitat –la nostra– caracteritzada per la tirania de l'univers imatgístic i mediàtic que ni la mateixa autora no s'ocupa d'ocultar: una contribució doncs, amena i rigorosa alhora, a l'anàlisi tècnica i estilística al llegat del passat gràfic català, i, indirectament, al llegat implícit d'una manera de veure i entendre l'art. Des de la base, i per això, des del consum i la producció.

Eva Gregori Giralt



Isidre VALLÈS:

Les arrels socioculturals de l'art: Una visió interdisciplinària del fenomen artístic.

Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2001.

Coneixement, interpretació, humanització: el problema de la creativitat simbòlica.

Tal i com es planteja en la introducció, i tal i com s'insinua en el títol, la característica principal del darrer text d'Isidre Vallès és la de l'ambició. Sintetitzar els aspectes socioculturals que intervenen en l'activitat artística és una tasca àrdua que es concreta en dos fronts, el de la cognició i el de la relació individu-medi, i així s'acara a un conjunt inevitable de disciplines que sota el mètode estructuralista pretén trobar l'equilibri. Com a organisme dependent del medi al

qual s'adapta i amb el que intercanvia elements, l'individu és descrit per la seva *unitat* estructural, per la consideració del *sistema obert* i *autoregulat* que coneix l'entorn (obtenint-ne informació i instrumental), per la *temporalitat* individual i col·lectiva mercès a la qual es proposen les vies ontogenètiques i filogenètiques, per la *plasticitat* contextualitzada i bidimensional, i sens dubte per la *capacitat simbòlica*. Si les relacions amb el medi llavors, són fonamentals per a desvetllar i exercir les possibilitats de satisfer les necessitats així descobertes, i si al capdavant es pot sostenir que la «personalitat» (aspecte que ultrapassa el tarannà biològic del començament) és la manera d'estructurar aquestes relacions, cal donar la raó a Lamarck qui, juntament amb Darwin, admet que l'individu es dota de les eines necessàries quan, en relació amb el medi, se li apareixen alhora aquestes necessitats i aquesta obligació de satisfer-les. Vallès doncs, inicia un recorregut pel procés adaptatiu seguit pels homínids i per oposició als pòngids, tenint ben clar que la unitat de la vida dona lloc a diferents organismes per mutació (o per procés adaptatiu), i que a banda del cervell, allò que diferencia homínid i pòngid, i que és efectivament l'aspecte clau del procés adaptatiu, és el bipedisme a redós del qual explica l'oportunitat de sostenir el pes d'un gran crani, el canvi locomotriu que permet una alimentació afavoridora de l'augment cerebral, l'alliberació de les mans i el desenvolupament-espe-

cialització consegüent de la capacitat prèmsil, i l'eficàcia dels sentits, sobretot del de la visió que pren així una orientació frontal i esdevé binocular, estereoscòpica i gràcies a la torsió del coll, captadora de la tridimensionalitat i la distància. Més endavant, en el capítol XIX, Vallès recupera aquestes característiques de la visió per a discernir les derivades del procés evolutiu humà, de les derivades del comportament psíquic-intel·lectiu (exploració, concentració atenta i jerarquització dels estímuls visuals) i de les derivades del caràcter estructural mercès a les quals xifra el pas de l'espai existencial al plàstic (bidimensional, tridimensional i abstracte) i exemplifica un coneixement que prioritza la visió i la posterior classificació i processament de la informació així obtinguda. El cervell, diu, sintetitza el procés evolutiu humà desenvolupant consecutivament els instints, les emocions, els records, el llenguatge i el pensament. I tenint en compte que la constitució de l'individu és la mateixa que la dels altres animals, la diferència i l'especificitat humanes han de sorgir per una mediació sinàptica que pren una o altra forma i un determinat grau d'eficàcia i complexitat segons les diferents relacions amb el medi.

És així com se centra en la psicologia del desenvolupament humà, i com discerneix tres escoles en funció de si atribueixen més o menys importància als aspectes ambientals que als biològics. Si Freud encapçala l'escola del coneixement emocional a base d'instints i moti-

vacions, Vallès es decanta per la teoria de l'aprenentatge que s'ocupa de la conducta humana i sobretot, per la del desenvolupament cognitiu de Piaget que estudia el procés més que no pas la facultat d'adaptació o de solució de problemes concrets, i d'organització de les dades externes i de les operacions internes (o revisió de la informació i previsió de futur) en relació sempre activa amb el medi. Entenent doncs, que el procés de coneixement és un creixement mental mercès al qual s'adquireixen les funcions pròpies de la cognició, Piaget emfatitza l'assimilació, l'acomodació i l'equilibri com a mecanismes per a passar d'una etapa a una altra. I a partir de l'anàlisi de la percepció i la interpretació, de la memòria, de la generació d'hipòtesis i de l'avaluació i selecció de la millor solució, enumera aquelles operacions cada cop més complexes que assimilen la informació. Si en l'etapa sensoriomotriu apareix el simbolisme¹ i la intencionalitat², i en la pre-operativa apareix la capacitat conceptual, memorística i de transferència de significats amb la consegüent interiorització dels símbols, en l'etapa de les operacions concretes apareix la capacitat relacional (igualtat, classes, part i tot i serialització) i en la de les operacions formals aquella capacitat imaginativa i de creació d'hipòtesis que Vallès vincula directament amb la creativitat³. Tant el raonament sobre situacions hipotètiques, com la recerca sistemàtica d'hipòtesis o la utilització d'estructures combinatòries i d'interrogació dels coneixements adquirits, limi-

ten el conflicte cognitiu a les anomenades unitats cognitives o maneres abstractes que emprà el cervell per a captar la informació i processar-la, i a les regles (transformatives, no transformatives, intuïtives i formals) que estableixen relacions entre les citades unitats i permeten construir un sentit lògicament històric que sempre determinarà el predomini d'utilització d'alguna de les esmentades unitats. És a dir, el predomini d'utilització de l'*esquema* (en tant que forma de captar els aspectes més importants del que ens envolta; p. 96), de la *imatge* (en tant que representació complexa de l'esquema), del *símbol* (en tant que manera convencional de representació dels esdeveniments que ultrapassa les qualitats físiques de l'esquema i la imatge) o del *concepte* (en tant que manera abstracta de representar quelcom i de superar la imme-

¹ «Hem de destacar en aquesta etapa inicial l'aparició del simbolisme o capacitat rememorativa de l'objecte o figura absent, que permet a l'infant entrar dins d'una nova dimensió de pensament que qualifica la nostra espècie» (p. 88).

² «La intencionalitat dels actes de l'infant ja comença a manifestar-se a partir dels tres mesos...» (p. 87).

³ «Si l'infant de les operacions concretes raona sobre les propietats de les coses, les seves relacions i els esdeveniments reals, l'infant de les operacions formals pot transcendir la realitat concreta i posar-se a pensar en allò que podria ser. Però allò que podria ser connecta amb el món de l'imaginari i, per tant, amb la capacitat d'elaborar hipòtesis, una capacitat, doncs, relacionada amb la creativitat.» (p. 93).

diatesa). Segons això aleshores, és evident que allò que captem de la realitat són les «unitats cognitives», tal com les anomena Vallès, més que no pas la realitat pròpiament dita⁴. I en aquest sentit, és evident també d'una banda, que el component de creativitat està implícit en la configuració d'un medi convertit així en context sociocultural, i de l'altra, que la importància d'estudiar els codis interpretatius que influeixen en la realitat a l'hora d'estudiar-la i d'examinar-ne la incidència sobre l'organisme cultural és inqüestionable. D'aquí que Vallès s'ocupi de l'anàlisi del conjunt, del sistema i de l'estructura, i que una vegada detectades i reduïdes les característiques d'aquesta última a la subordinació dels elements a la llei general, a la valoració a través del context, i a l'autosuficiència, dinamisme i obertura que acaba substituint el de tancament (sens dubte més apropiat per a descriure la situació d'inestabilitat de les estructures), una vegada, deia, detectades les anteriors característiques, Vallès es decideix a situar allò observat en el seu context físic i cultural (o sigui, a contextualitzar els fenòmens) i a aplicar les citades conclusions a la metodologia d'enfrontament a l'art, per bé que sempre a través del concepte

absolutament protagonista de la imatge natural, mental o creada.

En efecte, definida com un vehicle de comunicació o de significació, la imatge esdevé el fruit de qualsevol objecte i així justifica l'atenció gairebé exclusiva que li concedeix, sobretot en acarar-s'hi revisant els estudis fenomenològics de l'experiència visual i significativa de la Gestalt. En la mesura que la forma és una estructura, que la configuració es fa dependre d'un context i que l'aspecte de quelcom ve condicionat pel lloc i la funció que ocupa dins un esquema global, es pot pensar l'estructura com a extracció activa del sentit de la realitat, la hipòtesi de la «bona forma» com a simplificació de l'estructura significativa, l'oposició de figura i fons o distribució del camp visual com a configuració, i l'isomorfisme (també anomenat oposició entre forma i contingut) com a correspondència estructural de l'esquema assimilador amb el sentit que comunica.

La qüestió bàsica per tant, es va dipositant de mica en mica, d'una banda en la relació indestructible entre coneixement i conducta, i de l'altra en el fet que la capacitat instrumental reivindica la relació i l'origen de la intel·ligència (que de moment no ha estat descrita) a expenses de la fabricació (o creació) «d'eines» i de la prefiguració de la solució. Per què, llavors, en un determinat moment el cervell s'estabilitza, deixa de créixer i fins i tot es redueix? O per què l'art neix amb l'Homo Sapiens i no abans? La resposta (que s'inscriu

en la línia de Bataille) més o menys directa que dona Vallès és que sembla haver-hi una relació entre el cervell «actual» i l'aparició del sistema simbòlic, així com una relació igualment significativa entre aparició del sistema simbòlic i transformació de l'evolució genètica en evolució cultural. És a dir, l'evolució cerebral es realitza en sintonia amb el medi i en funció de les necessitats de l'organisme en contacte amb el primer, i en aquest sentit és cert que hi ha una correspondència entre l'augment del cervell i l'adquisició de nous coneixements, malgrat que el simbolisme és sempre una eina de síntesi i reducció que més tard s'ocuparà d'analitzar per bé que dins d'un altre context. La conseqüència d'això és que Vallès ha de matisar el concepte d'organisme proposat en començar, i argumentar que en la mesura que viu en col·lectivitat, la seva natura es concreta amb els trets de la personalitat i es conforma amb la incidència d'un medi social que ha vingut a substituir el natural. Si l'herència genètica que forma la natura humana es vehicula a través de l'herència social que depèn de les qualitats personals i/o genètiques ubicades en l'entorn on neix, és evident no només que ambdues s'influeixen mútuament, sinó que la social és assumida per l'individu com a coneixement i cultura o com a cultura i aprenentatge, segons els capítols VI i VII respectivament. El conflicte implícit, doncs, es resumiria de la següent manera: fins a quin punt hom pot parlar «d'humans» sense parlar de societat, o fins a quin punt es pot sostenir que

⁴ «En efecte, el procés d'interiorització de les dades informatives, el seu caràcter abstracte i la síntesi aconseguida amb les unitats cognitives ens expressen clarament que, en percebre la realitat, ho fem en termes de representació» (p. 109).

l'individu com a individu humà pròpiament dit actua en un medi físic que no ha transformat encara?

Evidentment, la pregunta es contesta a si mateixa: els objectes són els signes d'un acord, parafrasejant Vallès, que és l'expressió del pacte social que el converteix en símbol. És a dir, la realitat, que és una realitat creada per l'individu, es constitueix mitjançant una primera valoració formal que n'emfasitza la utilitat, i una segona valoració que en dictamina el sentit a l'interior d'una determinada cultura (o almenys així s'ha tendit a pensar).

⁵ «*La primera d'aquestes característiques està vinculada amb la dimensió universal del simbolisme, ja que l'hem vist aparèixer en les dues primeres etapes del coneixement cognitiu adquirit pels infants, segons ens ha explicat Piaget. [...] Com a segona característica, destaquem el fet ja assenyalat que l'expressió simbòlica exigeix la presència d'una qualitat formal o d'un material base com a suport de la idea. [...] La tercera característica ens permet destacar la convenció i la polisèmia com les dues qualitats que mai s'han de perdre de vista en relació amb el simbolisme. La convenció fa referència a l'acord social existent en cada comunitat per atorgar un significat concret a cada un dels signes emprats en l'activitat simbòlica. [...] La polisèmia fa referència al context sociocultural en què s'emmarca el significat simbòlic, ja que, si no es té en compte, es poden produir variacions en el sentit simbòlic que es dona a determinats objectes o situacions concretes. [...] Com a sexta i última característica, destaquem el fet que el símbol no solament ha de ser l'expressió del pensament, de les inquietuds del ser humà considerat individualment, sinó que, necessàriament, també ha de tenir un valor comunitari» (p. 134-136).*

Altrament, per adaptar-se al medi efectivament humà que és un medi social, l'individu inventa els símbols, es converteix en un generador de símbols i transforma aquests en un mitjà de comunicació i de regulació de la raó i l'acció. De la relació entre el simbolisme i l'art, segueix, es pot deduir que el símbol és universal, convencional, polisèmic, comunitari (atribut que ja tindria mercès a la convenció) i situat a la base de l'expressió artística que exigeix sempre treballar sobre una qualitat formal⁵. El símbol és una relació especial amb allò simbolitzat (òbviament) que Vallès descriu com l'expressió d'una qualitat del citat objecte simbolitzat. Però sobretot, el símbol és una possibilitat tant natural com cultural (segons l'autor) d'enfrontar-se amb la realitat estrictament humana i estrictament humanitzada. Ara bé, si els actes humans, argumenta Vallès, són signes que donen a conèixer una realitat social, és lògic pensar que l'art i les ciències socials han d'ocupar un paper fonamental a l'hora d'examinar el procés cognitiu, precisament com un procés tècnic de creació. És així que s'explica la sobtada concentració en les disciplines per a accedir al coneixement de la realitat en base a la dualitat de coneixement científic i coneixement social, i com el concepte de societat és acceptat a l'empar de Durkheim, Mauss i Lévi-Strauss, en tant que estudi dels sistemes de relació simbòlica. Són Francastel, Saussure i Chomsky però, els que li serveixen per a intentar una teoria de la creació i la interpretació,

que si per un costat representa l'aplicació artística dels raonaments esgrimits mitjançant el concepte d'estil i detectant-hi cinc directrius bàsiques (la de Lanzi i la seva noció d'escola, la de Taine i la seva noció de gust artístic, la de Burkhardt i la seva noció de cultura, la dels marxistes i les seves nocions d'infra i supraestructura i la de la sociologia de l'art i la seva noció de context), per l'altre fluctua entre la iconografia i la iconologia elaborant així una crítica dels mètodes d'interpretació d'acord amb la idea de l'existència d'una similitud metodològica entre la manera d'analitzar la realitat i la manera d'analitzar l'art. Talment com si la realitat fos, en efecte, una obra d'art producte de l'individu.

I és que de fet, aquesta és la proposta que marca el punt d'inflexió del present text i la que millor sintetitza la seva preocupació latent. Si hom deixa de banda la utilització de conceptes altament especialitzats i la barreja d'una bibliografia, com adverteix de bon començament el propi autor, extraordinàriament interdisciplinària i no sempre tant altament especialitzada, sembla força legítim reduir el problema plantejat a la tradicional distància entre món i món del subjecte, o més encara, a la idea en virtut de la qual el món, com sostenia Goodman, és una creació del citat subjecte. En aquest sentit, l'esquema de la pàgina 106 esdevé tant discutible com la atribució d'una insòlita importància a les imatges per després

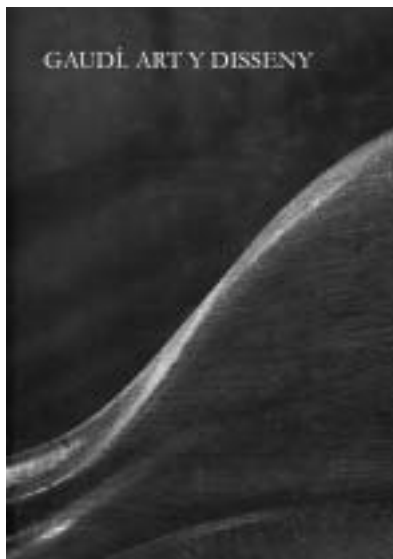
sotmetre-les a la tirania dels mots. Si l'organisme ha de deixar pas a l'ésser simbòlic, la realitat (en el sentit més natural del terme) ha de deixar pas a la cultura (que és una altra mena de veritat). De manera que quan afirma que els símbols de la realitat són conseqüència de la realitat perquè mantenen amb ella una relació de semblança, caldria demanar-se fins a quin punt no s'està pressuposant que el món té un sentit intrínsec independent de l'individu, o fins a quin punt no s'està partint d'una objectivitat que només en plantejar-se ja s'anul·la: el cervell organitza la informació per a captar-ne un sentit que és ell mateix qui li ofereix. I així ho reconeix el propi Vallès quan sosté que les accions mentals són autònomes, o quan suggereix que l'individu expressa el seu món interior inventant per això una forma que alhora és la manera de rebre el món hipotèticament co-creat pel jo i el medi. Ara bé, si la forma té una base natural (és l'esfera natural del coneixement) que és l'analogia i l'analogia és una eina translativa que permet adquirir sentit (si més no en un determinat corrent de pensament), cal inferir que l'analogia és prèvia al símbol i que per tant, el símbol té una base analògica que ha estat massa sovint desmentida (veure pàgina 128 i següents). El símbol i allò que simbolitza habitualment no tenen res a veure, i aquesta és precisament la característica que el fa tant especial i tant indicatiu de la capacitat creativa de l'individu. Encara més, fins i tot la semblança parteix d'una convenció que la connecta en una vertadera activitat

creativa. En l'ideari de Goodman, hom diria que no hi ha cap món que existeixi sense la nostra designació i que per tant, en la mesura que no hi ha independència, la veritat del coneixement no rau en adequar les nostres creences a una realitat independent d'elles, sinó només en instituir-la: la pintura i l'art en general, no tradueixen, doncs, quelcom prèviament existent, sinó que ambdós sorgeixen alhora de la destrucció de les bases de la semblança i el realisme. Dit d'una altra forma, el sistema de representació realista és el sistema de reproducció de la percepció (veure la referència a Cassirer de la pàgina 133), i això vol dir que és el sistema naturalitzat per l'ús, l'hàbit i la familiaritat que Vallès examina en parlar de la dificultat de valorar l'abstracció, o en definir l'analogia com una capacitat *mental* de transferència de les qualitats de l'ordre funcional al social.

Umberto Eco ho va exposar amb força claredat discernint el codi de reconeixement o de percepció, del codi de representació icònica. Mentre el primer tria i dicta quines propietats ha de posseir l'objecte per a ésser considerat *aquest* objecte i perquè les seves característiques siguin pertinents, el segon és el conjunt d'artificis gràfics que vehiculen les característiques fonamentals del codi de reconeixement: Vallès ho insinua. I de fet sembla mantenir-ho en adduir continuament la bidimensionalitat de l'ésser humà. Però encara sembla prolongar una certa esperança que l'objecte sigui i contingui una veritat última: ¿l'art és realment l'explica-

ció del sentit del jo si és ell, ho diu el propi autor, qui l'ajuda a configurar? L'art és realment una referència a la idea de l'autor, o més encara, es pot pensar que l'autor té una idea prèvia abans que l'activitat artística li dissenyi o que la funció de l'art, o sigui que l'horitzó en virtut del qual hi ha art, sigui la transmissió de continguts, dels continguts que ell fabrica? Si allò que defineix l'ésser humà és la capacitat de donar sentit al que no en té, és que tot el que té sentit (el món) en té gràcies a la intervenció d'un humà. Per tant, no es tracta pas de demostrar que l'objecte de la percepció és trobar sentit, sinó de poder sostenir amb coratge, que la seva tasca és la de crear sentit, i que per tant es pot reduir el citat procés de coneixement a un procés obert i convencional de creació de sentit. Es tracta d'admetre, com fa Vallès en analitzar l'aportació de l'abstracció de Mondrian i Pollock, que l'obra s'imposa a si mateixa, s'autorefereix sense remetre a quelcom disferent de si, i al·ludeix a l'acte essencial i exacte de l'origen. L'abstracció doncs, no suprimeix la forma, al contrari, troba plena satisfacció en ella, fins al punt de concentrar-se en el plaer del seu recorregut i d'alliberar-se de qualsevol obligació o interferència aliena. El subjecte no és al capdavant un ésser natural sinó, exclusivament, un ésser cultural. Perquè és en la cultura on hi ha el sentit de la cultura, però també el de la natura suposada que algun cop, tal volta ens va donar les eines per a construir-nos com la seva superació.

Eva Gregori Giralt



D. GIRALT-MIRACLE et alt.:
Gaudí. Art i disseny (Catàleg de l'exposició).
 Barcelona, 2002.

Quan l'ornament no era delictes.

De les diferents exposicions organitzades a l'entorn de la figura d'Antoni Gaudí en el 150 aniversari del seu naixement, destaca «Gaudí. Art i disseny» celebrada al pis principal de la Casa Milà. El fet que tingués lloc en un dels espais gaudinians més representatius de la ciutat i que alhora fos organitzada pel propi Comissari General de l'Any Internacional Gaudí, Daniel Giralt-Miracle, va afegir un interès suplementari a l'esdeveniment. Tal i com indica el títol, la mostra se centrava en la faceta de dissenyador de l'arquitecte, tot revelant-nos justament com

la moderna disciplina del disseny va néixer, en el tombant de segle, a partir de la tasca dels arquitectes. A més a més, ha estat aquesta una de les rares ocasions en què s'han pogut contemplar plegats tots aquests objectes, molts dels quals es troben actualment escampats per les diferents institucions i museus de Barcelona relacionats amb Gaudí, la qual cosa creiem que posa de manifest la conveniència de crear a Barcelona un únic Museu Gaudí que aglutinés totes aquestes peces que en la majoria dels casos es mostren en edificis que no són precisament aquells per als quals van ser dissenyats¹.

Pel que fa al catàleg de l'exposició creiem que ha estat una de les publicacions més interessants de les que han aparegut durant aquest prolífic 2002, tant per la catalogació de les obres exhibides, com pels diferents articles que l'acompanyen, a través dels quals s'ha aprofundit amb rigor en l'estudi d'un dels aspectes menys treballats no només de l'obra d'Antoni Gaudí, sinó de la pròpia història de l'art català: les arts de l'objecte.

En el primer article, «Gaudí, objectes per a l'arquitectura», Daniel Giralt-Miracle ens introdueix a la figura del Gaudí dissenyador, ressaltant la importància que l'arquitecte atorgava a qualsevol dels elements que conformaven l'espai habitable, des del sistema estructural de l'edifici, fins la maneta d'una porta, buscant sempre la creació d'un conjunt unitari, sota la idea de la *Gesamtkunstwerk*. A partir d'aquesta premis-

sa, es descriuen algunes de les principals característiques dels diferents objectes creats per Gaudí, destacant l'ús original i novèdós dels materials, tot cercant nous efectes formals i cromàtics, i explicant l'adscripció iconogràfica dels motius que adornen les peces, per centrar-se, finalment, en l'anàlisi del mobiliari, veritable protagonista de l'exposició. Giralt-Miracle destaca la total sinceritat que presideix els mobles gaudinians, bo i posant de relleu, a l'igual que en l'arquitectura, els elements que en conformen l'estructura. A més, destaca com, precisament buscant la funcionalitat, Gaudí abandona les superfícies planes, típiques dels mobles del segle XIX, i adopta superfícies orgàniques, basades en configuracions antropomorfes i referents de la natura. Per últim, es fa referència al muntatge expositiu, ressaltant la voluntat que les peces fossin observables des de diferents punts de vista, per poder apreciar correctament les tècniques, els materials i les textures emprades per Gaudí. Tècniques, textures i materials que contribueixen a imbricar aquests objectes en l'arquitectura, ja que, segons Giralt-Miracle², Gaudí «no va

¹ Només cal recordar que els mobles de la Casa Batlló s'exhibeixen actualment a la casa-museu del Parc Güell, mentre que el mobiliari de la Casa Calvet es troba repartit entre aquesta casa-museu, la Sagrada Família, la Càtedra Gaudí i una col·lecció particular.

² GIRALT-MIRACLE, D. et alt.: *Gaudí. Art i disseny* (Catàleg de l'exposició, Barcelona, 2002) Barcelona, 2002, p. 23.

defensar un art aplicat sinó un art implicat en l'arquitectura i en la societat».

Després d'aquest article de caràcter introductor, els tres següents conformen el nucli central del catàleg. Són tres textos escrits respectivament per Hélène Guéné-Loyer, Teresa-Montserrat Sala i Mireia Freixa, que destaquen per damunt dels altres per les seves aportacions novadores. Tots tres giren a l'entorn d'un mateix tema, l'ornament, qüestió central del debat arquitectònic de l'eclecticisme, i element primordial dels estils Art Nouveau, en un moment en què aquest encara no era considerat delictiu³.

A «El paper de l'ornament» Guéné-Loyer reflexiona sobre el rol que ha jugat històricament l'ornament en l'arquitectura i la decoració, des de l'època clàssica fins els inicis del Modernisme. Cal recalcar que la seva intenció no és fer una descripció formal d'aquests ornaments, sinó desvetllar quina idea de fons hi ha hagut en cada moment històric a l'hora d'aplicar-los. Amb aquest objectiu Guéné-Loyer empra exemples concrets de cadascun dels moments històrics que refereix, mitjançant els quals ens adonem que l'ornament, que havia estat tradicionalment supedi-

tat als ordres clàssics fins a mitjan segle XVIII, va complir una funció evocadora i simbòlica durant el primer romanticisme, fins que el racionalisme de la primera meitat del XIX el va relegar a un paper secundari, esdevenint quelcom banal i arbitrari, un simple repertori de formes. La baixa qualitat que es va derivar d'aquest ús *à la mode* de l'ornament i de la seva producció massiva fou contestat pels reformadors de mitjan segle XIX, els quals a la idea de *repertori* hi van oposar la idea de *gramàtica*, demanat un ús correcte i una producció acurada. A partir d'aquí, i coincidint amb el coneixement de l'art japonès, es va trencar amb la normativització de l'ornament i aquest va assolir la seva llibertat, la qual cosa va significar també que esdevingués el gran protagonista dels estils Art Nouveau, de manera que, com diu Guéné-Loyer, «l'ornament no és ja el comentari de la funció, de l'estructura o de la representació, no està al servei de l'arquitectura: ell mateix s'esdevé arquitectura» (p. 37).

Amb l'article de Teresa-Montserrat Sala passem del context general dibuixat per Guéné-Loyer a centrar-nos en la figura de Gaudí. Amb el títol «Interior(s) de Gaudí», l'autora ens planteja una aproximació a la concepció de l'espai interior en Gaudí, a partir de dos angles diferents, des dels escrits de l'autor, i des de l'examen del concepte d'espai domèstic. Segons Sala, en els primers treballs del Gaudí dissenyador, la vitrina expositora per a la Guanteria Comella i la seva pròpia taula

de treball, l'afany de Gaudí de donar a l'objecte la forma apropiada a la seva funció i als materials revela la influència de Viollet-le-Duc en el seu pensament, pensament que queda reflectit en el seu text sobre la casa pairal, en el qual l'arquitecte català insisteix també en la necessitat d'unes bones condicions de llum i ventilació, i en una separació de les diferents funcions dins de l'edifici. Aquestes idees es fan evidents tant en les senzilles cases obreres de Mataró com en les més luxoses casa Vicenç, el «Capricho» i la Finca Güell, en les quals Sala considera que es va més enllà del simple eclecticisme, al qual la majoria d'autors adscriuen aquests edificis. Gaudí hi realitza uns espais que es poden qualificar de simbolistes pel caràcter esteticista que els presideix i per la voluntat de crear uns «paradisos artificials» que allunyin els seus habitants de la vulgaritat quotidiana. Seria a partir d'aquesta premissa que Gaudí es decanta en aquestes tres obres pels models exòtics; l'arquitecte juga amb el color, la llum, el soroll de l'aigua, i fins i tot amb la poesia, present en les frases metafòriques inscrites en alguns murs dels edificis. En el Palau Güell s'arriba fins i tot al refinament extrem del «dandy», a partir dels materials nobles, de l'exquisidesa amb què són tractats, i de la mateixa complexitat dels espais que el configuren. Pel que fa als edificis plurifamiliars, les cases Calvet, Batlló i Milà, Gaudí segueix fidel als seus principis i preocupacions, abans esmentades, tot i que aquí ja ha superat els estils històrics i s'ha decantat per

³ Amb aquestes paraules ens referim al famós article publicat per Adolf Loos el 1908 «Ornament und Verbrechen» (Ornament i delictiu), inici del posterior rebuig del Moviment Modern a l'ornamentació.

les formes orgàniques, a partir de les quals no només aconseguix crear uns espais unitaris i poètics, sinó que, segons Sala, amb aquestes formes «l'ornament es transforma en estructura i símbol» (p. 57).

Amb el text «donant la forma apropiada a l'ús i als materials." El sentit de l'ornament en l'obra de Gaudí» passem a l'estudi més concret de l'ornament en Gaudí. Mireia Freixa es proposa abordar aquesta anàlisi tot indagant en la «cultura arquitectònica» de l'època, primer en un context general europeu, per després abordar la situació a Catalunya i entendre la influència d'aquesta en Gaudí. A nivell europeu la cultura eclèctica entenia que l'ornament no només s'havia d'integrar a l'estructura, sinó que també era l'element bàsic que determinava l'estil de l'edifici, ja que per a l'eclecticisme l'estil era considerat com un codi formal i una referència històrica. Aquesta idea, però, va ser contestada per Viollet-le-Duc, per al qual l'estil no havia de ser la còpia d'uns models històrics, sinó l'expressió d'una determinada idea de l'artista. A Catalunya, si bé en un primer moment el pensament arquitectònic es va mantenir al marge dels grans debats europeus, la creació de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona el 1871 va canviar la situació i va aportar el coneixement de la cultura arquitectònica europea. Això s'observa en els escrits de Gaudí, on es recullen principis dels mestres europeus, com J. Durand i E. Viollet-le-Duc, a més de catalans com F. del Villar, tals com l'utilitarisme, l'organicisme i el

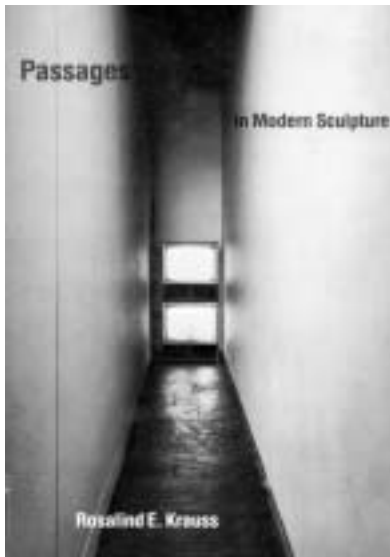
«caràcter». En aquest punt Freixa explica com Gaudí arriba a desenvolupar els seus propis criteris, destacant sobretot la seva concepció unitària de les arts, basada en l'ideal clàssic d'harmonia, que, segons l'autora, Gaudí assumeix del seu mestre Joan Martorell. Pel que fa a la qüestió dels motius ornamentals, s'assenyala una doble font: els repertoris ornamentals, típics de l'època i emprats per tots els arquitectes; i la naturalesa, de la qual l'arquitecte va extreure les seves típiques formes orgàniques. Aquí Freixa torna a assenyalar la influència de Viollet qui, explicant la seva idea de «organicisme», havia dit metafòricament que calia inspirar-se en la natura, la qual, però, fou emprada per Gaudí com a pauta de disseny. Dissenyats materialitzats pels seus col·laboradors, als quals també es fa referència en aquest article. Com a conclusió, Freixa ens remarca com Gaudí passa de la idea d'estil com a conjunt de formes, a un concepte d'estil com a llenguatge propi, mitjançant el qual expressa les idees que formen part de la seva concepció arquitectònica «en un procés de creació cada vegada més expressiu i més abstracte» (p. 77).

Precisament el tema dels col·laboradors de Gaudí és el que centra el darrer article, titulat «Artesans i homes d'ofici relacionats amb Gaudí», en el qual Joan Bassegoda i Nonell fa una relació exhaustiva i dona molts detalls d'aquests professionals, arribant fins i tot a descriure'ns el seu aspecte físic i a relatar anècdotes de la seva vida personal i de la relació entre

aquests i Gaudí. Llàstima que, a diferència dels altres articles del catàleg, no s'hi incorporin notes a peu de pàgina que ens expliquin les fonts d'aquesta informació, tot i que es manifesta que molta documentació es troba en la pròpia Càtedra Gaudí.

Per últim, cal fer esment al catàleg pròpiament dit, dut a terme per Xavier Güell, en el qual se'ns presenten les peces acompanyades d'abundosa documentació gràfica (fotografies d'època i plànols) així com d'explicacions molt detallades de cada element, en les quals se'ns aclareix el funcionament dels enginyosos mecanismes que alguns d'aquests incorporen, a més de l'habitual fitxa tècnica.

Joan Molet i Petit



Rosalind E. KRAUSS:

Pasajes de la escultura moderna.

Madrid, Akal, 2002.

El tiempo de la escultura.

Pasajes de la escultura moderna es un libro publicado en su versión original en 1977, y del que actualmente casi puede decirse que ha adquirido las connotaciones de clásico. En España ha habido que esperar un cuarto de siglo para disponer de su traducción (a cargo de Alfredo Brotons), y hay que agradecerse, de nuevo, a la valiosa labor que viene realizando la colección de Arte Contemporáneo en Akal.

De Rosalind E. Krauss (1941), profesora de Historia del Arte en la Columbia University de Nueva York y una de las más brillantes teóricas y críticas actuales, conocemos en castellano *La originalidad*

de la vanguardia y otros mitos modernos (Alianza, 1996), *El inconsciente óptico* (Tecnos, 1997) y *Los papeles de Picasso* (Gedisa, 1999). Para entender con detalle la trayectoria de Rosalind E.

Krauss es aconsejable la entrevista que la propia Anna M. Guasch realizó a la autora en *Lápiz. Revista Internacional de arte* (n.º 176, octubre 2001). Ahí, comentando su distanciamiento de Clement Greenberg y del formalismo en general desde finales de los sesenta, Rosalind E. Krauss decía, refiriéndose a la obra de Richard Serra, que «para mí, lo más destacable era la narratividad que subyacía en esos parámetros o, dicho en otras palabras, lo que podríamos llamar valor teórico». Pues bien, puede afirmarse que esa categoría, la de narratividad y, con ella, la de temporalidad, son los verdaderos protagonistas de *Pasajes de la escultura moderna*, y ya el mero hecho de que sean éstos y no otros muestra una gran parte de la originalidad de la lectura de Rosalind E. Krauss. Porque, recordemos, siempre se nos había dicho, por lo menos desde Lessing, que la escultura tenía que ver con el espacio.

En la página de agradecimientos que abre el volumen, la autora afirma que su libro es una historia crítica de la escultura moderna que «se dirige en gran medida a los estudiantes». Pero es mucho más que eso, o, por lo menos, exige que consideremos el concepto de «estudiante» en un sentido mucho más amplio que el habitual. El recorriendo que realiza Rosalind E. Krauss desde Rodin hasta Heizer, Smith-

son o Serra, sin excluir la claridad en la exposición, incluye toda una serie de aportaciones en la interpretación que hacen de su lectura un punto de atención obligatorio para todo aquél que se dedique a la investigación sobre la escultura del siglo xx. Ya en este libro, aunque todavía no aparezca, la categoría de «campo expandido» («Sculpture in the expanded field», 1979) comienza a ejercer la función que desarrollaría en estudios posteriores; de hecho, puede decirse que es imposible entender el «campo expandido» sin acudir a *Pasajes de la escultura moderna*.

Lo cierto es que es una delicia leer el texto de Rosalind E. Krauss. Su modo de introducir los capítulos indica que nos encontramos ante una obra apasionante. Si el primero comienza con un comentario de *Octubre* de Eisenstein para, a partir de ahí, conectar con Rodin, el segundo lo hace con la anécdota narrada por Marinetti y su disfrute de la «maternal cuneta, casi rebosante de agua fangosa», con el fin de introducir el tema del futurismo, el tercero con la asistencia de Duchamp, Apollinaire, Picabia y G. Buffet-Picabia a la representación de *Impresiones de África* de Roussel, etc. Rosalind E. Krauss no desvincula en ningún momento el estudio de la escultura y su contexto, sin olvidar que el estudio de casos concretos es fundamental en el desarrollo del libro. Pero esos casos concretos analizados son todos ellos necesarios para alcanzar el objetivo que se propone la autora. Y éste, digámoslo de una vez, es mostrar la renovación y, al

mismo tiempo, continuidad, de Rodin y Brancusi con la escultura que concluye en los años setenta (recordemos que el libro es de 1977). Para mostrar ese vínculo, Krauss narra una historia en la que el idealismo, el racionalismo, la intemporalidad y el carácter privado de la experiencia que acompañaban a la escultura clásica se ven sometidos a todo tipo de críticas y deconstrucciones, hasta concluir en un medio que favorece y exige la exterioridad, lo público, la superficie, la vinculación directa con el espectador o, en general, la categoría de «pasaje». La transformación de la escultura iniciada por Rodin, en este sentido, es continuada a lo largo del siglo xx «para situar tanto al espectador como al artista ante la obra, y ante el mundo, en una actitud de primaria humildad a fin de encontrar la profunda reciprocidad entre ambos» (278).

Si se atiende a cada uno de los siete capítulos que forman el volumen, lo interesante es concretar las claves que los definen, claves que pueden situarse en su totalidad alrededor del tema del tiempo. El primer capítulo, centrado en Rodin y de un modo especial en el análisis de *Las puertas del infierno*, precisa el instante en el que comienza la negación del tiempo narrativo. El tiempo en la escultura ya no es el de la narración, sino el de la construcción. Las superficies, la repetición (imprescindible para entender a Rodin), el proceso, inician como temas fundamentales un desarrollo que continuará cuando el futurismo y la conexión

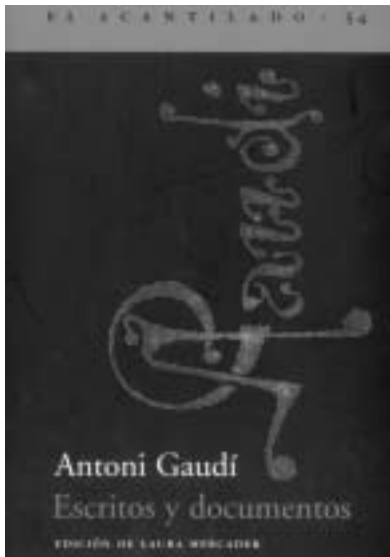
Picasso-Tatlin (capítulo 2) prosigan el énfasis en el antiilusionismo y la cultura de los materiales. Pero el tema del tiempo vuelve a mostrar su dialéctica: el tiempo ideal de las obras de Gabo y Boccioni tiene como contrapunto el «tiempo real» presente en las construcciones de Tatlin. Duchamp y Brancusi (capítulo 3), que Rosalind E. Krauss en ningún caso entiende como enfrentados, continuarán la dialéctica, oponiéndose precisamente a la escultura conceptual y como herramienta de conocimiento que se deducía de la obra de Gabo y posteriormente la Bauhaus. Y, por ello, Duchamp y Brancusi, en su crítica al tiempo narrativo y favoreciendo un tiempo real, de experiencia, mediante la escultura de situación, serán ignorados, de un modo especial por el surrealismo, hasta los años sesenta.

Con el objeto surrealista (capítulo 4), en el fondo, la proliferación metafórica, del inconsciente y el deseo, solicita un tiempo psicológico como medio escultórico. Cuando David Smith (capítulo 6) y sus continuadores (Di Subero, Chamberlain, Caro...), mediante esa estrategia de discontinuidad en las obras que, en el fondo, conduce hasta las críticas al minimal, el regreso del tema del tiempo mostrará todo su esplendor. Frente a la escultura que insiste en el presente y en la no duración de Caro, la repetición, o, mejor, la duración por repetición de Judd, Morris, Andre o Flavin, exige un concepto de tiempo opuesto al anterior. Es en este momento cuando aparece la crítica clásica de Fried al mini-

mal, la de teatralidad (capítulo 6), una crítica que expone dos modos enfrentados de entender la temporalidad: frente a la presencia pura, la apoteosis del tiempo real. Desde los decorados lumínicos de Picabia y Moholy-Nagy hasta los móviles de Calder, desde Tinguely a Oldenburg, desde el happening de Kaprow a la nueva danza, desde Morris a Bruce Nauman, el conjunto del desarrollo muestra cómo la teatralidad se presenta como «fundamental para la reformulación de la empresa escultórica: qué es el objeto, cómo lo conocemos y qué significa "conocerlo"» (237): la teatralidad, el tiempo real de la escultura moderna, se opone de modos diversos al mito idealista de la presencia pura. Cuando el proceso continúe, con artistas como Richard Serra, Robert Smithson, Michael Heizer o Eva Hesse (capítulo 7), la transformación de la escultura iniciada por Rodin se podrá concretar en una fórmula determinada: «de un idealizado medio estático a uno temporal y material» (274).

Este es el proceso que «narra» *Pasajes de la escultura moderna*, y lo hace de un modo claro, ameno y, simultáneamente, riguroso en la interpretación. No queda más que felicitar a la editorial por haber recuperado esta obra de Rosalind E. Krauss.

Domingo Hernández Sánchez



Laura MERCADER (ed.):
Antoni Gaudí.
Escritos y documentos.

Barcelona, Ed. El Acantilado,
núm. 54, 2002.

Moltes i variades han estat les publicacions que han anat apareixent amb motiu de la celebració del 150è aniversari del naixement de Gaudí. A destacar la iniciativa de l'editor Jaume Vallcorba de presentar de nou els escassos escrits i documents conservats de l'arquitecte, edició a càrrec de la historiadora de l'art Laura Mercader. Quan un llibre s'ha seguit des de la seva gestació és una satisfacció fer-ne la ressenya.

No era la primera vegada que es recopilaven, publicaven, traduïen o transcrivien els escrits i documents de Gaudí –ja ho havien fet, d'una manera més o menys fragmentària, Cèsar Martinell, Isidre Puig-

Boada, Marcià Codinachs, Jesús Irigoyen de Segura, Joan Bassegoda Nonell, Judith Roehr, Maria Antonia Crippa o Luis Gueilburt–. Tanmateix, Laura Mercader ha tornat als manuscrits originals, tenint en consideració el que els autors anteriors ja havien realitzat. De forma sistemàtica, ha reordenat, corregit i afegit algun document inèdit, amb la pretensió d'oferir un instrument útil que possibiliti la consulta posada al dia. Retornar a les fonts és com retornar als orígens, com diria el mateix Gaudí, que ens permet tenir una visió més profunda de la formació del pensament de l'arquitecte, per tal de poder elaborar una anàlisi de les constants de la seva particular teoria estètica. La guerra civil havia fet desaparèixer el que es conservava al taller de la Sagrada Família, les idees que es guardaven en els seus quaderns, els plànols, les maquetes... per aquesta raó, «aquests pensaments gaudinians» són allò que el foc no s'endugué, l'únic testimoni que en resta.

El *Quadern de notes* (1873-1879) escrit per l'arquitecte no és un diari, que ens possibilitaria la revelació o la confessió íntima de la personalitat o de la circumstància «del geni romàntic». Aquell que s'acosta als apunts, que no tenien la voluntat de ser publicats (ja que com és ben sabut Gaudí només va publicar un article a la revista *La Renaixensa* [1881], descobert per Judith Roehr i recollit també al llibre que estem comentant), descobreix com Gaudí fa néixer per mitjà de paraules, les inquietuds,

les impressions, els problemes teòrics i les preocupacions de la seva intel·ligència creadora. En aquestes notes expressa de forma planera les seves idees sobre arquitectura, construcció i ornamentació, i demostra estar al dia, ja que el gran debat del segle va girar al voltant de l'ornament i va esdevenir una de les qüestions més controvertides entre crítics, artistes, arquitectes i artesans del moment. En aquest sentit és important ressaltar que el primer Gaudí és *arquitecte i projectista* d'arts decoratives, aplicades i industrials. Descobrim la capacitat que té de suscitar, controlar i dirigir les ocurrències, perquè, tot parafrasejant a J. A. Marina, «la intel·ligència no es un ingenioso sistema de respuestas, sino un incansable sistema de preguntas. No vive a la espera del estímulo, sino anticipándolos y creándolos sin parar. Todas las operaciones mentales se reorganizan al integrarse en proyectos». I Gaudí s'insereix de ple en l'anomenada «cultura del projecte», que adopta el principi d'individualitat com a mètode, com altres arquitectes del moment, Cèsar Daly o Viollet-le-Duc. El seu procés creador és un complicat joc de propòsits, vaguetats, certeses, preferències, càlcul i sentiment. Busca camins que el menen a una meta que el mateix procés ajuda a definir. Perquè cal *un bon pensament que faci lluir la forma*, no n'hi ha prou amb una bona execució. Els ingredients per veure la seva evolució en els seus projectes ja els trobem als inicis. Per aquesta raó, el recull es completa amb les «Memòries descriptives», la

«documentació de projectes d'obra» i «l'epistolari», que ens acaben de fer un retrat aproximatiu del perfil humà i de l'estil d'Antoni Gaudí.

Teresa-M. Sala



Fabienne BRUGÈRE:

Le goût. Art, passions et société.

París, P.U.F. 2000

Ojeada al alcance político y social del gusto en la estética francesa e inglesa del siglo XVIII.

Venía de muy lejos la idea de la responsabilidad moral de las artes; en verdad de muy lejos: ya Platón y Aristóteles, situándose cada uno en un extremo, hicieron de este aspecto uno de los temas centrales y perennes que han definido, con el transcurso del tiempo, el marco de la Teoría del Arte. Este mejoramiento del ciudadano primero y del individuo raso después, curiosamente junto con el reconocimiento del carácter deleitable de las artes, ha reunido el acuerdo de los muchos. Esto constituyó lo innegable: las artes deleitaban y debían

abundar en el perfeccionamiento moral de las gentes. El debate, que existió, quedó circunscrito a lo menudo –cosa que tampoco es de despreciar: el grado, el hasta qué punto las artes deben deleitar o moralizar, y sus razones, porque se trataba sin duda de un difícil matrimonio. Y no está de más recordar la deuda insatisfecha que las bellas artes han mantenido con las poéticas y las retóricas, mientras estas últimas no perdieron fuelle y aquéllas tomaron las riendas de su propio devenir histórico. Sin embargo, también es cierto que esa función moral de las artes quedó sumida las más de las veces en una paralizante indefinición en la práctica, desprovista como estaba de cualquier legítimo cometido en la constitución de la sociedad civil. Las artes miraban en otra dirección, y sólo a partir del siglo XVIII, con la Ilustración inglesa y francesa principalmente, tomó cuerpo una reflexión sobre el papel de las artes en el proceso de socialización. Alemania estaba todavía presa de su agitada realidad nacional y habría de esperar como mínimo hasta las postrimerías del siglo para desarrollar inquietudes similares. Pues bien, éste es el hilo conductor que Fabienne Brugère traza en su libro *Le goût. Art, passions et société* (París, P.U.F., 2000) en torno al problema del gusto en la estética francesa e inglesa del siglo XVIII.

En efecto, sólo a partir del s. XVIII la filosofía recuperó aquella orientación política de la ética clásica; y «política» debe tomarse aquí en el sentido clásico del término y no en

su acepción moderna mucho más restringida: reflexión sobre lo público, los asuntos concernientes al conjunto de la *polis*. Como es bien sabido, lo político constituyó un elemento central del pensamiento ilustrado y, al igual que sucediera en la época clásica, como Aristóteles refleja en su *Poética*, nutrió parte de ese discurso sobre la estética y las artes que se había encaramado a un lugar relevante en el ejercicio del pensamiento. Los precedentes inmediatos se hallaron en los empiristas ingleses del xvii, quienes todavía quisieron sacarle más partido al vuelco que habían impreso a la teoría del conocimiento de la tradición francesa. Negaron todo su aparato racionalista pero bien que supieron aprovechar sus resultados en la crisis del principio de autoridad eclesiástica, especialmente las consecuencias devastadoras para tal principio que tuvo la circulación de las teologías deístas y teístas por buena parte de la Europa ilustrada. El portón que abrieron los empiristas, para dar entrada a un nuevo fundamento de la sociedad civil, era desolador: la soledad, el desarraigo y el horror ante un peligro constante son lo que caracterizaba al hombre en su estado natural. A esa incertidumbre corrosiva a la que condenaba la escatología del calvinismo puritano, ahora se le añadía una antropología rendida sin más a las impresiones sensibles lo que, junto con lo instintivo, hicieron del hombre un ser lobuno. El conocimiento quedó reducido a lo fenoménico y a su sedimentación a partir de un proceso de repetición, familiaridad

y costumbre; en suma consenso en buena medida, que fue la misma medicina, en su vertiente sociopolítica, para curar la naturaleza maligna del hombre.

El horizonte era la legitimación de la nueva sociedad oligárquica puritana que se apuntalaba en Inglaterra y sus colonias americanas. Es por ejemplo, el John Locke moralista de la idea de libertad como tolerancia social restringida, de la propiedad como derecho inviolable, del desprecio ante el carácter improductivo del arte al que bien pronto le dio la vuelta de tuerca pragmática: dada la naturaleza equívoca y despreciable del arte, hagamos de la belleza un consenso de clase y que sirva de estandarte del nuevo orden social. Pero, a caballo del siglo xviii le salió al filósofo Locke un discípulo díscolo en la piel de Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury. Y Shaftesbury no fue una isla sino un representante, por supuesto destacado, de una nueva antropología, una nueva estética y una nueva teoría sociopolítica, factores, todos ellos, que discurrieron profundamente entrelazados y determinaron los cimientos de la reflexión sobre la estética y la teoría del arte del más amable racionalismo ilustrado.

En su librito (127 páginas de pequeño formato), F. Brugère concentra su análisis en la noción de gusto y sus repercusiones sociopolíticas en la estética del xviii, no sin antes resumir la génesis del gusto desde sus comienzos modernos en el Cinquecento, siguiendo de cerca

las consideraciones que Robert Klein había puesto por escrito en *La forme et l'intelligible*. En síntesis, podría decirse que la noción de gusto es el fiel correlato de una reflexión a dos bandas sobre el *giudizio* y la *maniera* en la teoría del arte manierista, tal y como Giovanni Paolo Lomazzo señaló de manera ejemplar. Aunque tampoco está de más señalar el ascendiente de la afortunada expresión del *giudizio dell'occhio* de Miguel Ángel allá por el Clasicismo o de su versión musical en el *giudizio dell'orecchio* que, si no recuerdo mal, había ya acuñado Johannes Tinctoris a caballo entre los siglos xv y xvi. Fuera como fuese, en el s. xvi la atención por el *giudizio* se convirtió en uno de los elementos comunes en toda cavilación sobre las artes, y supuso un claro síntoma de la clausura de aquella euforia narcisista que, en el Quattrocento, había animado la concepción del arte como uno de los medios por excelencia para asomarse a la realidad natural. La noción de *giudizio* que se desarrolla en el Cinquecento lo hace circunscrita al ámbito de la teoría de las artes, dejando a un lado esa otra faceta de naturaleza más intelectual que había constituido un tándem con la *ingenium* en la retórica de Cicerón o Quintiliano. Porque ahora, a mi modo de ver, el *giudizio* –y no el gusto como señala Brugère–, designa una facultad extraña, desconcertante en la medida en que no es reducible a un discurso razonado. El *giudizio* es aquí esa instancia evaluadora que supone un conocimiento afectivo pero también efectivo sobre una

clase particular de objetos y que, por su propia naturaleza, reenvía al temperamento y demás circunstancias específicas de quien lo expone. Que el *giudizio* y el temperamento, junto con otros aspectos del artista, determina la *maniera* no requiere de ulteriores comentarios, aun cuando eventualmente habrá que sustituir el término *maniera* por *stile*— para evitar el desplazamiento semántico del primer término. Pues bien, y en esto sí me parece acertada la autora, el gusto pasa a ser una especie de conciencia crítica que nace con el *giudizio*. Sin duda, porque dadas las dificultades que entraña la aprehensión de los entresijos de la facultad del juicio, ésta se entiende mucho mejor a partir del producto de su ejercicio, que es ya su manifestación, máxime cuando el *gusto* entraña el reconocimiento de un deleite sensible. El *gusto* comenzará siendo un particular repertorio de experiencias y objetos escogidos, para acabar apuntando hacia una inclinación personal y confundirse así con la propia facultad que lo determina.

En el análisis de los precedentes inmediatos, F. Brugère se detiene en el tratado *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, de Dominique Bouhours; una parada obligada dado que tiene al gusto como uno de los ejes en torno al cual se articula su libro, y ello a pesar de que no se halle en la obra de Bouhours ninguna teoría explícita sobre el particular que tienda un puente directo hacia el ya muy próximo siglo XVIII. Es por esta razón, por lo que se echa en

falta al menos una mención a la disertación *Sur la beauté véritable et son fantôme* y al prefacio del *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* de Pierre Nicole por la firme anticipación que supuso de la estética ilustrada. Ya el simple hecho de manifestar el franco interés de un filósofo por algunos asuntos de naturaleza estética, en el siglo del racionalismo matemático nada menos, habla a voces de que la mirada de Nicole se aleja de su época; eso sí, tampoco puede olvidarse que el grueso de sus esfuerzos sigue concentrado en los temas centrales de la centuria, como bien demuestran sus estudios de Lógica y Teología. En efecto, y por citar sólo algún punto relevante, la dependencia que reconoce en la belleza respecto de las impresiones sensibles y la simpatía experimentada en el sujeto, y sobre todo, los comentarios que dedica al gusto son bien representativos. Porque en Pierre Nicole ya nos hallamos ante la asociación entre el gusto y el sentimiento, y ante el problema de esas variaciones subjetivas del gusto que en ocasiones se escapan del justo asentimiento ante la *verdadera belleza*. Amén del reconocimiento de la incidencia del gusto sobre las costumbres, la importancia del juicio de los expertos y otros aspectos que serán extensamente abordados después.

Pero volviendo a D. Bouhours, la atención por el gusto queda demostrada por la finalidad propedéutica de su tratado, su voluntad de percibir al lector de cara al ejercicio deleitable de la lectura poética y oratoria. Para Bouhours, adepto a

la línea poética y retórica clasicista, el gusto es la apreciación de un *bon sens*, un justo equilibrio entre tres elementos esenciales porque, como el mismo autor rubrica, no se debe escribir sólo para el oído y la imaginación sino también para el alma. De ahí la necesidad de un pensamiento verdadero e inteligible (*justesse du sens*), que debe constituir el fundamento de todo arte ingenioso; la agudeza (*esprit*), en la que se resuelve esa necesaria vivificación de un pensamiento sano que abandonado a sí mismo se tornaría seco, y una más compleja idea de delicadeza (*délicatesse*) que acoge tanto una ligereza o un encanto sensible, como una sutileza o fineza intelectual. F. Brugère se encarga de destacar que el gusto es sobre todo esta percepción y apreciación de la *délicatesse*, lo cual sienta firmemente la definición de tal concepto como una experiencia de la sensibilidad. Y en efecto, así parece ser. Bouhours culpa a la delicadeza de la suspensión del ánimo y de un extraño placer vinculado al descubrimiento de un material sensible y un pensamiento velados tras la ligereza de su exposición sutil. La delicadeza provoca un *no-sé-qué* en las artes de ingenio, y el gusto es la experiencia íntima de tal misterio.

Pero Bouhours no salió del estrecho círculo de un gusto concebido como una fruición personal, íntima, de las obras de ingenio (*esprit*). Una y otra vez Eudoxo y Philante entran y salen con sus libretas y notas del gabinete, el espacio privado en el que debe desplegarse el

ejercicio de un gusto cultivado. Bouhours está aún lejos de la extensión del problema del gusto en el espacio de lo público. Es el turno del siglo XVIII pero no todavía del pensamiento ilustrado. F. Brugère ve al abate Du Bos como ese último eslabón anterior a la postura que frente a este asunto caracterizará a la estética ilustrada. La cosa parece bastante clara tras una simple ojeada al preámbulo de sus *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*; curiosamente, el último empujón al gusto se desarrolla no en un tratado de estética sino de teoría del arte, lo cual es indicativo de las interacciones que comienzan a sacudir ambas esferas de reflexión. Allí, Du Bos manifiesta su intención de escribir un tratado dirigido no a las gentes del oficio, sino a un público, cada vez más amplio, interesado en el arte. Una vez más, los hechos van delante de las especulaciones. La emergencia de este nuevo público, burgués, interesado en arte está atestiguada por fenómenos bien conocidos. En primer lugar, por el traslado de los *salones* al Salón Carré del Louvre en 1725, su periodicidad bienal y su apertura al público general desde 1737 hasta su muerte –de éxito casi podría decirse– en los últimos decenios del siglo XIX. En segundo, por la resonancia en la prensa escrita de las noticias y debates de lo que hasta ahora había quedado restringido a la corte y la academia y que constituyó el medio adecuado para la nueva crítica del arte. O también, por el afianzamiento entre el público burgués del coleccionismo de arte y antigüeda-

des que harían necesario poner los cimientos de la moderna historia (Giambattista Vico) y especialmente de la moderna historia del arte (Johann Joachim Winckelmann), y culminar un largo proceso fraguado en los dos últimos siglos. Como el mismo J. J. Winckelmann diría más tarde, era necesario poner un poco de orden en la tradición histórica contemporánea, sentar las bases de una correcta catalogación de las piezas y evitar los estropicios que se acostumbraban a cometer en las restauraciones de antigüedades; por consiguiente, era necesario un instrumento teórico para revisar y pautar estos ámbitos de actividad. Y fueron en estas circunstancias en las que el abate se aprestó a desarrollar un análisis de la recepción de la obra de arte libre de cualquier principio de autoridad.

F. Brugère ha sabido ver muy bien el núcleo del pensamiento de Du Bos en este asunto que nos ocupa: la tensión existente entre, por un lado, el análisis del gusto vinculado a una experiencia sentimental y personal de la obra de arte y, por otro, la constitución de una sociedad del arte que interactúa con la obra y determina en parte la orientación del gusto. Así deja a un lado las consideraciones de Du Bos sobre la incidencia de la obra sobre los sentimientos, asunto que gozaba ya de un cierto arraigo en la tradición, para detenerse en aquello otro, más novedoso, que apunta hacia una dimensión social del gusto. Destaca, entonces, esos dos aspectos que de un modo más claro revelan este cambio de acen-

to. En primer lugar, la afirmación de la importancia de las causas físicas en el florecimiento de las artes: para Du Bos, la idiosincrasia de las naciones se explica en último término por un determinismo climático –de la importancia del aire y las emanaciones de la tierra habla el abate. Si las diferencias raciales y anatómicas son producto del aire de las distintas áreas geográficas, con mayor razón esto afecta a las costumbres, al genio y al arte de los pueblos. Incluso, el genio individual de los hombres está mediatizado por el medio: no obviamente en su origen, puesto que Du Bos le reconoce un fundamento innato, pero sí en su desarrollo y perfeccionamiento, sí en lo que se refiere a su efectiva materialización práctica. El otro aspecto de obligada consideración tiene que ver con su particular visión sobre el gusto, en la que apuesta por la importancia del gusto del público frente a cualquier otra instancia especializada. En efecto, el tratadista francés manifiesta con franqueza su preferencia por un juicio sobre la obra de arte que dependa sólo de la impresión sentimental dejada en nuestras facultades. Y nótese, por lo que vendrá después, que esto supone el reconocimiento de una común naturaleza, que en Du Bos ya es fisiológica y cultural, entre los hombres de una sociedad determinada: hay algo propio de la especie en el gusto –un juicio natural: la capacidad de experimentar sentimientos–, pero esa común naturaleza se particulariza con el influjo de las condiciones geográficas específicas que acaban determi-

nando el sentimiento y las costumbres nacionales. Du Bos apuesta por afirmar este fundamento inquebrantable del gusto, un gusto ingenuo si se quiere, frente al juicio de la gente del oficio –artistas, poetas, críticos. Es cierto que el público iletrado nunca podrá conocer el grado de excelencia de una obra –le falta lo que el abate denomina *gusto de comparación*, que es sin duda educado–, pero, en cambio, no caen en esos prejuicios de los que hacen uso y abuso los especialistas, y que acaban pervirtiendo su juicio.

Además, yendo a lo minuto, me parece que esta misma valoración de lo público se halla presente en la atención del abate por el propio fundamento de las artes: en dos palabras, sentimiento e imitación. Como consecuencia de la particular consideración del deleite que nos producen las artes, que sintetiza, en orden de importancia, en el placer ocasionado por los objetos imitados y el placer derivado del modo de imitación, Du Bos entiende necesario realizar algunos comentarios sobre la justa elección del tema que puedan servir de guía. Allí expresa su convicción de que los temas deben tener interés para el hombre en general, pero también para el hombre de la sociedad del momento, recuperando un aspecto que, por cierto, antes ya había aconsejado Pierre Nicole. Al mismo tiempo, expone sus reservas al uso de la alegoría, que tanto había arraigado en las artes. La alegoría, cuya naturaleza escapa del dominio del sentimiento, de la imitación y de un gusto

natural para instalarse en un juicio más intelectual, se le antoja apropiada sólo en aquellos géneros poéticos cuya finalidad es instruir divirtiendo, en los que es lícito presentar mayores dificultades al discernimiento, o en composiciones de temática pagana. Especialmente pernicioso es su uso por los artistas que, malinterpretando el concepto de artes de ingenio, la emplean con el único fin de ufanarse en el poder de su invención, de su esprit, cayendo en galimatías, fantasías y caprichos que alejan sus obras de ese gusto común, ingenuo, puro, del público. En último lugar, la postura del abate en relación con los preceptos de las artes, claro indicio de que su racionalismo nada tiene que ver con el que determinó el siglo anterior. Si el juicio depende de la diferente sensibilidad de los hombres, si el gusto depende de nuestra organización, inclinaciones y estado de nuestro espíritu, de tal forma que estamos acostumbrados a verlo cambiar a lo largo de la vida, a qué vienen estériles discusiones sobre reglas que afectan a los detalles: a qué viene darle vueltas a la composición poética o a la expresión, a que si la línea o el color. La poesía ha precedido siempre a la poética y, en consecuencia, las reglas deben circunscribirse a lo grueso y ser el resultado de las observaciones sobre el placer producido por las artes, de la atención por los efectos de la naturaleza, y del consenso general que sólo es posible sobre lo más amplio.

Du Bos no dejaba al hombre bien parado en lo referente a la vertien-

te social o pública del gusto. Por un lado, el florecimiento del gusto y las artes no dependía de una especial programación de la especie, siempre omnipresente; no dependía, en último extremo, de nada específicamente humano, sino de una feliz coincidencia de factores geográficos. Por otro, el hombre quedaba condenado a la tarea vulgar, simple pasividad, de tomar buena nota de aquellos aspectos generales que parecían haber calado en una hipotética historia del gusto de esas naciones florecientes. Pero antes incluso de que Du Bos escribiera su tratado, y sin duda contra los vientos que habían soplado en el empirismo inglés del xvii, el conde de Shaftesbury había resuelto estas cuestiones de un modo bien diferente al otro lado del canal. De este esteta y hombre bueno, F. Brugère vuelve a acertar en que el pensamiento del conde inglés constituye una nueva antropología, una auténtica filosofía de la civilización, y que el análisis del gusto no tiene como objetivo una teoría del sentimiento sin más, sino que debe integrarse en un interés de mayor calado por los procesos de socialización. Aquí se da el pistoletazo de salida a todas las reflexiones que en ese nuevo siglo y en el siguiente se desgranaron acerca de las implicaciones sociales, morales, e incluso políticas, de las artes.

Toda la estética de Shaftesbury se asienta en el reconocimiento de una naturaleza del ser humano centrada en un hondo sentimiento moral y estético en el que cualquier diferencia entre estas facul-

tades acaba por perderse. He aquí un intento de superación del primero de los obstáculos que Du Bos no había conseguido sortear: a partir del carácter innato de tales ideas estéticas y morales, no habría más que refinarlas con su aplicación práctica en lo social. Dicha práctica, que por cierto constituye el centro de la idea de educación que maneja Shaftesbury, supone el simultáneo perfeccionamiento general del individuo y de la sociedad en la que éste se integra. Y ello supone el vuelco de la antropología sociopolítica del empirismo inglés precedente contra el que, sin duda, se mide el joven esteta. Los principios morales y políticos, y los principios que rigen el gusto, ya no son el resultado de un consenso que se establece incluso contra natura, sino el desarrollo de un sentimiento amable, hacia uno mismo y por eso también hacia los demás, que dimana de la exteriorización sincera de esa genuina naturaleza presente en la totalidad de los hombres. Suenan aquí ecos anticipados de las tesis *rousseau-nianas* de la bondad natural del hombre, así como similares ideas sobre la naturaleza y la educación. Dicho sentimiento innato mueve a la aversión hacia la injusticia en todas sus formas, y a la búsqueda de la felicidad entendida como sentida integración en el universo, en la especie y en la comunidad política, que tan deudoras son de aquella armonía *monádica* preestablecida de Leibniz, y especialmente de sus repercusiones éticas. En Shaftesbury se opera si no una plena identificación, sí una complementariedad entre bien pri-

vado, bien público y bien universal. De ahí su beligerancia contra esos programas políticos, religiosos y pedagógicos que han provocado la perversión de la afección natural y que campan a sus anchas y con total impunidad en su época. De ahí su repugnancia contra toda filosofía sustentada en la exaltación del temor, de la desconfianza y de la represión, ante la presunta naturaleza malévolamente del ser humano. De ahí su denuncia de la perversión del entusiasmo en fanatismo, de la propagación de la acritud, de lo beato, de lo pedante, o del sarcasmo despreciativo de un pirronismo que se pretende en los antípodas de lo dogmático, en lugar de los efectos saludables del buen humor.

En el seno de esta nueva antropología que se alza contracorriente, el gusto adquiere un lugar privilegiado y las artes –como bien se encarga de señalar F. Brugère– se liberan de esa limitada función social de divertimento y descanso, tras el ejercicio de los negocios privados y la política, que tenía asignada en la sociedad educada. Con Shaftesbury, adquieren una nueva dignidad de la mano de su papel crucial en la educación moral y estética de los individuos y las sociedades. Con esta antropología cultural de trasfondo, en la que los principios sociales reposan sobre un más vagamente discernible sentido de la urbanidad, de la cortesía, de los buenos usos y costumbres, el gusto –el buen gusto– se presenta como la capacidad evaluadora por excelencia para moverse entre estos nuevos resor-

tes sociales. Porque el gusto es ante todo una natural predisposición sentimental hacia las grandes cualidades humanas, y en su universalidad constitutiva bien que se diferencia de la moda y los caprichos de la pasajera opinión. Ahora bien, el gusto requiere de un medio sociopolítico idóneo en el que pueda desarrollar todas sus virtudes, y que se resume en la idea de libertad. El gusto, las artes, la amabilidad y las buenas maneras, el juicio individual, requieren de la libre expresión de esa tendencia hacia la armonía general que constituye su carácter profundo; y aquí el modelo británico de la monarquía parlamentaria se alza como esa forma de gobierno adecuada, frente al absolutismo francés en el que lo público y lo nacional queda reducido a la corte y poco más. Sólo en este marco de libertad puede desarrollarse un *well bred man*, el hombre educado, el hombre de gusto: ese individuo atento al afinamiento de su sensibilidad y dispuesto firmemente a volcar en la sociedad el producto de su formación virtuosa. No es de extrañar que Shaftesbury abunde en una postura que definirá el propio carácter nacional inglés: muy lejos se encuentra de cualquier viento revolucionario que orientará en una dirección bien diferente la veleta de la ilustración continental. El conde inglés es un modelo de ese espíritu reformista del compromiso pero también de la moderación, amante del análisis crítico pero también del buen humor en el que todo acaba siendo ponderado en su justa medida; en suma de la concordia, del movimiento armo-

nioso y no de la fractura social. Su modelo de actuación política es la de una reforma social inspirada desde arriba, pero dirigida por esos hombres honestos que deben encarnar lo mejor de la sociedad inglesa. Es por esto por lo que las ideas que sobre el estilo mantiene Shaftesbury apuntan sin el menor titubeo hacia el clasicismo: el estilo del buen gusto es aquel que despliega la específica naturaleza humana, asombro de proporción, de equilibrio, de armonía, entre la soberbia aspiración a lo divino –ejemplificado por el estilo sublime y la exacerbación del formalismo que supone– y la rusticidad de abandonarse a las inclinaciones más animales –el modelo es aquí la farsa popular basada en la obscenidad y el escarnio del otro. El estilo del buen gusto es el estilo que encuentra su justa medida entre los extremos, entre la afectación y la brusquedad, un estilo respetuoso con la dignidad humana, y caracterizado por esa simplicidad formal de la que tan buenos ejemplos son Rafael o Poussin. Y en plena conformidad con ese estilo noble y contenido, aquel *polite man* tiene en las artes el correlato de la figura del crítico que debe lograr la mediación entre artista y público, y que, en consecuencia, representa un papel crucial en la formación del gusto público. Aquella misma proporción y moderación hallan su correlato en la prudencia y comedimiento del propio temperamento y la fantasía, que deben caracterizar al crítico tanto como la minuciosidad y sutileza de su examen.

A continuación, F. Brugère nos lleva de vuelta a la estética francesa para presentarnos, ahora sí, la postura del enciclopedismo ilustrado en este asunto del gusto. Y aquí nos hallamos ante una ruptura en el hilo discursivo que bien merece una aclaración. Porque después de las palabras de Shaftesbury el camino se presentaba distinto y ameno, claro hasta que uno se daba de bruces con la cruda realidad histórica: es como si el esteta inglés hubiese olvidado ese proverbial pragmatismo anglosajón, condenando su estética del gusto al ejercicio de un puñado de francotiradores, amigos en la virtud y la sensibilidad estética, pero inermes y aislados ante el rumbo fáctico de los acontecimientos. El legado de Shaftesbury enmohece a causa de su buena fe, incluso se halla ya pervertido en su discípulo Francis Hutcheson, que prefirió una mirada más avispada. Por otro lado, los enciclopedistas franceses tuvieron que vérselas con el absolutismo: en su vertiente política, lejos aún la toma la Bastilla, no les dejaba espacio para amplios aspavientos; en su vertiente filosófica en general y estética en particular, había mucho que lidiar con la tradición racionalista. Además, nadie había dicho una palabra acerca de las razones que hacían del gusto una herramienta útil en el proceso de socialización. Se había hablado de los vínculos entre el gusto y el sentimiento, incluso de cómo el sentimiento moral y estético podían constituir los sanos cimientos de una sociedad civilizada; pero nadie había logrado explicar cómo a partir de este fundamento senti-

mental podían desplegarse esos principios reguladores de la convivencia que en su faceta legal se alejan tanto de la sensibilidad. Los ilustrados franceses serán los primeros que tantearán estos problemas a la espera de su paroxismo en la estética alemana, especialmente en Kant y la filosofía trascendental que, con sus múltiples variaciones, continuará su labor. Fabienne Brugère sintetiza en sus líneas maestras las aportaciones del artículo «Gusto» recogido en la Enciclopedia (VII), por lo que sólo me voy a detener lo mínimo para incidir en dos aspectos de especial interés: primero que, para Voltaire y D'Alembert, el gusto retiene ante nuestras facultades la materialidad de la sensación, evitando su deriva hacia una metafísica del sentimiento; segundo que, según Montesquieu, se integra entre las facultades del espíritu y promueve un conocimiento. Ese conocimiento, por un lado, activa la conciencia de las propias facultades del sujeto y, por otro, supone un modo particular de entrar en contacto con el objeto, vital como desencadenante de dicha experiencia cognoscitiva: procura la duración de la sensación mediante un complejo proceso de asociación y composición internas, y el refuerzo de la afectividad y la intensidad de las pasiones frente al objeto. Más aun, el gusto promueve un arreglo entre sentimientos e ideas a partir de la impresión sensible inicial. Cuántos ecos del juicio de gusto kantiano –*juicio estético reflexionante*– en esta reconsideración de los lazos entre estética y epistemología, y

qué profunda revisió del cogito cartesiano.

Pero no menos interesantes son las reflexiones de Denis Diderot (*Discours sur la poésie dramatique y Le paradoxe sur le comédien*) no ya únicamente sobre la poesía dramática sino también sobre el espectáculo teatral, lo cual no deja de ser otra novedad. Más que nada porque en ellas desarrolla una derivación de la teoría catártica del teatro que hace del gusto lo que Bruguère denomina el ámbito de la circulación de la afectividad y la intensidad emocional; sin duda, el primer paso para la transmisión pública de ideas de mayor calado. Es bien conocido que Diderot entiende el teatro como un instrumento único de cohesión social y educación del público sobre la base de una comunión pasional del auditorio. De hecho, la idea que tiene del espectador modélico es ese individuo predispuesto a experimentar emociones ante el espectáculo teatral. Esa pasividad intelectual del público –que no pasional– permite una simpatía honda e inmediata con los acontecimientos que se suceden en el escenario, y actúa entonces como una llave maestra para criticar los prejuicios, lo ridículo en alguno de los hábitos arraigados en la sociedad, los atentados contra la virtud moral; todos ellos son presupuestos que deben orientar, con la cautela que la realidad política del momento exige, el conjunto de las fuerzas sociales hacia la consecución de un buen gobierno. En efecto, pronunciamientos como el de que un pueblo sin dramaturgia se

condena a la degeneración apunta hacia la conveniencia de extender el teatro sobre amplias capas de la ciudadanía, y apunta también a su reconocimiento como el arte por antonomasia en lo que a la formación del gusto público se refiere. Y, como subraya F. Bruguère, no debe olvidarse que el gusto actúa sin duda sobre los principios generales del juicio, tal y como se vio en los enciclopedistas. Es así como el teatro puede cumplir su finalidad moral y política, y es por eso por lo que Diderot debe concebir el teatro como un sistema en el que nada debe ser dejado al albur. El espectáculo sólo podrá cumplir con su cometido si logra que las pasiones de los asistentes se afinen al unísono, si logra un sentimiento del auditorio en su conjunto. Es entonces cuando el papel atribuido al público es complementado, desde el otro lado del espacio teatral y de las facultades humanas, por el actor y el dramaturgo. Si las emociones del auditorio son inducidas, se requiere una cabeza fría que trence los hilos para alcanzar no sólo esa comunión sentimental, que se manifiesta por lo general harto caprichosamente, sino también su orientación hacia la finalidad perseguida. Aquí se halla la labor del comediante: un perfecto arte del fingimiento que le permite pulsar los timbres del alma ajena, manteniendo al mismo tiempo sus emociones a buen recaudo. El buen comediante es aquel que todavía no se ha quitado la máscara dramática pero que, sin embargo, ha conseguido hacerla invisible. Y su prolongación es el gran autor teatral, un hombre honesto, perfecto

concedor de la naturaleza humana y auténtico cirujano del imaginario colectivo, que oculta sus designios entre bambalinas.

Si de algo pecaron los enciclopedistas en su análisis del gusto, y Diderot particularmente en su visión sobre las implicaciones sociopolíticas del teatro, fue del hecho de que sus reflexiones se escoraron hacia un extremo. La gravedad es mayor en el caso de Diderot porque, en su *Discours sur la poésie dramatique*, introdujo el problema de cómo los hábitos y prejuicios sociales podían entorpecer el propósito del dramaturgo, sin decidirse a darle el tratamiento que un problema de tal magnitud merecía. Y antes incluso, en sus *Investigaciones sobre el origen y naturaleza de lo bello* (edición póstuma del artículo «Bello» para la *Enciclopedia* 11) había reconocido la influencia de factores externos a lo estético en el juicio sobre lo bello, entre los cuales enumeraba el clima, las costumbres, el gobierno y el culto. Fueran cuales fuesen las razones, esta molesta ausencia fue subsanada en el empirismo inglés de la época, en cuyo seno, por lo tanto, se desarrolló un examen más equilibrado del gusto. Aun cuando este asunto fue un tema común en el pensamiento estético británico, F. Bruguère circunscribe sus comentarios a la figura de David Hume, tal vez porque siendo el primero en abordar este asunto –lo hizo unos pocos años antes que los filósofos franceses– sentó las líneas de fuerza que después continuarían otros compatriotas. En Hume se halla, cómo

no, un acercamiento al gusto también desde los planteamientos de la psicología en una línea similar a la seguida por los franceses, convirtiéndose en el referente singular con el que I. Kant midió su teoría del conocimiento en particular y todo su sistema filosófico en general. Aunque sea repetir lo sabido, en lo que a estos aspectos psicológicos se refiere –que en Kant abandonaron el ámbito de la psicología para integrarse en su filosofía trascendental–, el juicio de gusto kantiano no existiría, al menos en sus aspectos hoy característicos, sin la previa aportación del filósofo inglés. Como ya Brügere resume bien esta faceta psicológica del gusto en Hume, tan sólo mencionaré de pasada las que, a mi juicio, fueron las diferencias principales con la versión estética francesa. En primer lugar, la radicalización del papel de la impresión sensible y de la reducción de la idea a meras asociaciones perceptivas habituales, lo que suponía destacar de una vez por todas el papel de la imaginación y el carácter acumulativo e histórico de la teoría del conocimiento, en la que el problema del gusto se integraba naturalmente. En segundo, el fortalecimiento del papel de la imaginación y el gusto en la adecuada movilización de las facultades mentales, una vez reconocida la imposibilidad del pleno funcionamiento simultáneo de las mismas. En tercero, la redefinición de la belleza en relación con los placeres de la imaginación –el gusto se presenta como una «delicadeza de la imaginación»–, desplazándola de una vez por todas hacia un enjuiciamiento sentimen-

tal del sujeto: la belleza pasa a ser en Hume el resultado de una «impresión secundaria tranquila y placentera». Finalmente, la reapertura del conflicto entre la experiencia subjetiva de la práctica del gusto, origen de la diversidad y el desacuerdo entre los juicios de gusto, y la constatación de un acuerdo social con respecto a los principios generales que lo determinan.

Este último se convierte en un motivo correoso que obsesionó al empirista inglés. Hume pretendió ser consecuente con su idea de crítica del arte según la cual ésta debía abordar lo constitutivo de las obras de arte, debía adentrarse en el detalle, en la singularidad de cada una de las obras y no quedarse en la mera discusión de principios generales. Porque sólo de este modo la crítica podía desarrollar su ámbito específico, bien diferente de la opinión y la ciencia; aquel en el que el sentimiento se transformaba en juicio de conocimiento. En este sentido, crítica y gusto corrieron indisolublemente unidos, porque el gusto requiere esa extraña conjunción entre sentimiento y juicio. De ahí que exigiera la reunión en el crítico de un funcionamiento armónico de todas las facultades mentales: juicio sólido, sentimiento delicado, experiencia en la práctica del gusto, ausencia de prejuicios. Partiendo de esta base, afrontó la explicación de la singularidad y diversidad de los estilos en el caso concreto de la escritura, qué era lo que hacía de algunos estilos poéticos y retóricos hitos en la historia de las artes.

Pero le fue imposible discernir cuál era el fundamento de esa específica conjunción de factores estéticos que hacen de una manera de escribir concreta un gran estilo, y así, no pudo evitar caer en aquello contra lo que él mismo había prevenido, no pudo abundar más allá de un principio general, por cierto ya bastante socorrido: el buen estilo –terminó por concluir– es un misterioso equilibrio entre simplicidad y excesivo refinamiento. En consecuencia, Hume levantó un nuevo apoyo de una futura sociología del gusto al reconocer la compleja influencia del marco cultural en la valoración de las artes, haciendo del gusto un problema histórico, encuadrado en unas coordenadas espaciales y temporales concretas. Así, admitió la importancia del tipo y grado de civilización de la nación, de ese refinamiento y delicadeza que acompañan los hábitos y costumbres sociales cuando están regidos por un sentido de la moderación en el gusto, y con mayor razón, aceptó la incidencia de las instituciones artísticas y la historia del arte propias de la época. Nuevos aires para aquella antigua idea del carácter convencional, consensuado, político si se quiere, del gusto. Por esta senda transitarían, de un modo más o menos ortodoxo, prácticamente todos los estetas ingleses del siglo, y fue frecuentada también –bien es cierto que mucho menos– por la estética alemana como es muestra ese puñado de consideraciones antropológicas presentes en *la Historia del arte en la Antigüedad*, de J. J. Winckelmann, y en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo*

sublime o en la *Antropología en sentido pragmático*, de I. Kant. Sin embargo, habría que esperar al siglo XIX para que esta visión más sociológica sobre el arte alcanzase su mayoría de edad, aun cuando el grueso de la estética ya había derivado hacia otros derroteros.

José Luis Menéndez