

Referències,
lectures



Consideraciones acerca
del origen y la naturaleza
de la ciudad planificada en
las colonias griegas de
Occidente

José Luis Menéndez Varela

BAR International Series 1104
2003

J. L. MENÉNDEZ VARELA:
Consideraciones acerca del origen y la naturaleza de la ciudad planificada en las colonias griegas de occidente.

Oxford, British Archaeological Reports, 2003.

Enfrontar-se a l'estudi de l'origen de la ciutat és sempre un repte complex. Deixant de banda la ingent bibliografia que existeix sobre el tema així com la dificultat intrínseca a qualsevol dels problemes que expliquen els fonaments de l'ésser humà, el cert és que, teòricament parlant almenys, l'origen de la ciutat constitueix la imatge, i potser també el símbol, de la pròpia constitució humana. No és pas perquè sí que els mites fundacionals es refereixen al naixement de les ciutats talment com si aquestes fossin l'espai on l'individu es fa a si

mateix, talment com si abans d'elles no hi hagués res que tingués característiques humanes o com si, al capdavant, la ciutat fos el recinte idoni per a garantir la civilitat.

No hi ha res doncs, tant dificultós i alhora tant propens a suscitar la fàcil simpatia i la ràpida complicitat del lector com l'anàlisi d'aquest camp obscur, seductor i misteriós que s'amaga en la nit dels temps i que es constitueix a partir de la confluència de totes les característiques que defineixen l'ésser humà. Negar-ho seria un absurd. I negar-ne la seva participació fins i tot en una investigació sobre l'origen i la natura d'un model específic de ciutat en la Grècia arcaica, constituïria un error imperdonable. El propi tarannà de l'anàlisi i el ritme mateix del discurs revelen que la profunda fascinació per aquest punt primer és la clau de volta, implícita si es vol, d'una interdisciplinarietat documental que és només un modest exemple de la dispersió de fronts als quals ha de fer atenció un estudi de la qualitat del que es presenta en aquesta ocasió. Des de les descripcions antigues i la teoria política posterior fins a la informació arqueològica, en molts casos encara incompleta, el recorregut que realitza el professor José Luis Menéndez sembla tancar d'una forma concloent la totalitat de punts de vista que procuren limitar, i potser substituir, aquesta primera i espontània fascinació per l'origen.

Tal com adverteix en la introducció el propi Menéndez i tal i com ho planteja en una conclusió que s'articula al seu voltant, un possible

pont d'enllaç entre aquest to subjectiu producte de la fascinació per l'origen i aquella objectivitat científica que regenta tot el text es troba en la figura d'Hipòdam de Milet i en tota la controvèrsia que genera. Utilitzades ambdues per a encarnar el problema de l'autoria de la ciutat planificada en un cas concret, la figura de l'urbanista i la literatura que s'hi dedica serveixen per a descriure un fet molt recurrent en el món clàssic: mitjançant l'examen de dotze ciutats de la Magna Grècia i Sicília —Naxos, Mégara Hiblea, Siracusa, Metaponto, Locres Epicefirios, Casmenas, Selinunte, Himera, Posidonia, Camarina, Acragas i Neápolis— el professor Menéndez prova abastament que la ciutat ortogonal ja existia abans que Hipòdam desenvolupés la seva activitat urbanística, i que per tant, l'esmentada figura és una mostra, absolutament concreta però també absolutament distorsionada, de la transformació d'una realitat que es mou a cavall entre la citada fascinació subjectiva i l'exigència de rigor de la investigació científica.

Davant d'aquesta situació i assumint la peculiaritat no només del tema, sinó molt especialment dels filtres des dels quals la bibliografia tradicional l'ha contemplat, el professor Menéndez opta per una recerca verificable en l'àmbit econòmic i polític, i posant de relleu tot allò relacionat amb la gestió del territori intenta dotar d'aquests dos eixos —l'econòmic i el polític— a la mirada projectada sobre els factors que intervenen en el sorgiment de la ciutat, sigui quina sigui

la seva tipologia. Em refereixo, seguint les indicacions que el propi Menéndez proporciona, a la possessió d'un ampli *hinterland*, a la concentració en el lloc de la futura ciutat d'un cos cívic amb drets polítics, a la jerarquia funcional de les institucions i, sobretot, a la integració d'un determinat nombre d'habitants en el conjunt del territori damunt del qual s'apliquen els nous drets de propietat. Així, si durant el segle VIII a. C. hom pot defensar que neix la *polis* com a comunitat aristocràtica i durant la segona meitat dels segles VIII i VII a. C. l'estat arcaic, durant els segles VII i VI a. C. pot argumentar que sorgeix la ciutat planificada com a exemple privilegiat del caràcter agrari i l'exclusivitat colonial d'aquest nou model.

En aquest sentit, i a diferència d'altres models urbanístics que hi conviuen contemporàniament, la ciutat planificada neix de l'agrupació dels ciutadans en un únic centre de poblament de caràcter agrari, i mercès a l'experiència negativa acumulada en la metròpoli i descrita pels experts com el «problema de la terra», representa la posada en funcionament d'un sistema de gestió molt més racional dels seus recursos. Evidentment: en la mesura que les noves ciutats no es troben amb usos del sòl reconeguts per la civilització grega, la creació *ex nihilo* de les seves pròpies estructures organitzatives deixa sentir els seus efectes i, curiosament, fins i tot les seves influències sobre una Grècia continental que encara no havia pogut acabar el seu propi model urbanístic. Menéndez en

aquest punt és tàcit: com que la constitució de la *polis* no havia finalitzat en el moment de la colonització, ni Grècia ni el món colonial no van disposar d'un model urbà pròpiament dit des de l'instant mateix de la fundació de les diferents *poleis*, sinó que com que aquest va trigar a prendre cos, una primera ordenació dels nuclis de poblament que coincideix amb la seva fundació es destriaria sense problemes d'una posterior realització del centre urbà.

Ara bé, si d'una banda això significa treballar amb la idea segons la qual l'aventura colonial s'inicia per culpa d'un problema de mala distribució social de la terra en la Grècia de l'Egeu, també comporta treballar amb el pressupòsit que les colònies no disposen d'un model directe en la metròpoli, sinó que configuren, sobre un nou territori i en funció d'unes necessitats que aniran variant amb el temps, la seva pròpia planificació. La colonització llavors, esdevé una iniciativa aristocràtica que vol solucionar d'una forma definitiva el citat problema de la terra i promoure, al mateix temps, l'afirmació, en aquests nous territoris dels grups —aristocràtics sempre— que l'exercici del poder havia desplaçat en llurs *poleis* d'origen. Ni des del punt de vista econòmic doncs, ni des del punt de vista de la gestió del poder, l'empresa colonial no pot ésser interpretada com un reflex de la voluntat d'establir un marc igualitari de convivència, sinó que, pel contrari, és el desig de garantir el poder que ja està en mans dels promotors que la inicien,

i la necessitat que aquest no sigui qüestionat en el futur, allò que per a Menéndez explica amb més exactitud la naturalesa de la colonització.

En realitat, hom podria entendre que del que es tracta és de controlar un territori prou ampli com per a absorbir l'augment demogràfic i la sol·licitació conseqüent de terra, i des d'aquesta perspectiva, interpretar també que els desordres socials esdevinguts en la Grècia balcànica en són, ensems amb la qüestió del poder, la seva causa lògica. La gestió planificada del territori sens dubte afecta el desenvolupament d'una ciutat que es construeix al seu redòs. I per bé que aquesta planificació no pugui considerar-se ni completament sistemàtica ni completament lliure de les rectificacions pròpies del pas del temps, el cert és que el procés d'afirmació política i territorial de la *polis*, segons Menéndez, es deixa xifrar sense gaires inconvenients en dues fases fonamentals: la del control de la comarca que constitueix la *chora* de la colònia i que implica l'afirmació de l'assentament com a autèntica *polis*, i la del domini d'un territori —*proskhoros*— que per culpa de la seva mateixa ampliació afavoreix el naixement d'una complexa administració reguladora. Naturalment, una tal extensió i una tal necessitat d'explotació econòmica del territori no pot dependre només de la metròpoli d'origen dels colons, sinó que ha de comportar la integració de nous contingents de població, grega i indígena, així com la conseqüent i efectiva necessitat de pacte entre ells.

A despit de bona part de la bibliografia tradicional sobre el tema i malgrat l'òbvia existència de determinades confrontacions, les relacions entre colons i indígenes havien d'ésser molt més senzilles del que habitualment s'ha vogut fer creure. La lògica mateixa ja indicaria que els darrers devien posseir els millors indrets, un ampli coneixement del territori on els colons grecs s'establiren i, evidentment, la clau de les terres interiors que aquests van necessitar durant la segona fase esmentada d'ampliació del territori que es va anar controlant de diferents maneres i en diferents graus segons els casos. Els acords entre l'èl.lit grega i la indígena, tal i com demostren els usos culturals grecs adoptats pels indígenes com a elements de prestigi, els matrimonis mixtos i la desaparició de determinats nuclis indígenes, bé per pacte, bé per victòria militar, aculturalització o esclavatge, no fan sinó reblar la idea d'una trobada no del tot igualitària però sí més o menys intel.ligent entre dues cultures.

A partir, doncs, de les matisacions introduïdes per l'anàlisi aprofundida de les condicions i característiques de l'aventura colonial, Menéndez clou el cercle de les causes i raons de l'origen agrari de l'urbanisme, justament emfasitzant la necessitat de dividir l'espai en amplis sectors geomètrics per a promoure el repartiment de lots de terra, tant per a ús privat com públic, i reservar-ne una part per a les futures generacions que haurien de resultar de l'augment de població. Així, hom podria afirmar que

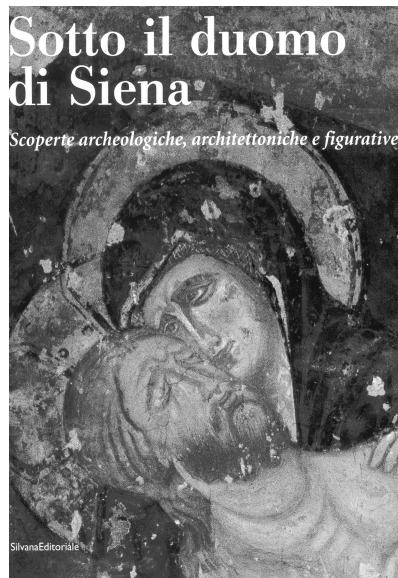
d'entrada hi ha amplis sectors del nucli de poblament que romanen buits; que en els lots, la funció residencial conviu amb determinats usos agraris; que les àrees públiques delimitades estan a l'espera d'un ulterior desenvolupament urbanístic i arquitectònic; i que al capdavall no existeix cap entramat viari que sigui capaç de recordar el traçat típic d'una ciutat. Aquell primer centre de poblament adquirirà eventualment una forma i una densitat ja típicament urbanes, i mentre l'augment de població i una més intensa explotació del territori puguin adduir-se com a fenòmens explicatius del procés de transformació urbana, s'entendrà millor que les necessitats residencials creixents expulsin els usos agraris fora dels límits de la ciutat, que les àrees buides es vagin ocupant i que a banda del correcte traçat dels eixos viaris, s'iniciï l'acondicionament d'aquelles àrees que d'aleshores ençà s'hauran de destinar a la utilització pública.

Per tant, en opinió de Menéndez seria el lot i no pas el sistema viari el que condicionaria els fonaments de l'urbanisme. De manera que les proves del substrat agrari de l'urbanisme planificat es podrien reduir a l'anterioritat de les illes de cases respecte el traçat dels carrers, a la tipologia del mòdul a partir del qual es determina tota la trama urbana i a les possibles similituds entre l'esquema urbà i el sistema d'organització espacial de la *chora*, l'ordenació geomètrica de la qual, insisteixo de nou, és relativament més fàcil perquè s'executa damunt

d'un territori lliure dels usos que la civilització grega considerava legítims. A més a més, la hipòtesi, descrita i argumentada per Menéndez en el darrer capítol del llibre, d'una evolució formal de l'ocupació del territori des del seu origen agrari fins un model concret i madur d'urbanisme planificat —l'anomenat model *per strigas*—, ratifica la del substrat agrari d'aquest model urbanístic mitjançant els diferents exemples arqueològics de formes urbanes que l'autor interpreta com a possibles estadis d'una tal evolució.

Si alguna cosa cal destacar de la tasca realitzada pel professor Menéndez en aquesta ocasió, sens dubte ha d'ésser l'atenció i el repte assumits a l'hora d'enfrontar-se a un tema que, no només per la seva complexitat sinó sobretot per les seves vinculacions amb àmbits de calibre molt diferent i sovint tenyits pel vel del prejudici, resulta de molt difícil accés. Seria ingenu de la meua part al.ludir a la selecció bibliogràfica afegida com a epíleg, a la documentació exposada amb claredat meridiana i al rigor sense concessions al qual sotmet qualsevol de les opinions sostingudes: el prestigi de l'editorial que li ha donat acollida parla per sí sol, i per sí sol ja valora la qualitat d'un treball que promet ésser continuat en futures investigacions.

Eva Gregori Giralt



Roberto GUERRINI (a cura di):

Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative.

Milano, Silvana editoriale, 2003.

Duccio per Siena abans de Duccio

És evident que del passat no ho sabem tot, però també hauria de ser-ho igualment que tampoc no ho tenim tot. Cada nova descoberta en el camp artístic no suposa simplement omplir el vas buit del nostre coneixement amb noves dades i nous continguts tangibles. En realitat, cada nova troballa, sobretot si pot qualificar-se d'important, evoca la zona fosca, la part perduda, allò que se'ns escapa tantes vegades sense remei. Aquest és el cas de les pintures descobertes sota la catedral de Siena. Les primeres notícies

arribaven a Barcelona amb el ressò afegit d'un acostament clar dels murals nounats a les obres de Duccio (es podia parlar d'un Duccio muralista més enllà d'algunes hipòtesis sobre Assís?). El fet és que la contemplació de l'espai i de les noves pintures ha estat associada a una gran exposició que Siena ha dedicat al pintor — considerat el cap d'una escola que fonamenta la millor època de la pintura gòtica senesa —, en alguns espais remodelats de l'antic Hospital de Santa Maria della Scala (A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI i M. LACLOTTE (a càrrec), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catàleg, Milano, Silvana editoriale, 2003). Així, doncs, la descoberta ha legitimat l'èxit d'una sèrie d'esdeveniments culturals de primer ordre amb dos incentius considerables: l'aproximació a uns murals nous, mai restaurats, i la seva filiació dins d'un context específic que portarà al món ducciesc. En realitat, si els murals s'emporten una bona part de la glòria, no poden ser valorats com un simple afegitó les fonamentals troballes sobre l'església baixa, que obren el debat sobre les edificacions precedents, sobre l'antiga cripta i, en definitiva, aporten noves dades sobre les parts més poc conegudes d'un dels edificis més enrevesats i suggestius de l'arquitectura gòtica italiana. A l'hora de donar a conèixer les novetats, l'operació de màrqueting es fa evident i podem acordar que ha estat molt ben conduïda. De fet, no podem fer altra cosa que admirar els promotors i els actors d'aquesta empresa que han aconseguit portar-nos fins a Siena a la recerca de les principals

aportacions a una qüestió d'indubtable interès per als especialistes, però que també han aconseguit cridar l'atenció dels que no ho són.

Al marge de l'exposició i del seu catàleg, l'ocasió ha estat aprofitada per a publicar un llibre de 222 pàgines ricament il·lustrades, on es recullen diverses contribucions amb la voluntat de fer una visita completa al lloc i a les noves pintures, que se situen *grosso modo* cap el 1280. Comentar aquesta publicació és ara el nostre veritable objectiu. En ella Roberto Guerrini, responsable de l'edició amb la col·laboració de Max Seidel, s'encarrega d'introduir-nos en el tema amb una acurada ressenya del contingut del llibre i la presentació d'alguns dels temes essencials del debat. Els materials i les anàlisis són conduïdes des d'una buscada òptica interdisciplinària. A la presentació dels arguments essencials, segueixen els comentaris de Seidel sobre el valor i el sentit de l'arquitectura que aixopluga els murals i un estudi a càrrec d'Andrea Giorgi i Stefano Moscadelli, que s'interessen sobre la disposició dels accessos orientals del Duomo en els segles XII i XIII. Els autors utilitzen una notòria base documental que assenyalava la voluntat de potenciar aquests ambients a partir del 1259. Les observacions sobre les pintures, potser les més esperades, són d'Alessandro Bagnoli, que hi afegeix un interessant apèndix («*appendice nicoliana*») referit a l'activitat de Nicola Pisano en les obres i a la seva possible implicació com arquitecte en la remodelació dels espais inferiors. Aquests estudis es fonamenten en la intervenció

arqueològica de què deriven les dades i hipòtesis exposades per Marie Ange Causarano, Ricardo Francovich i Marco Valenti. Aporten precisions molt interessants i apunten una datació suggestiva dels murals en la dècada dels anys setanta. A més, cal tenir present la informació analitzada per Tarcisio Bratto sobre les delicades obres conduïdes a l'entorn de la descoberta. Així, en el seu treball titulat *Il cantiere sotto il duomo* es planteja l'evolució i els canvis en el projecte inicial d'intervenció, a més dels problemes sorgits en buidar, fer accessible i restaurar l'espai on es conserven els murals. Tanquen el llibre tres apèndixs. El primer, a càrrec de Simone Santacaterina (Studio di Architettura T. Bratto), fa una reconstrucció gràfica de les cobertes de l'ambient, demolides possiblement cap a mitjan segle XIV. Es publiquen diversos aspectes d'una espectacular recuperació virtual de les voltes perdudes. El segon apèndix versa sobre les solucions donades als problemes estructurals ocasionats per les operacions de buidat dels materials d'obra i detritus, acumulats per omplir completament l'espai on es localitzen les pintures i sobre els quals recolzava el paviment de la catedral, en la zona situada sota el cor, immediata a l'espai on s'aixeca la gran cúpula. Finalment, se'ns informa sobre les recerques geològiques i les exploracions del subsòl que han permès actuar amb coneixement de causa (el text és de C. Rossi, A.M. Baldi i F. Ricci).

Un cop descrits mínimament els continguts, podem advertir que el

llibre ha estat plantejat com la primera part d'un estudi en curs que convida a esperar, consegüentment, una segona contribució. La neteja de l'espai i l'adequació per a unes primeres visites han estat les fites essencials, però les pintures no han viscut encara cap procés de restauració pròpiament considerada. Les bastides i les llacunes impedeixen la visualització idònia dels murals, que són valorats com a produccions verges, amagades presumiblement des de la fi del segle XIV (o poc després) i descobertes *quasi immaculades* als homes del segle XXI. Per tant, és força clar que el procés de restauració dels murals portarà a nous resultats, per disposar dels quals caldrà esperar encara un temps. Tampoc la campanya d'excavació ha estat portada a les últimes conseqüències, ja que els problemes estructurals van obligar a deturar les obres en el punt en què les trobem ara. De moment, doncs, podem fer una valoració dels materials que s'ofereixen i que, com enuncia Roberto Guerrini, formen part d'una «*sistemazione critica e problematica, ma che apre prospettive vastissime all'indagine e alla discussione*».

La funció de l'espai és el primer interrogant greu que es planteja i que porta a considerar l'escenari del murals com un lloc singular de trànsit, des de la *platea episcopatus* a la catedral superior. En principi es tractaria d'un vestíbul espectacular, d'un nàrtex o atri, potser d'una avantcambra per a la recepció dels pelegrins. La polèmica neix de la seva possible identificació amb l'antiga *confessio* (o cripta), espai

columnari de dimensions considerables on, segons la tradició, hi havia també precioses pintures murals. A ell es refereix Bartolomeo Benvogliente a finals del segle XV.

El canonge Benvogliente escriu, cap el 1484, que l'espai de la *confessio*, la més bella de totes les d'Itàlia, hauria estat destruïda dos-cents anys abans, per tant, en un moment molt proper al que situa la cronologia dels murals descoberts. S'al·ludeix a una etapa de gran activitat en l'obra de la catedral que, malgrat tot, no hauria acabat completament amb els espais associats a la cripta, si es tenen en consideració altres referències de l'entorn del 1400. Es perfila així el tema d'una mítica *confessio* que arriba precedit de la descoberta en els anys quaranta del segle XX de l'estança anomenada «cripta de les estàtues». El tema no pot ser elucidat per complet a partir de les descobertes actuals, que enuncien un misteri en què cal aprofundir i que deixa intuir als més optimistes un espai millor encara que el descobert, potser situat directament sota la cúpula, cobert pel paviment amb la roda de la fortuna a la gran catedral superior («*Ruota nel mezzo del pavimento*»). La ubicació de les restes d'un absis que s'identifica amb el de la catedral del segle XI, trobat durant els treballs, semblen corroborar aquestes idees. De nou s'albira una segona part. Per a aquesta es deixen també les precisions iconogràfiques del cicle pictòric, que afronta temes de l'Antic i el Nou Testament i que enclou episodis centrals en les prefiguracions cristològiques, com els que fan cap a la històries d'Isaac i els

seus fills (per a la distribució dels temes vegeu el quadre integrat per Bagnoli en el seu estudi de les pintures, p. 143-144).

Abans de referir-nos als murals, cal advertir que l'estudi de Max Seidel es planteja el problema arquitectònic en tota la seva complexitat urbanística i social. L'estudiós cerca els paral·lels i situa els tres estadis fonamentals en l'organització del cos de façana posterior que caracteritza el Duomo de Siena, el del segle XII, el del segle XIII i el del segle XIV, però també busca les explicacions dels canvis i de les noves propostes. La idea bàsica porta a la definició d'una façana comunal que portava per un recorregut inferior fins a l'espai obert sota la cúpula. L'accés oriental seria redefinit a partir del 1317 i fins els anys seixanta del segle. S'estructuraria llavors com la façana monumental del nou baptisteri, quasi equivalent a la façana principal, i es taponarien els passos que havien portat per una via inferior al cor de la catedral. Les recerques dels arqueòlegs afegeixen altres dades sobre les etapes precedents i posteriors, però per al tema que ens ocupa són essencials dues notícies del 1259 i del 1260. Gràcies a aquestes se situa el moment en què es treballa en l'església o ambient inferior i es reinterpreten algunes de les dades que es creien referides a les cobertes de la catedral alta. Seidel data en aquests anys (c. 1260) alguns dels capitells de l'àmbit inferior, que evidencien contactes amb obres precedents d'arrel romànica, amb el món cistercenc (abacial de San Galgano) o amb

obres franceses interpretades ja en el taller de Nicola Pisano.

Sobre aquestes bases el treball d'Alessandro Bagnoli es pot centrar en l'estudi de les pintures. Amb gran finor defineix una producció composta, en la qual es pot sumar el treball de diferents autors que treballen en una atmosfera de base bizantina comuna. El cert és que les diferències entre ells, encara que òbviament existeixen, no són fàcils de percebre. A partir de les aportacions fetes per Luciano Bellosi en les últimes dècades, Bagnoli estableix intel·ligents comparacions entre els murals i les obres atribuïdes a Dietisalvi di Speme (1250-1291), Guido da Siena (c. 1260-c.1300....) o Rinaldo da Siena (1274-1281). Tots ells compareixen com els protagonistes d'una cada cop més densa i poblada escola de la Siena preducciesca, corresponent a la segona meitat del XIII. Recordarem que amb les obres que se'ls atribueixen s'ompliren les primeres sales de l'exposició dedicada a Duccio a Santa Maria della Scala. No hi ha dubte que els estudis de Luciano Bellosi sobre els precursors i contemporanis de la Siena que va assistir al naixement de la personalitat de Duccio pesen en aquesta tessitura, que també ha de fer el seu balanç sobre l'òrbita toscana i umbra en general, per donar un espai a la impressionant contribució de Cimabue, sense oblidar altres mestres importants del moment, com el Maestro di San Martino a Pisa o el Primer Mestre de Sant Francesc a la Basílica Inferior d'Assís. Després d'establir i precisar les comparacions que,

malaauradament, no podem comentar amb el detall que voldríem, resta en suspens el problema cronològic, que podria dirigir-nos sense inconvenients greus a una datació alta, el més propera que se'ns permeti de l'operació arquitectònica. Per matisar aquesta idea es treurà a col·locació la trona del taller de Nicola Pisano enllestida el 1268 per al temple superior. Com remarca Bagnoli, en els relleus de la trona hi ha motius distintius que són també a les pintures. En particular, elements com la forma de la creu en epsilon o el Crist de tres claus es consideren derivats de l'escultura. Sens dubte, aquestes singularitats serveixen per enllaçar l'obra de Nicola i els seus col·laboradors amb l'obra dels muralistes actiu sota el cor, però també per configurar un ambient que introdueix novetats a la Toscana i que no permet oblidar una tradició pictòrica que suggereix un escenari més ampli. Malgrat els tres claus, el crucificat dels murals pot tenir més a veure amb un Cimabue a mig camí entre el Crucificat de San Domenico d'Arezzo i el del Crist de la Santa Croce florentina. La realitat de les noves pintures seneses esdevé transformadora i suggestiva, però sembla complicat portar la seva datació fins el 1278 per tal de fer comparèixer Duccio en escena, i encara més si pensem en uns temps posteriors. Potser no cal forçar les tintes per propiciar l'*assamblage*. Pot ser més important i productiu valorar l'antiguitat real dels murals que, a ulls forans (com els nostres), podrien semblar anteriors a la plenitud cimabuesca i, més encara, és clar, a la duciesca. No es tracta de

negar alguns repintats del segle XIV, ben detectats en el cicle per Bagnoli, i que queden al marge dels resultats més característics del XIII. L'escena del repòs durant la fugida a Egipte, situada en un pilar, és emblemàtica en aquest sentit, i ens detura en una intervenció que ha de ser posterior al 1300. Altres restes murals, que les fotografies ara publicades no permeten analitzar en detall, corroboren el marc definit pel palimpsest i les intervencions posteriors al segle XIII. Per exemple, el borrós «sant bisbe beneït» que serà comparat amb el sant Agustí d'un políptic atribuït a Duccio (n.28 de la Pinacoteca Nazionale de Siena).

Fem atenció també a l'evocació de Duccio (Duccio jove?) davant dels rostres singulars de dues Maries del plany sobre el cos de Crist (identificat com a Deposició o Enterrament de Crist). Tanmateix, l'organització de les figures i de l'episodi respon de forma global al que veiem a les escenes limítrofs (Calvari i Davallament de la Creu). Algunes evidents deformacions anatòmiques, que poden ser subratllades com a tics d'un estil personal, es repeteixen en les tres escenes que han estat apropades a Rinaldo de Siena, considerat també autor d'una creu de San Gimignano (Museo Civico) i d'una sèrie de miniatures d'un curiós tractat de *Mulomedicina* de Publio Vegezio Renato (Bibl. Laurenziana, Plut, 45, cod. 19). Malgrat la suggestiva al·lusió a Duccio, la idea d'un repintat sobre el mural del XIII no és fàcil d'evitar. Òbviament, caldrà esperar amb impaciència les res-

tauracions del cicle, l'estudi i transcripció d'alguns *grafittis*, i les anàlisis ulteriors, per a saber quina va ser la història i la vigència dels murals i per a discernir fins quin punt podem trobar-nos davant d'unes pintures veritablement immaculades. Establir de forma més definitiva la relació entre els cicles murals i la creativitat duciesca ha de ser també una de les prioritats, però en aquest procés no haurem de menystenir el temps exacte de la realització. Les singularitats d'aquesta pell pictòrica antiga i sofisticada, retrobada *sotto il Duomo di Siena*, no poden perdre la seva força admirable, encara que hagin de ser situades com a precedents a la contribució de Duccio i, per tant, no existeixi prou marge per a identificar les pintures descobertes directament amb ella.

Rosa Alcoy



Pere BESERAN I RAMON:
Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV.

Tarragona, Diputació de Tarragona, 2003.

El darrer decenni ha estat un període fecund pel que fa als avenços en el coneixement de l'escultura gòtica catalana, sobretot si es té en compte, a banda de lloables excepcions, el panorama més o menys àrid en què tradicionalment, i en comparació a altres manifestacions artístiques, havia romàs. S'han anat omplint llacunes historiogràfiques i s'han fet i es fan esforços considerables per difondre la recerca i posar-la a disposició de la societat. Un horitzó que, en relació amb el precedent, comença a ser esperançador pel que fa a alguns temes importants d'escultura del trescents, el coneixement dels quals

gairebé roman, en les seves tesis fonamentals, en el mateix lloc on el va deixar la historiografia dels anys 30 del segle xx.

Cal dir, però, que l'avenç de la recerca no sempre va de parió amb la seva difusió i, sovint, és difícil aconseguir la publicació parcial o total dels seus resultats endegats a través de tesis de llicenciatura i doctorals. Això no obstant, en els últims anys, l'esforç dels investigadors per fer pública la seva feina en publicacions especialitzades, així com l'aparició de catàlegs raonats d'exposicions d'art medieval o de col·leccions de museus han suposat un catalitzador en el coneixement de la plàstica esculpida gòtica. L'anàlisi d'obres concretes, l'estudi monogràfic d'artistes i la contextualització de la seva obra dins unes determinades conjuntures, així com la voluntat d'entendre les variables que afecten les diverses influències que convergeixen en un moment i espai determinat ha comportat que avui s'hagin pogut replantejar i reinterpretar moltes de les propostes fetes per la historiografia clàssica i tradicional.

És en aquest context d'avenç del coneixement de l'escultura gòtica catalana i, sobretot, en la voluntat de revisar les tesis tradicionals en base a l'interès de situar el fet artístic dins un context global i de superar tòpics i classificacions restrictives, on s'ha de situar la investigació duta a terme per Pere Beseran i concretada en la seva tesi doctoral. Una investigació la part fonamental de la qual ha vist la

llum a través de la publicació intitolada *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle xiv*, editada per la Diputació de Tarragona ara fa poc més d'un any. L'anàlisi dels diferents contextos artístics i biogràfics on s'insereix la producció escultòrica de Jordi de Déu, l'esclau grec de Jaume Cascalls i un dels mestres més prolífics dels que treballaren per al Cerimoniós, però també un dels més controvertits, és l'eix que vertebrava els interessos de Beseran. Per bé que aquest ja ha anat oferint resultats parcials de la seva recerca en diferents publicacions especialitzades, ara, si no en la seva totalitat, sí una part fonamental és a disposició de públic a través del llibre que és objecte d'aquesta ressenya.

Com diu l'autor en el pròleg, l'origen de la investigació arrenca en la seva tesi de llicenciatura. Si en aquell moment el tema es va centrar en l'escultor i la seva obra barcelonina, al convertir-lo en matèria monogràfica de la seva tesi doctoral la voluntat i l'interès es va cenyir en contextualitzar-lo dins el panorama global del qual Jordi de Déu participa: l'italianisme. Aquesta és la tesi que Beseran vol demostrar i ho anuncia pregona-ment en el pròleg: l'italianisme com a element fonamental que nodreix i inspira l'escultura gòtica catalana de la segona meitat del segle xiv. En aquest sentit, el binomi en què l'autor ha estructurat el títol de l'obra no admet dubtes: *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle xiv* evidencia sintèticament quins són els seus objectius i pretensions. Per una

banda, la revisió monogràfica de la personalitat de l'escultor, amb l'establiment de suggeridores hipòtesis biogràfiques, a més de l'elaboració del catàleg d'obra, amb noves i raonades atribucions i «desatribucions». I, per l'altra, la voluntat d'emmarcar-lo dins un context artístic determinat per l'italianisme, un component aquest que, entès com la influència contínua i continuada que forma part de la idiosincràcia de l'escultura gòtica catalana, esdevé el fil conductor de tot el llibre.

Un italianisme que, històricament i com bé demostra, ha estat minimitzat per la historiografia, que l'ha entès com a puntual i esporàdic en contrast amb la influència francesa, que s'ha estimat com a primordial i definitòria. Així, l'ascendent italià com a ingredient essencial en l'escultura gòtica de la segona meitat del segle xiv, una de les preocupacions i reivindicacions de l'autor manifestades ja en diversos articles, és plantejat com a hipòtesis a demostrar. La metodologia emprada es basa en la comparació d'obres catalanes amb les seves contemporànies italianes, tant des del punt de vista formal com tipològic i iconogràfic. Com a mètode de referència utilitza la pintura, un referent que té els fils conductors ben perioditzats i a qui la historiografia li reconeix l'ingredient italià com a determinant. En aquest sentit, l'autor pregona, amb ploma fresca i apassionada, que l'estudi de l'escultura s'insereixi dins un context de relacions amb Itàlia de la mateixa manera que es fa amb la pintura, i que les dues manifesta-

cions artístiques, escultura i pintura, s'entenguin com molt més properes del que tradicionalment s'interpreten atès que, com bé demostra, les coincidències entre pintura i escultura gòtica són notables. Tant que, fins i tot, potser alguns dels elements de la retaulística de pedra, en concret alguns trets de les manifestacions de l'escola de Lleida, poden arribar a ser explicats a partir de la comparació de l'una amb l'altra. Beseran també fa servir, com a mètode, el valor de l'honestedat, un valor que li descobrim en el pròleg quan avisa al lector que no exclou que la seva visió «caigui algun cop, sinó en la parcialitat, sí en el risc de la radicalitat excessiva a l'hora de descobrir lligams vers Itàlia», o quan, avisa, per exemple, cada vegada que fa ús de la hipòtesi o de l'especulació.

Pel que fa a l'estructura del llibre, aquesta s'organitza en tres grans capítols. Mentre que els dos primers s'erigeixen en una excel·lent síntesis dels primers italianismes en l'escultura del tres-cents, el tercer apartat, que configura el gruix del llibre, és dedicat monogràficament a Jordi de Déu i al seu períple biogràfic i productiu a través de l'eix geogràfic Poblet/Lleida/Tarragona/Barcelona. Aquests capítols temàtics van encapçalats per un extens pròleg que, més enllà de donar les pautes i emmarcar la recerca portada a terme, esdevé una interessant declaració d'intencions, objectius i valoracions. Beseran planteja sense embuts els procediments i les tesis a demostrar (Itàlia com a referent de l'escultura del tres-cents), i els seus

interessos: subratllar les coincidències entre pintura i escultura catalana contemporànies; trobar per a l'escultura estils homòlegs a la pintura; evidenciar el paper sobresortint d'unes determinades àrees italianes en la formació de l'escultura del tres-cents, concretament Pisa, Florència i Nàpols i, com a procediment metodològic, diferenciar dos conceptes imprescindibles per a l'estudi de l'escultura gòtica catalana i que sovint la historiografia ha confós: italianisme d'italianitat, o el que és el mateix, obra italianitzant d'italiana. Així, posa en evidència que si hom coneix i reconeix l'italianisme que nodreix l'escultura de la segona meitat del tres-cents no serà necessari italianitzar cognoms per a explicar trets diferencials que traspuja la producció d'alguns dels grans escultors d'aquest període. Ni la importació d'obres ni l'arribada d'artistes és el camí per justificar la italianització de l'escultura catalana. Amb agudesia i fina ironia, l'autor reclama, també, rigor a l'hora d'esmentar i utilitzar referents amb denominacions geogràfiques tant heterogènies com França.

Pel que fa als dos primers apartats, amb un recorregut des de l'origen de l'escultura gòtica, passant per la tradició francesa i els seus mestres (dins la qual queden palesos els vincles amb la «França meridional», és a dir, el Llenguadoc i la Provença), fins al context italianitzant de la segona meitat del segle XIV, Beseran realitza un considerable esforç per a sintetitzar tota una època i per a plantejar les diferents problemàtiques historiogràfiques

que afecten les obres i artistes del moment. Així, l'autor aconsegueix posar el dit a la nafra en l'estat del coneixement o de la recerca de l'escultura gòtica catalana de la primera meitat de segle XIV, tot evidenciant una determinada parcialitat de la historiografia a l'hora de valorar les diferents influències foranes que coincideixen en l'escultura gòtica.

Una part del primer capítol es dedica a les obres italianes, especialment al sepulcre de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona, l'obra gòtica italiana per excel·lència i la que, com diu l'autor, ha arribat a protagonitzar els lligams entre Catalunya i Itàlia. Per bé que hi ha aspectes no resolts d'aquest monument, Beseran aborda la seva incidència en els escultors actius a Catalunya. S'atura també a analitzar l'altra gran obra a través de la qual s'ha explicat l'italianisme, el sepulcre de Joan d'Aragó de la catedral de Tarragona i, seguint algunes de les hipòtesis encetades per la historiografia, l'insereix dins les trames de l'escultura local del segon quart de segle XIV, en les quals perfila el lloc que correspon a Guillem Timor. Tracta, també, el taller de sant Joan de les Abadesses, les produccions més importants del qual s'han explicat tradicionalment en base a una poc precisada influència italiana.

El gran protagonista del segon capítol, titulat «*El context italianitzant de la segona meitat del segle XIV*», és Jaume Cascalls, una de les personalitats artístiques més importants de la centúria i el refe-

rent indiscutible per a l'estudi de l'obra de Jordi de Déu. Beseran el presenta i l'utilitza com a ròtula entre la primera meitat del segle XIV, caracteritzada per un mostrari d'artistes forans, i les grans figures catalanes de la segona part del segle. Per bé que la historiografia tradicional l'ha entès com un artista eclèctic en el què hi conflueixen italianismes i elements francòfils, l'autor, sense negar aquests darrers, el presenta com un artista profundament influït per Giovanni Pisano; una influència a través de la qual es poden explicar les singularitats de la seva obra més primerenca. Per bé que darrerament han sortit opinions contràries que, sota l'excusa de revisar Cascalls, retornen a la visió tradicional d'interpretar la seva obra com a reflex de la influència francesa, l'art de Cascalls és entès per Beseran, entre d'altres consideracions, com el punt de partida d'una escola d'escultura catalana original i inconfusible, dins la qual hi sobresortiran artistes rellevants imbuïts també d'italianisme, com ara Bartomeu de Robió —l'escultor catalitzador de l'Escola de Lleida—, Pere Moragues i, com no, Jordi de Déu.

Pel que fa a Bartomeu de Robió, a qui una part de la historiografia li ha italianitzat el nom i l'ha fet procedir d'Itàlia per tal d'explicar el seu italianisme, Beseran l'encaixa dins les coordenades catalanes i com a representant de l'italianisme variat i constant que caracteritza l'escultura catalana de la segona meitat de segle XIV. A més, l'autor aporta noves línies d'anàlisi per a interpretar l'obra de Robió i de

l'Escola de Lleida i, més enllà de la maximitzada influència d'Andrea Pisano, estableix, entre altres, vincles amb els Bertini. Subtilment, Beseran dóna pautes per a revisar l'escola de Lleida i les obres vinculades a Robió, tot orientant l'atenció cap a la Itàlia meridional. En aquest sentit evidencia la necessitat urgent d'un estudi integral d'aquesta escola, un estudi que, en definitiva, i a banda de polèmiques historiogràfiques, representi la síntesis de les diferents línies interpretatives.

Un cop emmarcats els diferents panorames de l'escultura del trescents, Beseran dedica el gruix del llibre a Jordi de Déu, l'escultor que li ha servit d'excusa o de justificació per establir les coordenades d'interpretació d'aquest divers i complex segle XIV. A partir d'una estructura biogràfica, l'autor va descrivint els llargs i intensos periples de mestre Jordi per la geografia catalana on es dissemina la seva obra i analitza i amplia el seu catàleg. L'origen grec de Messina de l'escultor dóna l'oportunitat a l'autor a endinsar-se en el món de la Itàlia meridional, tot cercant-hi fonts per a la seva formació, amb les quals, més o menys assumides, hauria arribat a Catalunya. Les produccions napolitanes d'aquests cercles i, en concret, els sepulcres, esdevenen la pedra angular per demostrar les concomitàncies en el terreny formal, estilístic, iconogràfic i tipològic amb obres catalanes, especialment les sorgides de la retaulística de pedra (aquí rau l'interès del fenomen de l'escola de Lleida) i de les produccions funeràries.

Altrament, i a partir de l'arribada de Jordi de Déu a Catalunya en condició d'esclau, Beseran estableix el currículum més o menys diacrònic de mestre Jordi des del 1363, amb la seva primera aparició documental en relació amb els sepulcres reials de Poblet al costat de Jaume Cascalls, fins el 1418. Aquesta longevitat fa que la seva obra sigui diversa, dispersa i, sobretot, que presenti una heterogeneïtat estilística de les seves primeres obres respecte les darreres, motiu pel qual ha estat i és encara historiogràficament controvertit. Així, a més dels rastres més o menys problemàtics de seu pas per Poblet i Barcelona, el veurem dins l'obrador de Cascalls actiu a la façana de la catedral tarragonina, li seguirem les passes fins a Cervera i el trobarem després establert a Tarragona amb taller propi. En aquest va executar, abans de traslladar-se a Barcelona, algunes de les seves obres més característiques, com el retaule de sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt, però també el retaule de la Concepció de Vallfogona de Riu-corb, per al qual es proposa una nova hipòtesi de reconstrucció, o el més problemàtic retaule de sant Miquel de Forés, a més d'altres produccions conegudes només documentalment o atribuïdes en base a motius exclusivament estilístics.

Beseran demostra una ferma voluntat de ser exhaustiu a l'hora d'examinar el catàleg de Jordi de Déu o aquelles empreses en les quals s'ha-gi esmentat el seu nom; així, els darrers epígrafs del llibre presenten unes consideracions finals que revisen les dades relatives al mestre en

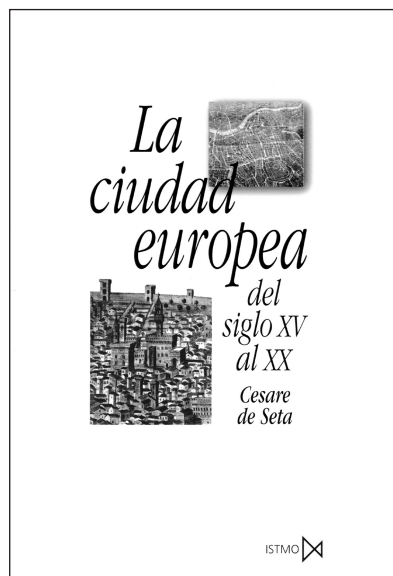
la seva etapa final a Barcelona (1390-1418) i en rastregen possibles produccions. El llibre acaba, com no podia ser d'una altra manera, amb un apartat dedicat al binomi Jordi de Déu i Pere Joan, tot reivindicant el paper, confós i problemàtic, que l'obra del pare tindria en la formació de l'estil del fill, l'escultor més rellevant de la plàstica internacional.

Amb aquest llibre Beseran ofereix al lector una excel·lent monografia de l'esclau de Cascalls i, sobretot, una nova visió del seu context artístic, que aporta noves línies d'interpretació del fet artístic del tres-cents i que, aplicades en la seva justa mesura, poden suposar un avenç en temes com per exemple l'escola de Lleida. En aquest sentit, queda sobradament assolit l'objectiu principal del llibre consagrat per l'autor de situar i avaluar l'obra de Jordi de Déu dins el context de la dinàmica global de l'escultura catalana i, en particular, d'aquella que, sota el signe de l'italianisme, es desenvolupa al llarg del segle XIV. Pel que fa a les novetats, aquestes són tant de conjunt com de detall; a banda de l'augment del catàleg d'obra de Jordi de Déu, el llibre suposa una actualització de totes les dades conegudes sobre el mestre i un recull gairebé erudit de totes les controvèrsies historiogràfiques. Les nombroses notes a final de cada apartat així ho demostren i converteixen les dues primeres parts en un excel·lent estat de la qüestió, amb una actualització de tots els avenços en la recerca i en els coneixements que s'han produït en els darrers anys.

Des del punt de vista de l'ús, el llibre és de fàcil utilització com a eina àgil de recerca tal i com demostra l'estructura orgànica de l'índex, força ben estructurat i amb un corpus de citacions i de referències bibliogràfiques disposades al final de cadascun dels apartats. Això no obstant, el punt feble de l'edició és la manca d'imatges, sempre necessàries per tal de visualitzar aquelles argumentacions més formals o tipològiques i iconogràfiques. El discurs, sovint recolzat en el mètode comparatiu, hauria fet desitjable un repertori de fotografies encara més generós que el que s'aporta, reduït al catàleg de l'abundant obra de Jordi de Déu. Tot i això, cal dir que les imatges estan perfectament inserides dins del volum, relacionant-se per ordre d'aparició al text al final de cadascun dels apartats. Cal esmentar, també, que la manca d'un corpus gràfic queda, si no compensat, sí mitigat per un llenguatge fresc, intel·ligent i, en determinades consideracions, apassionat. Amb tot, i davant la migradesa de publicacions específiques sorgides de la recerca o de la investigació, més enllà de les obres preteses de síntesi i destinades al gran públic i que destaquen més pel desplegament fotogràfic i visual que pel propi contingut, s'ha d'agrair l'esforç que ha fet la Diputació de Tarragona en la publicació d'aquest llibre i d'oferir la possibilitat de posar a l'abast de la societat en general una recerca que, altrament, i com a resultat d'una tesi doctoral hauria quedat cenyida dins l'univers universitari.

Això a banda, es tracta d'un volum altament recomanable atès que, a més d'omplir una llacuna historiogràfica que feia temps que es reclamava, abraça a través de Jordi de Déu el període més important de l'escultura gòtica catalana, el moment de formació i de plenitud d'una escola catalana diferenciada, n'aporta novetats i n'estableix noves línies d'interpretació a partir del què és l'eix vertebrador de tot el discurs: l'italianisme.

Montserrat Macià i Gou



Cesare DE SETA:

La ciudad europea del siglo xv al xx. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea.

Madrid, Istmo (Colección Fundamentos, nº 208), 2002.

Recopilación de textos sobre arquitectura y urbanismo escritos a lo largo de veintiséis años

Cesare de Seta, en el prólogo a la edición española, expresa su voluntad de que esta obra constituya «un pequeño puente entre culturas». De hecho, el espíritu cosmopolita del autor facilita la idea de concebir la historia de la ciudad desde cada una de las realidades urbanas por las cuales se interesa. La actitud crítica hacia el centralismo histo-

riográfico viene favorecida por su condición napolitana, cosa que le permite reivindicar las periferias para sacarlas del segundo plano en que se han hallado (y, en ocasiones, se siguen hallando) durante buena parte de la Historia de la Ciudad, en tanto que disciplina de estudio. Y esta revalorización no se limita exclusivamente al panorama italiano, sino al conjunto de Europa e, incluso, América.

La ciudad europea del siglo xv al xx no pretende ser, como el propio autor indica, una síntesis orgánica y sistemática de la ciudad europea en las épocas moderna y contemporánea, sino una recopilación de textos sobre la ciudad en un mismo volumen, de un conjunto de reflexiones particulares ya publicadas con anterioridad en diversos libros y revistas, cuya abrumadora mayoría no había sido todavía traducida a nuestras lenguas. Además, aun siendo consciente de lo recomendable de actualizar los textos anteriores, Cesare de Seta opta por mantener las versiones originales, con leves modificaciones o revisiones.

El autor italiano es consciente del carácter polémico de alguno de sus pensamientos, manteniendo a propósito una valiente actitud desmitificadora e iconoclasta. En todo caso, defiende como premisa básica el planteamiento de un rigor metodológico acorde con la realidad de la historia urbana, valorando la especificidad de los tiempos históricos, Ello le permite defender la «universalidad» del conocimiento

desde su amor por la ciudad y la forma urbana.

Consciente de la poca tradición historiográfica en temas urbanos hasta la contemporaneidad (destaca la figura de Ildefons Cerdà, en una especie de homenaje a la ciudad de Barcelona, a la que le unen profundos vínculos personales), así como del tardío despertar de la realidad urbana consistente, intenta plantearse el porqué de los tópicos consolidados mientras ofrece lo que él llama «respuestas articuladas». De esta manera no duda en negar la validez de conceptos heredados y aceptados tradicionalmente («ciudad barroca»...), a la vez que manifiesta su voluntad de fijar nuevas definiciones (idea albertiana de «síntesis espacial de lo construido»...).

Su método de trabajo aprovecha y respeta lo desarrollado por otros autores, pero no elude «dar al César lo que es del César» (valga el juego fácil de palabras): críticas y matices a Eugenio Garin respecto de Leonardo da Vinci y Ludovico Sforza, a Manfredo Tafuri con respecto a Leon Battista Alberti y Nicolás V...

En cualquier caso, Cesare de Seta parte en su método de análisis de tres premisas básicas: la constatación de la complejidad y el dinamismo urbanos a lo largo de la historia, la gran magnitud en tiempo y espacio del objeto de estudio, y la necesidad de moverse en una actitud pluridisciplinar continuamente dinámica (aunque es consciente de la dificultad existente a la

hora de conseguir la «reconciliación disciplinar», reiteradamente materializada en el divorcio o enfrentamiento entre arquitectos e historiadores).

El autor, desde su condición polifacética de arquitecto, historiador y literato (tiene también una importante dedicación a la producción literaria dentro del género novelesco), pretende conciliar, e incluso hacer compatibles, las ideas de «tradición» e «innovación» con las de «renovación» y «revolución», fundiendo así el espíritu reflexivo con la pasión por el acto creativo.

Otra muestra de su constante inquietud por el conocimiento y la difusión del saber la constituye su confianza en otros medios valiosos para encauzar las aportaciones científicas: congresos, seminarios académicos y obras colectivas. Bajo esta convicción ha llevado a cabo hasta la fecha una importante labor como director de colecciones bibliográficas y desde su cargo de director (y fundador en 1998) del *Centro Interdepartamentale di ricerca sull'iconografia della Città europea* (<http://www.iconografiaurbana.it>), integrado en la Universidad de Nápoles Federico II, con el ambicioso proyecto de conformación de una gran base de datos de ámbito internacional sobre la iconografía histórica de la ciudad y el análisis científico comparativo de la forma urbana en base a su representación a lo largo de la historia.

En su prólogo, de Seta manifiesta su gusto por el trabajo de archivo

(elogia particularmente el Archivo General de Simancas), el cual requiere en su estrategia metodológica una rigurosa lectura sincrónica de las obras de iconografía urbana estudiadas. Desgraciadamente, y a pesar de su amor por las imágenes que le lleva a una inteligente selección, las ilustraciones de este libro son, a nuestro entender, escasas. A ello hemos de añadir algún que otro defecto formal que oscurece ligeramente el aspecto general de la edición: errores ortográficos y toponímicos, notas y llamadas desaparecidas...

En cuanto a los contenidos, el propio carácter misceláneo del volumen elimina cualquier posibilidad natural de globalización lineal de sus capítulos. De hecho, el orden elegido no corresponde a la secuencia cronológica en la que fueron surgiendo estos capítulos de libros y artículos, sino que han sido dispuestos en base al propio desarrollo histórico entre los siglos xv y xx.

La recopilación comienza con una aportación sobre la ideología y las imágenes en la ciudad del Renacimiento (1986). A partir de aquí, el carácter variopinto de la edición es patente: ciudades ideales, ciudades virtuales y ciudades reales en la segunda mitad del siglo xv (1994); la ciudad y las murallas (1989, con una versión castellana en 1991); los significados y los símbolos en la representación urbana en los atlas de los siglos xvi a xvii (1985); una reflexión sobre la presunta «ciudad barroca» (1972); ciudades capita-

les y ciudades dominantes (1968); la ciudad según la visión que de ella mostró la revista británica *Past and Present* (1983); las inversiones en la ciudad del Antiguo Régimen (1977); la ideología de la ciudad en la cultura premarxista (1972); la ciudad como industria (1976); resistencias y permanencias de las estructuras territoriales (1985); la ciudad y el territorio en el pensamiento filosófico de Carlo Cattaneo (1975); la ciudad en la edad contemporánea (1990); la ciudad como memoria y la memoria de la ciudad (1989); una reflexión sobre el concepto de «centro histórico» (1993); la idea de «región» (1982); el desarrollo histórico de la metrópolis analizado por el historiador de la economía Emerys Jones (1993); la ciudad y el fenómeno industrial (1988); la previsión fantástica (y jocosa) del escenario urbano en 2200 (1989); la reconstrucción de la ciudad europea tras la I Guerra Mundial (1994); los despojos de la civilización industrial y la arqueología del futuro en el caso de Milán (1987); y, para acabar, la situación de Milán, «una tela que remendar», ante su Plan Regulador General y los proyectos presentados por diversos arquitectos (1992).

Constatamos, pues, que con la edición de este volumen recopilatorio se hace patente el sentido pragmático y cómodo de reunir una serie de textos que pueden interesar a un mismo lector estudioso o curioso sin los inconvenientes de una búsqueda pormenorizada e individualizada. A fin de cuentas, Cesare de Seta persigue y estimula la vigencia

del método cartesiano en sus constantes vitales y profesionales: «el fantasma de la duda debe planear siempre por encima de todo conocimiento».

Juan Miguel Muñoz Corbalán



Pere SALABERT:
Pintura anémica, cuerpo succulento.

Barcelona, Laertes, 2003.

Pere Salabert no es un historiador del arte al uso ni su libro *Pintura anémica, cuerpo succulento* puede considerarse una aportación al ámbito de la historia canónica del arte, sino una reflexión a medio camino entre el arte y el pensamiento, en concreto la filosofía estética. En este sentido las obras de arte, analizadas profusamente en el libro, no constituyen un fin en sí mismas, ni son objeto de sesudos análisis factuales, ni de aproximaciones formalistas o iconográficas. La obra de arte, desde la pintura de Vermeer de Delft con la que se inicia este vibrante y en ocasiones compulsivo ensayo histórico, hasta los cuerpos perecederos y abyectos de Ana Mendieta o de Jordi Benito,

es sólo una excusa para vehicular el mundo de las ideas en el que tan a gusto se mueve el autor, junto al ámbito de la reflexión histórica y al metodológico.

No sólo es importante pues lo «qué» se cuenta, esa particular historia (y aquí sería más adecuada la acepción de la palabra inglesa *storie* que la de *history*) que se podría definir como un retorno a lo real por parte de las prácticas artísticas más contemporáneas en relación a la no-realidad de la pintura clásica, sino «cómo» se cuenta, cuáles son los instrumentos para «verbalizar» desde el texto esta particular narrativa. De ahí el doble enfoque del trabajo de Salabert, uno ensayístico y otro metodológico, que hasta cierto punto explican al Salabert pensador y al profesor, al crítico y al historiador. De ahí esos dos libros que se condensan en uno y cómo la teoría y la práctica pueden considerarse el anverso y el reverso de una misma cuestión, pero sin apenas cortes, en una continuidad histórico-teórica que se concentra en lo que llamaría micronarraciones, en unidades aisladas que sólo reunidas adquieren su verdadero sentido (de hecho, en la lenta gestación del libro han desempeñado un papel muy importante, aparte de alguna publicación previa, distintos cursos y seminarios impartidos por el profesor Salabert en universidades latinoamericanas y europeas, incluida la Universidad de Barcelona).

La narración fragmentaria de Salabert responde a una estructura binaria, propia del pensamiento

dual que recorre buena parte de la modernidad, y que aquí busca contraponer, enfrentar y oponer dialécticamente dos maneras distintas de entender el arte. Para Salabert, en un fiel de la balanza estaría el concepto de «anémico» que se correspondería con una versión atemporal, perdurable, eterna, universal del arte, y, en el otro, el concepto de «suculento» que bajo el lema de «vuelta a lo real» implica el triunfo de lo material, de lo informe, de aquello unido a factores de degradación, de podredumbre, que incluso produce náusea.

Y entre estos dos impulsos que recorren transversalmente el arte occidental, entre Platón y el Bataille de lo informe o el Lacan de los seminarios sobre lo Real y la Mirada de 1964 (referencia creemos inexcusable en el segundo paradigma aunque no sean citadas explícitamente por Salabert), discurren los cinco capítulos del libro con títulos tan ilustrativos como «*El drama de la substancia*», para explicar la pintura anémica e incorpórea, o «*Muerte y Resurrección de los signos*», directamente relacionado con la experiencia de lo informe donde, como apunta Salabert, «los signos son suplantados por las cosas, la imagen de los cuerpos por los propios cuerpos, o la referencia a la materia por la materia misma».

Y siguiendo esta lógica binaria que sitúa el debate estético entre el espíritu y la materia, entre lo bello y lo abyecto, entre la forma y lo informe, Salabert hace su particular recorrido histórico que nos pro-

yecta tanto al Quattrocento italiano, con el arte de máxima pureza formal de Piero della Francesca, o al barroco holandés con las formas inmóviles, mudas y depuradas de Vermeer de Delft, como avanza por los territorios fronterizos de un «jugoso» Tiziano, un «angustiado» Rembrandt, o un «somático» El Greco para finalmente, tras una «larga alteración ideológica», inscribirse en un proceso de mimetismo extraordinario —que tanto hubiera denostado Platón— en lo que Salabert denomina el «retorno de lo reprimido» y que nosotros relacionaríamos con el discurso del trauma que, frente a la agonía y la represión de lo real (que corresponde a episodios de irrealidad o también de hiperrealidad) se proyecta hacia una realidad relacionada con el impacto, el desorden, la intranquilidad, una realidad comprometida en un proyecto recuperativo.

Y es así como ya en los apartados «*La negación. De Platón a Leonardo*» y «*La negación de la negación. Nietzsche y más allá*», Salabert, a modo de cara y cruz de una misma moneda, inicia estos espacios dialógicos que recorrerán todo el libro. La cita de Paul Claudel comentando su impresión a raíz de la contemplación de las figuras de Vermeer de Delft, inmóviles en la «ventana del pasado» que expresan el «lento pero inexorable camino de las formas hasta abolir todo sistema de contención y superar los propios límites» (p.19) le sirve a Salabert como argumento para iniciar este recorrido por el arte de un Vermeer, de un Piero della Frances-

ca o Leonardo da Vinci, un arte cuya preocupación fundamental es la «belleza» y la consecución de la forma por encima de la materia: «En esto consiste el auténtico secreto magistral del artista (afirma Salabert, citando a Schiller) en aniquilar la materia por medio de la forma» (p. 19).

Y en el lado opuesto de esta metafísica platónica del ser inmutable, el libro nos adentra, de la mano de las exuberancias carnales de Rubens, las epidermis casi minerales de los personajes de Rembrandt, las figuras descompuestas y deterioradas de Goya, de las obras maduras de Tiziano o Velázquez en un nuevo episodio histórico en el que una devaluación de la belleza clásica «enferma de anemia» encuentra su máxima expresión en un arte carnal, mas cercano a la vida que al propio arte, un arte que puede considerarse claramente precursor, como así lo señala Salabert, de los cuerpos posmodernos.

El estudio de Salabert no se reduce pero a estos diálogos teórico-históricos. En el capítulo «*La historicidad, de las cosas a las ideas*», reflexiona sobre la pertinencia del historicismo, es decir, de aquellas líneas de evolución que Ortega y Gasset veía necesario establecer en toda historia, y, aunque Salabert no cita a Foucault y su proyecto genealógico, está claro que su apuesta, como la de aquél, no se dirige a una historia lineal, de progreso, en la que «la figuración de los cuerpos» precedería a los «cuerpos desfigurados» sino que apunta a una reivindicación de

una dispersión y discontinuidad discursiva más allá de la identidad y continuidad histórica.

Y en el terreno de las reivindicaciones, Salabert, sabedor de lo importante que es el conocimiento y uso de unos determinados utillajes de trabajo para dominar una disciplina, nos plantea en los capítulos «*De los signos a los cuerpos*», y «*Textos, texturas y contexturas*», la importancia de una teoría semiótica —la teoría de cómo los signos operan en el campo de las imágenes visuales—, ampliando el repertorio de una interpretación histórico artística y proporcionando una apariencia de rigor a la disciplina de la historia del arte, obsesionada en descubrir los significados ocultos de las imágenes visuales. Y con el convencimiento de que las imágenes significan más que representan y de que todo signo apunta a un significado externo a sí mismo, significado que será inferido por el espectador o lector sobre la base de sus previas experiencias en decodificar signos, Salabert expone primero su particular teoría de la iconicidad y, en un posterior estadio, distintas acepciones en el sistema semiótico (el sistema dual de Saussure, la lógica de la definición tripartita del signo propuesta por Charles Sanders Peirce —iconos, índices, símbolos—, y la teoría del signo según Hjelmslev, que es la que sirve a Salabert como pauta metodológica esencial, en tanto en cuanto distingue en el signo una doble vertiente, la expresión y el contenido (o mejor, la forma/substancia del contenido y la forma/substancia de la expresión)

para aplicar al estudio de obras de arte de diferentes períodos y adscripciones, de Mathias Grünewald, El Greco o Rembrandt a De Kooning, pasando por Picasso, Ernst o Paul Klee.

Ya en el último capítulo del libro, «*Muerte y resurrección de los signos*», el autor, sabedor de la irrelevancia de las tendencias, del lenguaje o del estilo a la hora de explicar el arte contemporáneo, parece más bien compartir la teoría según la cual el actual territorio de las artes estaría atravesado por una serie de impulsos. Y más que del impulso de lo vertical, que tiende a una belleza obediente (y que se correspondería a la llamada «pintura anémica»), Salabert en la última parte de su trabajo con títulos tan sugerentes como «*El retorno de lo reprimido y la política de los residuos*», «*Recrear. El deslizamiento de los códigos*», o «*El cuerpo hilético. Carne, fecalidad y secreciones varias*», penetra en otra «genealogía» del arte, la que toma el cuerpo humano como lugar de conflicto, de dolor, un cuerpo mutilado, el cuerpo generado por las contradicciones de la sociedad actual. Y en este sentido, el trabajo de artistas como Gina Pane, Joe-Peter Witkin, David Cronenberg, Ana Mendieta, Tania Bruguera, David Nebreda, Marcel.Í Antúnez o Los Rinos le sirve a Salabert para ilustrar este «viaje a las entrañas de lo real» en el que cuerpos protésicos, cuerpos remendados, cuerpos imperfectos, cuerpos doloridos, cuerpos traumatizados, cuerpos unidos a los excrementos y lacras de orden social, o cuerpos

hiléticos le sirven de «leit motiv» para plantear una de las más sugerentes re-visiones del concepto de lo «uncanny» (lo raro, lo siniestro) en un claro paralelismo con los textos de Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, y, en especial, el de Hal Foster *The Compulsive Beauty* en el sentido de acometer un cierto envite a la historia del arte y a la ideología formal de la misma.

Anna María Guasch



Carme NARVÁEZ CASES

La arquitectura en la congregación de los Carmelitas Descalzos (siglos XVI-XVIII).

Burgos, Monte Carmelo (Estudios MC), 2003.

Revisión general en torno a unos tópicos establecidos sobre las fundaciones conventuales de la orden carmelitana

Como dice Miguel Fisac, «la arquitectura es un trozo de espacio humanizado». Bajo una idea similar defiende Carme Narváez su concepción de la arquitectura, en tanto que «modo de expresión de las mentalidades de las diferentes épocas en las que fue creada».

Esta profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona ha publicado su estudio sobre la arquitectura de la

Orden Carmelitana Descalza, a partir de su más amplia investigación materializada en forma de tesis doctoral sobre Fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya (Universitat Autònoma de Barcelona, 2002). La autora, mediante un discurso preciso, elegante y ameno, desmenuza con detalle los diferentes aspectos bajo los cuales lleva a cabo su análisis; a la vez que completa aquél mediante una adecuada y discreta presentación de notas a pie de página. Ha optado por centrarse en el mundo conventual de los carmelitas descalzos masculinos, ya que su interés se ajusta mejor a dicha colectividad, claramente privilegiada y proyectada sobre el entorno urbano frente al mayor aislamiento de la vertiente femenina. También restringe el marco geográfico al ámbito catalán, aunque en su discurso son constantes las referencias a otros territorios, no sólo hispánicos, sino también italiano y portugués. Su trabajo es una rigurosa muestra de cuidadosa labor de archivo y de estudio de las fuentes documentales y bibliográficas, junto a una reflexión pormenorizada a partir de las propias realizaciones gráficas y constructivas. En el campo historiográfico, Narváez manifiesta una respetuosa consideración hacia sus «mayores» (Buendía, Bustamante, Camón Aznar, Ceballos, Garriga, Lavedan, Marías, y, sobre todo, el mayor estudioso de la arquitectura carmelitana, Muñoz Jiménez), pero es valiente y sólida a la hora de revisar o matizar sus opiniones. Desde el punto de vista metodológico, la autora sigue un

esquema ordenado y racionalmente lúcido, desde el pensamiento religioso y las implicaciones socioeconómicas hasta el diseño y la proyección de los edificios conventuales, la normativa constructiva carmelitana y la reflexión sobre la existencia o no de un estilo teresiano-carmelitano. En este último sentido constata la variedad nominalista aplicada al estilo, evitando inteligentemente caer en el debate sobre el propio término «estilo». Observa el clasicismo como un repertorio adecuado para las órdenes reformadas, por su sencillez y falta de ornamento gratuito, proveedor de un «orden arquitectónico simple y desnudo», además de la sobriedad estructural y su claro sentido funcional, que llevó ya en un principio a denominarlo «estilo ordinario».

Respecto de la polémica «centro-periferia», reivindica el protagonismo de estas manifestaciones «periféricas» mendicantes, las cuales fueron determinantes en el surgimiento o consolidación de las tipologías arquitectónicas de nave única, coros altos, cabeceras planas, etc.

Carme Narváez organiza su estudio tomando como base ciertos argumentos inevitables: el condicionamiento económico progresivamente creciente —así como las directrices religiosas— en la raíz de las fundaciones conventuales carmelitanas. Observa necesario, pues, hacer énfasis en el papel de Santa Teresa de Ávila, con su espiritualidad, su gran pragmatismo económico y su preferencia por los contextos urbanos.

La autora incide continuamente sobre la cuestión de la dicotomía o contradicción entre la clausura y la subsistencia de las órdenes mendicantes, fruto lógico de una religión mística proveniente de un entorno familiar comercial y converso.

La combinación de los diferentes ámbitos (arte, arquitectura, sociedad, cultura, pensamiento religioso y teología, economía...), manifiesta lo saludable de una aproximación polivalente, aunque sin llegar, obviamente, a una profundización interdisciplinar, dadas las limitaciones metodológicas ante otras disciplinas.

A lo largo de la obra Narváez disecciona, e incluso reitera, cuestiones de gran interés para la historia del urbanismo y de la arquitectura «periféricos». Así, pone de relieve el interés de los municipios por las fundaciones mendicantes, en tanto que organismos vertebradores entre estamentos sociales dispares y elementos de competencia económica, a pesar de las contradicciones éticas en el seno de las congregaciones y algunas fundaciones por la fuerza (con mucha permisividad por parte de los poderes municipales); la proliferación de conventos como factor clave en la alteración de la configuración urbana y el desarrollo de la tipología de ciudad conventual; la interesante modulación del espacio urbano mediante los huertos y los jardines de los conventos, así como las propias fachadas (con especial énfasis en el caso de La Rambla barcelonesa); las razones de la

mala calidad de muchas construcciones conventuales (acumulación de conventos, falta de recursos, rapidez constructiva), que comportaba a menudo la repetitividad morfológica y la ausencia de genio artístico... La reflexión de la autora en base a todos estos datos es que la regla carmelitana descalza condicionó los tipos arquitectónicos y las características de los edificios conventuales: la referencia del *hortus conclusus* como modelo simbólico a ser imitado para conseguir la aproximación al ideal de clausura y la pobreza de Santa Teresa. Es aquí innegable, pues, la relación dialéctica entre arquitectura y teología. La autora puntualiza, sin embargo, las diferencias conceptuales entre «arquitectura teresiana» y «arquitectura carmelitana»: la primera se caracteriza por constituir las directrices teóricas de Santa Teresa para las fundaciones, mientras que la segunda es la materialización constructiva tras la iniciativa normativa de la santa dentro del llamado «estilo ordinario». Narváez quiere insistir de nuevo en sus apreciaciones nominalistas y repite la naturaleza del «estilo carmelitano descalzo» como «antiestilo» o el estilo caracterizado por la ausencia de estilo.

Muy sugestivo es el capítulo dedicado a los aspectos proyectivos y artísticos de la arquitectura carmelitana, aunque echamos de menos —como en toda la obra— el material gráfico que ilustrara la información proporcionada. Aquí Narváez se encuentra más en «su» ambiente al tratar de cuestiones como: la preexistencia de una clausura antes de

llevar a cabo una edificación y la necesidad de obtener licencia con anterioridad a la erección de cualquier fundación; la voluntad de unificación de criterios constructivos y la normalización de una traza planimétrica-tipo en 1600 (cuyo modelo ulterior sería la iglesia del convento de San Hermenegildo de Madrid, en 1605); la presencia, en realidad, de dos modelos en función de la magnitud de la fundación; el sometimiento al dictamen del General de la Orden o a un artífice carmelitano para aceptar el proyecto arquitectónico y ornamental; la constatación del rigor normativo en las ordenanzas carmelitanas italianas frente a la relativa libertad del caso español; la importancia de la iconografía religiosa para los espacios conventuales, primando la propia presencia antes que la calidad artística; la limitación del repertorio iconográfico; la naturaleza de la polémica entre «manierismo» y «barroco» según las tendencias «conservadoras» y «renovadoras» dentro de la orden para el diseño de los nuevos conventos, básicamente en lo referente a las iglesias (las dificultades en la época del Barroco para mantener la austeridad ornamental y la discreción de dimensiones desarrolladas según los postulados originales, elaborados en época clasicista/manierista, a lo cual se unía el conflicto con los nobles que deseaban una sepultura ostentosa en sus capillas)...

Carme Narváez lleva a cabo un pormenorizado análisis de las partes integrantes de las fundaciones carmelitanas descalzas desde dos de las cuatro tipologías existentes:

las urbanas (conventos) y las no urbanas («desiertos» o lugares de retiro eremítico, herederos tipológicos de las cartujas europeas). Deja de lado las otras dos (noviciados y colegios), puesto que quedan al margen de su discurso.

En el susodicho análisis sigue el camino de Muñoz Jiménez, Bustamante, Marías y Cervera, insistiendo en la ratificación de la existencia de un estilo carmelitano en arquitectura aplicado a tales edificios y sus partes constitutivas. La autora toma la fachada de las iglesias como el elemento que le proporciona más argumentos para reflexionar ante dicha polémica: fachadas, según los autores y los diferentes territorios, de carácter palladiano o herreriano-escurialense, vigolesco y castellano. En todo caso indica su especificidad tipológica y morfológica (pórtico de tres oberturas, nicho sobre la puerta, frontón triangular con óculo, composición rectangular y vertical, orden toscano...), así como la ausencia de una excesiva originalidad en planta y alzado.

Tras la exposición de todos estos argumentos no le queda sino ofrecer un interesante epílogo bajo la pregunta «¿existe un estilo arquitectónico carmelitano?». Su postura es decidida: siguiendo a otros autores, prefiere hablar de «manierismo herreriano» o, como Muñoz Jiménez, «manierismo de raíz clasicista»; aunque constata –siguiendo a García Hinarejos– que no es un «estilo» sólo de carmelitas, también de las órdenes agustinas, mercedarias y dominicas. Es por ello que

Narváez se decanta por la opinión de esta última historiadora: antes que «arquitectura carmelitana» es mejor utilizar la expresión «arquitectura clasicista conventual del siglo xvii», y, en el caso específico de los carmelitas descalzos, el de «arquitectura teresiana» o, simplemente, «conventual», a pesar de las ambigüedades genéricas del término. Para negar el calificativo estilístico «carmelitana» que lanzó Muñoz Jiménez, la autora rechaza los cuatro argumentos que lanzó éste: el canon en las dimensiones, el gran número de tracistas de la orden, el debate entre modo «ordinario» y el barroco; y la influencia sobre otras órdenes. Solamente considera Narváez típicamente carmelitano el tratamiento de las fachadas de las iglesias.

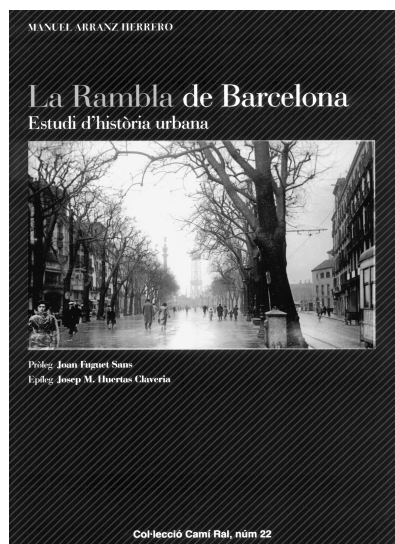
Otro capítulo interesante de su trabajo es la relación de tracistas de la orden carmelitana descalza, con las referencias bibliográficas pertinentes para un conocimiento más profundo por parte del lector. A pesar de su innegable trascendencia, la autora indica la falta de datos documentales que permitan confirmar la supuesta formación intelectual de dichos profesionales dentro de la orden, así como detalles importantes sobre sus bibliotecas.

El estudio concluye con un ilustrativo apéndice documental que muestra la transcripción de los documentos más relevantes para completar el discurso histórico-artístico, junto a una bibliografía centrada en la temática carmelitana, desde textos originales de auto-

res de la orden hasta títulos de obras redactadas por historiadores estudiosos del tema, teólogos, etc.

A los ojos del sutil lector, Carme Narváez deja entrever un sentimiento de complicidad con las propias palabras de Santa Teresa de Ávila al aseverar ésta: «verdaderamente he visto haber más espíritu y alegría interior cuando parece que no tienen los cuerpos cómo estar acomodados que después que tienen mucha casa y lo están».

Juan Miguel Muñoz Corbalán



Manuel ARRANZ HERRERO:
La Rambla de Barcelona.
Estudi d'història urbana.

Barcelona, Rafael Dalmau, Editor (Col·lecció Camí Ral, núm. 22), 2003.

Edició pòstuma d'una obra global sobre el passeig barceloní

Aquesta obra, d'una naturalesa especial degut al seu caràcter pòstum, és, tal com indica el seu títol, un «estudi d'història urbana». La narració apareix estructurada segons un ordre cronològic de les diferents fases i empreses urbanitzadores i arquitectòniques de la més emblemàtica via de comunicació existent a la ciutat de Barcelona.

El text original de Manuel Arranz, inèdit fins ara, ha esdevingut llibre gràcies a la constant tasca de Joan Fuguet, historiador i bon amic de l'autor, el qual prengué la decisió

de dur a l'impressor el munt de papers que Arranz havia redactat amb el seu característic amor per l'estudi de la història barcelonina.

Fuguet, amb el seu pròleg, desenvolupa, de fet, una veritable ressenya de l'obra d'Arranz. L'historiador de la Conca no vol deixar de banda el seu compromís emocional envers la persona de Manuel Arranz i la seva dedicació personal a l'estudi de la història. Fuguet és conscient, però, d'alguns desfasaments presents en el manuscrit, tot i que fa èmfasi en el caràcter de «corpus documental» del conjunt, extret bàsicament de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, de l'Arxiu Administratiu Municipal i de l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Aquesta Rambla de Barcelona és, doncs, un treball d'arxiu sobre documentació inèdita o poc difosa.

Manuel Arranz ha esdevingut un dels millors coneixedors de la història de Catalunya, tot partint de l'estudi del segle XVIII, tant infamat per part de la historiografia catalana degut a prejudicis ideològics. Entre d'altres, Manuel Arranz fou un dels primers historiadors que van reivindicar la transcendència històrica i arquitectònica dels enginyers militars de la monarquia borbònica instaurada per Felip V.

Aquesta obra, que no va veure la llum en el seu moment, serví com a «aperitiu» al llibre elaborat conjuntament entre Fuguet i el propi Arranz sobre el Palau March de la Rambla. El text de Manuel Arranz mostra la història del passeig barceloní d'ençà la construcció de la

muralla de Jaume I al segle XIII fins l'any 1975, tot i que no és fins als capítols dedicats al segle XVIII que hi ha una veritable aportació de l'autor.

El manuscrit —la publicació del qual quedà aturada per circumstàncies poc clares en algun fosc despatx municipal sota la responsabilitat d'algun nom que el temps acabarà jutjant— es va quedar sense continuació per part de l'autor. Era necessari, a més a més, donar-li una major consistència cronològica fins a l'actualitat. D'això se n'ha encarregat amb un epíleg Josep Maria Huertas Claveria, periodista i escriptor, també coneixedor de la història urbana de Barcelona, company d'Arranz a l'Arxiu Històric del Poble Nou i amic seu. Igualment important ha estat la tasca recopilatòria d'il·lustracions per part de Joan Fuguet, tot partint, en primera instància, dels papers d'Arranz.

L'obra editada ofereix d'aquesta manera una perspectiva històrica de la vida de La Rambla des del segle XIII fins al començament del XXI. Així ens trobem un fluid discurs on apareixen els esdeveniments històrics i urbanístics més destacats del passeig.

Dintre d'un primer capítol des dels orígens a 1700, Arranz comença per parlar del creixement urbà medieval amb les segona i tercera muralles, tot seguint amb el projecte d'un Palau Reial a la Rambla de Santa Mònica. Segueix donant indicacions sobre el caràcter suburbà dels segles XIV i XV, de la

instal·lació de l'Estudi General i d'altres centres d'ensenyament, de la ciutat-convent i la conventualització de la Rambla, dels inicis de la foneria d'artilleria i del primer teatre.

Tot seguit es fica dintre del segle que més bé coneix, el XVIII. Fins arribar a 1760, l'autor desenvolupa els trets més rellevants sobre el fracàs del primer passeig barceloní a la Ribera, la creació d'un passeig a la Rambla, el fort increment de la presència militar, la transformació de l'Estudi en caserna, l'intent de convertir les Drassanes en una ciutatella, el creixement de la foneria de canons i la contínua obertura de més convents. Entre 1766 i 1772 tracta de la gènesi del projecte d'alineament i condicionament de la Rambla. Així parla de les primeres intervencions de la Intendència i de la Capitania General en la renovació del passeig, la pèrdua de competències del municipi, els designis urbanístics del Comte de Ricla i, finalment, el pla de remodelació de la Rambla de l'enginyer militar Pedro Martín Zermeño. El discurs continua amb la realització parcial del susdit «projecte Zermeño» als trams inferior i central del passeig entre 1772 i 1782, aturant-se en qüestions com ara l'avalot de les quintes, la fortificació i la nova caserna de les Drassanes, la reordenació de la Rambla de Santa Mònica, els palaus de la Virreina i de la Marquesa de Moja, la demolició de la foneria i del llenç de muralla entre la Portaferrixa i el portal de la Boqueria, les noves normes d'edificació a la Rambla i

el creixement i desplaçament del mercat de la Boqueria. Els anys compresos entre 1782 i 1808 van ser, per a Arranz, decisius, per la qual cosa fa èmfasi en aspectes com ara la progressiva urbanització del Raval i l'obertura del carrer Nou de la Rambla, les propostes de Francesc Canals, el temps de la revolució francesa i l'ascens de la Rambla a la condició de centre urbà, la diferenciació dels trams del passeig i la transformació de «la Rambla» en «les Rambles», les iniciatives del temps d'Agustín de Lancaster i la visita a Barcelona de Carles IV.

El decurs històric segueix amb l'impacte de l'ocupació napoleònica, la desamortització del trienni liberal, el projecte de la Plaça Reial sobre el solar de caputxins i l'inici del carrer de Ferran, els avatars del mercat de la Boqueria, les iniciatives de l'època del Marquès de Campo Sagrado, la crema de convents de juliol de 1835 i la desamortització de Mendizábal. El període 1835-1854 apareix sota la denominació de «la Rambla neoclàssica» i tracta sobre el nou destí dels convents desamortitzats, la Plaça Reial, la plaça de Sant Josep, les propostes d'eixample limitat i les portes d'Isabel II i de la Pau.

La segona meitat del segle XIX s'insereix dins d'un capítol que planteja el «nou context urbà», amb l'enderroc de les muralles i l'aprovació del Pla Cerdà, l'aiguat de setembre de 1862, l'increment del trànsit i la proposta d'Ildefons Cerdà per tal de transformar la

Rambla en bulevard, el projecte de Francesc Daniel Molina per al solar de Framenors, l'enderroc de la muralla de mar, la formació del passeig de Colom i la plaça del Portal de la Pau i els primers projectes d'urbanització de les Drassanes.

Finalment, Arranz conclou amb una relació de projectes i de realitzacions dutes a terme durant el segle XX, concretament fins a 1975, límit cronològic del seu estudi: la parcial desmilitarització de la Rambla de Santa Mònica i del Portal de la Pau amb l'actuació de la Junta Mixta d'Urbanització i Aquarterament, el procés de reforma interior elaborat per Ildefons Cerdà i Àngel Josep Baixeras, la proposta d'intervenció al barri barroc de la Virreina per part d'Eusebi Bona, Jeroni Martorell i Ramon Puig Gairalt, i el temps del franquisme.

Malgrat l'interès de l'estudi, és just, però, observar algunes de les seves mancances, principalment de caire metodològic, que el situen més aviat dins del marc dels llibres de divulgació. És aquest un text amè per al lector curiós, però incomplet per a l'acadèmic o l'investigador. La manca de notes amb les corresponents referències documentals i l'absència d'una bibliografia propicien un cert neguit en mans de l'historiador. On és l'anàlisi de «l'Arboleada»? Quines són les fonts bibliogràfiques quan cita a Carerras Candi o Aurora Rabanal, entre d'altres? Pensem que aquest inconvenients haurien pogut tenir

una solució eficaç d'haver estat entre nosaltres Manuel Arranz, la minuciositat metodològica del qual era notable, i això ho sabem aquells que el vam conèixer i amb el qual vam compartir temes d'investigació.

El text de Manuel Arranz ens duu a pensar, a tots els qui desenvolupem una tasca de recerca al voltant dels temes que ell tant s'estimava, sobre aspectes col·laterals de la història de la ciutat. On són els plànols originals del projecte de Pedro Martín Zermeno per a la Rambla? O els del seu pare Juan Martín Zermeno per a la Barceloneta? Formen part de la col·lecció privada d'algun desaprensiu privilegiat que va tenir accés al material d'arxiu en qüestió?

També ens provoca una consciència de que la història es repeteix: les accions requalificadores i intervencionistes de les autoritats municipals i les institucions de l'Estat durant els segles XVIII, XIX i la part del XX que l'autor va incloure en el seu estudi ens recorden molt les de l'Ajuntament barceloní entre l'adequació urbana de cara als Jocs Olímpics de 1992 i la culminació de la moguda immobiliària i especuladora amb motiu del Fòrum 2004 de les Cultures, tot i que potser sota qualificatius suposadament antinòmics: «mobilitat» en comptes d'immobilisme, «progressisme» en comptes de conservadurisme...

Juan Miguel Muñoz Corbalán



Joan MOLET I PETIT:
Història de l'arquitectura de la il·lustració a l'eclecticisme.

Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, Textos docents, núm. 276, 2003, 139 pp.

Els alumnes del Departament d'Història de l'Art de la nostra Universitat contenen des del present curs acadèmic d'un nou manual docent. L'autor, Joan Molet i Petit és professor titular del Departament d'Història de l'Art i, des de la seva incorporació al Departament, ha tingut al seu càrrec l'assignatura troncal que analitza els esdeveniments artístics del segle XIX, la *Història de l'Art de la Il·lustració al Simbolisme* dintre de l'especialitat d'Història de l'Art; l'assignatura paral·lela a la Facultat de Belles Arts, *Història de l'Art I*, així com altres matèries optatives del mateix

àmbit. És, doncs, des del coneixement que dona impartir aquestes assignatures que s'ha dissenyat aquest text que es presenta, en principi, com a complement de l'assignatura *Història de l'Art de la Il·lustració al Simbolisme* i també com a manual de base de l'optativa *Historicismes i Eclecticisme a l'Arquitectura i a les Arts Aplicades del segle XIX*.

El llibre presenta el format que es usual en aquesta col·lecció de Textos docents, tamany foli amb fotografies en blanc i negre amb l'objectiu d'oferir uns materials que, per sobre de tot, siguin manejables pels nostres estudiants. El llibre està dividit en cinc capítols, cada un d'ells acompanyat d'una bibliografia específica i amb abundant aparell de notes a peu de pàgina que permet seguir i esbrinar les fonts bibliogràfiques que ha fet servir l'autor en la redacció del text. D'aquesta manera, al mateix temps que es donen uns continguts informatius es fa una valoració de les principals aportacions sobre els diferents temes, buscant un equilibri entre l'adquisició de coneixements i la valoració crítica de la bibliografia

El mateix autor en el pròleg assenyalava quins han estat els dos principis teòrics que han promogut la redacció del manual, el concepte de llenguatges artístics o d'«estil arquitectònic» i l'evolució de la tipologia edificatòria. En el pròleg assenyalava que l'estudi de la història de l'arquitectura del segle XIX, s'ha agafat des de diferents punts de vista, des l'evolució dels mateixos

rials i de les tècniques constructives, des de l'evolució dels canvis tipològics o des de la lectura monogràfica dels grans arquitectes. Davant d'aquestes diferents opcions pren clarament l'opció d'analitzar l'arquitectura des de l'evolució del concepte «estil», un dels principis teòrics més treballats pels arquitectes i teòrics al llarg de tot el període estudiat. Les primeres grans històries de l'arquitectura —cito segons les primeres edicions— els llibres de Henry Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Century* (London: Penguin Books Ltd, 1958) o el de Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950* (London: Faber and Faber, 1965) reivindicaren el concepte de l'evolució dels llenguatges arquitectònics. Però poc a poc s'anaren introduint altres mètodes d'anàlisi com l'evolució de l'espai arquitectònic, per exemple a Giulio Carlo Argan, *El Concepto del espacio arquitectonico desde el barroco a nuestros días* (Buenos Aires: Nueva Vison, 1966), la tipologia arquitectonica Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (Milano: Feltrinelli, 1987), mentre d'altres com Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Practics of Construcction in Nineteenth Century Architecture* (London i Chicago: The Nit Press i Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1995) destacaven les aportacions tècniques i constructives, o Leonardo Benevolo a *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Editore Laterza, 1960) insistia en els aspectes urbanístics.

En els darrers anys, però, el concepte d'estil o llenguatge arquitectònic s'ha anat obrint pas de nou, però amb una perspectiva diferent. El concepte d'estil supera la simple evolució d'uns models formals, perquè darrera de la definició d'un estil s'amaga una concepció teòrica de l'arquitectura i tota una substrat de condicions socials, polítiques o econòmiques. Es parteix doncs, de la concepció d'estil com a concepte cultural fet que permet integrar la història de l'arquitectura dins de la història social i política. Aquesta proposta porta també com a conseqüència que alguns aspectes de la història de l'arquitectura del segle XIX, sobretot els que deriven directament de les condicions tècniques i constructives quedin al marge de les formulacions que proposa aquest llibre. Tot i això, moltes de les grans intervencions, com les de Labrouste a la Biblioteca de Santa Geneveva de París i d'altres, queden integrades en el text a partir de l'opció estilística que els va generar.

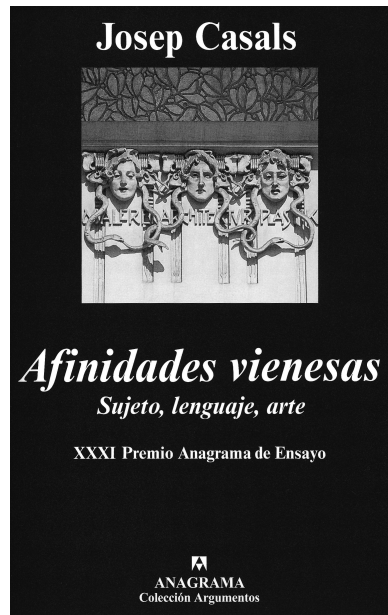
Però hi altres aspectes que també cal destacar de l'obra, per exemple al llarg de tot el text està present la relació del concepte d'ornamentació i de les arts aplicades amb l'arquitectura, una ornamentació que, d'altra banda, és clau en la definició d'estil. També val la pena destacar que al llarg de tots el capítols, es tracti àmpliament l'evolució del pensament arquitectònic, amb l'explicació precisa i detallada de la ideologia dels principals tractadistes i crítics de l'arquitectura o de les revistes especialitzades. Així

mateix hi tenen també cabuda referències a aspectes socials com la relació entre arquitecte i comitent, les condicions urbanístiques, socials o polítiques que generaren uns models arquitectònics. Però crec que val pena destacar una darrera precisió de tipus metodològic, la precisió i la sensibilitat en la descripció de l'arquitectura, tant els interiors i els exteriors dels edificis que permet un coneixement profund i detallat del «funcionalment» de l'arquitectura i que és una eina fonamental per a desenvolupar la capacitat analítica dels nostres estudiants. Crec que la llarga estada que Joan Molet va fer a Berlín en els anys de formació predoctoral ha estat decisiva en aquest aspecte. El coneixement de la cultura alemanya i de la seva llengua dona a l'autor una gran coneixença d'aquest aspecte de la cultura arquitectònica que ha estat, moltes vegades, obviada per altres historiadors de l'arquitectura..

L'especialitat de Joan Molet ha estat sempre la història de l'arquitectura i de l'urbanisme: la seva tesi doctoral, dins del Grup de Recerca d'Art català del Modernisme al Noucentisme, va versar sobre diversos aspectes de l'Eixample Cerdà a Barcelona. Ha redactat diversos articles de recerca en revistes especialitzades, «Antoni Gaudí i l'Eixample. La interpretació gaudiniana de la tipologia "casa plurifamiliar entre mitgeres"» a *Circular del Centre d'Estudis Gaudinistes* (Barcelona, 1996); o «Entre conservació i modernització: l'esventrament del centre urbà» a *Barcelona: Quaderns d'història*

(Barcelona, 2003) i ha participat també en la redacció conjunta de llibres, entre els que destacarem la realització de diverses fitxes i del capítol dedicat a l'arquitectura industrial, *El Modernisme al Baix Llobregat* (Barcelona: Consell Comarcal del Baix Llobregat, Editorial Mediterrània, 2003) elaborat dins del Grup de recerca al que pertany. Aquest és el primer llibre que presenta en solitari i crec que mereix destacar-se que, sent com és un professor universitari que valora altament les tasques vinculades a la docència, es tracti precisament d'un text docent.

Mireia Freixa i Serra



Josep CASALS:
Afinidades vienesas.
Sujeto, lenguaje, arte.
 Barcelona, Anagrama, 2003.

Les *Afinitats vieneses* de Josep Casals és una obra de dimensions desacostumades entre nosaltres. I no parlo de les seves dimensions físiques, que també en són, de desacostumades, sinó de les dimensions de l'exigència que ha estat necessària per fer-la possible. He estat molt a prop d'aquest llibre abans que es configurés com a tal i conec prou el temps i la dedicació que ha exigit des del primer moment. No és un llibre de divulgació, és un llibre de tesi; tesi que es pot resumir en la idea que la cultura de la Viena de fi de segle obre la modernitat en totes les seves conseqüències.

Per demostrar aquesta tesi Josep Casals recorre a les figures més conspicues de la civilització vienesa per a mostrar-nos la gènesi de les qüestions que hauran d'ocupar les ments més audaces del segle passat i que es resoldran en unes posicions radicals envers totes les ciències de l'home, des de la filosofia, la psicologia, la teoria de l'art o la teoria de la música.

Les afinitats vieneses que ens mostra Josep Casals s'estableixen entre les persones dels grans pensadors, filòsofs, poetes, dramaturgs, músics, pintors i arquitectes que varen fer possible el que es coneix com la Viena de fi de segle o el *Finis Austriae*. Les diverses generacions de persones que configuren aquest, diguem-ne, moviment, van anar elaborant un conjunt gairebé sistemàtic d'idees i propostes que són el rèquiem de la cultura tradicional i el fonament epistemològic de la cultura moderna. I la cultura moderna —aquí s'entén com a tal la cultura coetània del segle xx—, es manifesta amb una posició crítica respecte al subjecte transcendent kantian i amb una posició reivindicativa del llenguatge com el vertader factor capaç de donar identitat al subjecte.

L'estructura del llibre és una estructura molt adequada al tema, al lloc i als personatges que omplen aquest llibre, ja que tots ells, si no han nascut a Viena, han formalitzat i consolidat aquí la seva obra. Amb total seguretat el tret més representatiu dels vienesos, apart del pastís Sacher, és el vals. El vals vienès que cada cap d'any

es reinterpreta a la Sala de Concerts de la Filarmònica de Viena, on hi son convidats els directors d'orquestra més excelsos de món. Doncs bé, el llibre *Afinitats vieneses*. *Subjecte, llenguatge, art* té exactament l'estructura del vals. Si consultem els manuals de musicologia ens trobem amb una definició del que és un vals que diu així: Ball d'origen alemany, que executen les parelles amb moviment giratori i de trasllat. S'acompanya amb una música de ritme ternari, les frases de la qual consten generalment de 16 compassos, en aire viu. Originalment era un ball popular, tocat per petits conjunts de cerveseria (violí, viola i guitarra). Va ser tingut en molts llocs per una dansa indecent i llicenciosa i inicialment va ser prohibida com a ball de saló, ja que era considerat com una expressió revolucionària —per l'enllaçament de les parelles i els seus girs vertiginosos—. Al segle XVII es va estendre només en els ambients rurals. Carl Maria Von Weber el va introduir de forma definitiva a les sales de ball d'Alemanya. En l'ambient urbà vienés es va produir una transformació i es va convertir en el vals que coneixem. El seu triomf va assenyalar la victòria de la burgesia sobre l'aristocràcia, identificada amb el minué. El vals manté el temps ternari i la forma peculiar de donar giravolts, però a Viena s'hi va introduir un gran refinament de les formes i una considerable reforma estructural. L'estructura general del vals s'articula entorn de tres o quatre motius interns o valsos, més una introducció i una coda que fa de transició cap el final.

Si atenem a l'estructura del llibre, ens trobem amb una Obertura, seguida de tres parts, i un Finale que clou la composició. Tan l'Obertura com les altres parts del llibre segueixen fidels a l'estructura del vals: una introducció pausada i lenta i un crescendo que es va obrint pas en cadascuna de les tres parts, per anar a raure a un Finale que es un recull de tots els temes musicals que s'han anat executant al llarg de la peça. Cadascuna d'aquestes parts es coneix amb el nom de vals. De tal manera que podríem afirmar que cada vals està configurat per cinc valsos independents i successius.

A cadascuna d'aquestes parts, o vals, s'estableix un diàleg entre dos figures que van mostrant la seva naturalesa, manifestant els deutes contrets entre elles, les seves semblances, les seves divergències, els seus propòsits i objectius i la diversa sort que varen gaudir i patir en la seva recepció. Així com el vals es balla en parella —abans els balls eren gairebé comunitaris—, cadascuna de les parts del llibre és ballat per una parella.

Així, l'Obertura és una reflexió sobre la societat i la cultura de l'Austria de Franz-Joseph, que es debat en una lluita agònica entre el passat, el present i el futur. Aquesta lluita es manifesta sobretot en la voluntat de l'Emperador i dels seus subdits d'amagar el conflicte de les formes, els models, les maneres i els usos de la cultura aristocràtica, recoberts tots ells d'oripell i nata montada. El contrapunt de l'Obertura el fa Ernst Mach, per a

qui no hi ha diferència entre aparença i realitat perquè, a la fi, tot és aparença.

Una parella del primer vals és Otto Weininger, per a qui el jo és, sobretot, necessitat de veritat en tant que deure de conèixer i voluntat de valor. Aquest doble imperatiu només pot ser realitzat per l'home de geni, que es distingeix dels altres homes perquè viu amb una major intensitat. Oposada al geni, segons Weininger, hi ha la dona, que, enfront de les qualitats de l'home, no en té cap, de qualitat; la qual cosa suposa que, no sent res, ho pot ser tot. Karl Kraus, l'oponent d'aquesta parella del primer vals, és l'home que va donar a conèixer Weininger, extreient-ne la idea que el llenguatge és com la dona que no es deixa dominar per res ni per ningú.

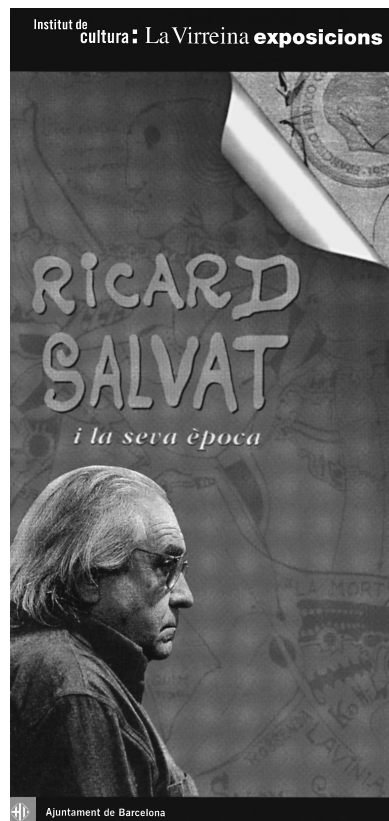
Freud i Schnitzler, metges els dos, tractaran el problema de l'inconscient, on les pors i les realitats quotidianes discorren entre el món ambivalent de les màscares i els somnis. Freud i Schnitzler són aquí els dobles que inconscientment es miren al mateix mirall i es reconeixen en l'altre. Entre Mauthner i Hofmannsthal hi ha una idèntica desconfiança respecte el llenguatge, incapaç de mostrar no només les coses com són sinó com es pensen o com s'imaginen.

Així, com si anéssim ballant el vals i saltant d'una parella a l'altra, com a la comèdia tràgica de les parelles de *La Ronda*, de Schnitzler, se succeeixen davant de nosaltres Wittgenstein i Musil, Mahler i

Schönberg, Klimt i Schiele, Otto Wagner i Adolf Loos; parelles que, com deiem abans, mostren els acords i els contrapunts de la melodia, tots preguntant-se per l'ésser del llenguatge que sembla embolcallar-ho tot, donant sentit a les coses a despeses de saber que tot finalment és un tràgic malentés. I aquí regna Nietzsche com final definitiu i obertura del món modern.

Aquest és el vals que tots ballem. No pas el *Vals de l'Emperador*, ni tampoc el *Danubi Blau*, sinò el vals del *Rat Penat*, que topa en el seu vol nocturn amb els límits del món modern; límits que no són altra cosa que el límits del nostre llenguatge i els límits de la nostra difícil comprensió de la realitat. Un vals que, com explica Josep Casals, en Weininger apareix com un ball «radicalment fatalista», ja que és un moviment circular que porta el jo com si volés, perdent així la seva sobirania, abandonant-se a una vertiginosa «experiència sense fita ni sentit», però que finalment apunta a «noves condicions de sentit», més enllà de les »grans formes» i els models preestablerts.

Antoni Marí



«Ricard Salvat i la seva època», un passeig pel teatre català de les darreres dècades.

Exposició al Palau de la Virreina

Del 10 de juliol al 19 d'octubre de 2003

Comissari: Albert de la Torre

Fins mitjans d'octubre del 2003 es va poder visitar al Palau de la Virreina l'exposició «Ricard Salvat i la seva època», un emocionant viatge per la trajectòria artística, professional i vital d'un dels màxims representants del nostre teatre, possiblement, el més com-

plet per les diverses facetes que aglutina en el seu treball de director escènic, escriptor, productor, teòric, catedràtic de universitat, conferenciant.

L'exposició, inaugurada el 10 de juliol de 2003, esdevé un homenatge que la ciutat ret a un dels seus artistes més destacats, després de pràcticament dues dècades d'oblit. Malgrat ésser nascut a Tortosa, Ricard Salvat fixà la seva residència a Barcelona a principis de la dècada dels anys cinquanta quan inicià els estudis universitaris, i la seva trajectòria escènica hi ha estat estretament vinculada, fins el punt d'ésser guardonat recentment amb la Medalla d'or al mèrit artístic. El Palau de la Virreina ha estat tradicionalment el lloc escollit pels responsables culturals barcelonins per retre homenatge als seus creadors més destacats, entre els quals podem citar Joan Brossa, Maria Aurèlia Capmany, Leopold Pomés o Nazario, entre d'altres. Un espai de reconeixement a les seves respectives trajectòries i a les aportacions en les disciplines artístiques en que han excel·lit.

L'exposició aplega tot un seguit de materials —documents de tota mena, llibres, figurins, vestuari, esbossos escenogràfics, filmacions, ... fins i tot, la seva taula de treball—, que permet els visitants fer-se una idea de la imponent tasca duta a terme per Ricard Salvat al llarg de cinquanta anys d'activitat professional i per totes les persones que al llarg dels anys han estat els seus col·laboradors, entre els quals cal citar alguns dels

millors escriptors, actors i escenògrafs catalans i d'arreu, sense oblidar els més propers, la seva família i els seus amics, puntal fonamental en tot moment. El recorregut ideat per Albert de la Torre, comissari de l'exposició, permet comprovar tots i cadascun dels aspectes ressenyats, d'una forma didàctica i amena al mateix temps, posant un especial èmfasi en les múltiples facetes de la seva activitat artística i professional, reivindicant la necessitat de crear una Fundació que aplegui aquests materials i no deixi que es perdin o es dispersin.

Cinquanta anys de teatre

La trajectòria escènica de Ricard Salvat arrenca a finals de 1953 quan al capdavant d'un grup de joves universitaris fundà l'Agrupació de Teatre Experimental, entitat que rivalitzà amb el TEU (Teatro Español Universitario), el teatre de caire oficialista, vinculat a les estructures del franquisme. Salvat formà part de la generació que inicià la represa cultural protagonitzant el ressorgir del teatre català en un context tant difícil com el de la postguerra, una generació que reconstruí la nostra cultura enllaçant-la amb la realitat anterior a la Guerra. La coneixença del catedràtic d'Estètica de la Universitat de Barcelona, José María Valverde, li possibilità ampliar estudis a la República Federal d'Alemanya, on cursà estudis de Sociologia i Ciències Teatral, descobrint una realitat social, cultural i política que el franquisme ocultà sistemàticament. Erwin Piscator (a qui va conèixer personalment), i Bertolt Brecht (mort el 1956 durant el primer

viatge que Salvat realitzà a Alemanya), esdevingueren els referents del seu fulgurant aprenentatge que el convertí —ja a finals de la dècada dels cinquanta—, en la gran esperança de regeneració del teatre català. Aquest fou el paper que devia d'haver acomplert al capdavant de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, però per motius aliens al món de l'art, no el pogué complir. Malgrat això l'experiència del Teatre Viu, grup creat amb Miquel Porter i que s'integrà a l'ADB, posà en relleu el caire experimental que hauria de donar a bona part de la seva creació escènica.

Amb aquest bagatge, Ricard Salvat inicià la gran aventura que ocupa la franja central de la seva trajectòria artística: l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, creada a l'aixopluc del Foment de les Arts Decoratives a principis de 1960 i amb la qual aconseguí posar de nou el teatre català en primera línia després de la desfeta que suposà la Guerra Civil. Hi ha alguna cosa que agermana les trajectòries d'Adrià Gual i Ricard Salvat, al nostre entendre, la columna vertebral sobre la que reposa l'actual esplendor del teatre català. Amb l'EADAG, Salvat no fundà només una escola d'interpretació, sinó que introduí nous mètodes de treball que permeteren l'eclosió d'una nova realitat escènica a Catalunya, amb espectacles tant importants com *Ronda de mort a Sinera*, creat a partir de textos de Salvador Espriu i el propi Salvat, que resumeix aquest esclat d'un nou Teatre Català, malgrat el franquisme ambiental que ho deformava tot.

Durant els anys seixanta Ricard Salvat participà activament en el Consell Mundial de la Pau, i consolidà la seva carrera docent a la Universitat de Barcelona, publicant els dos volums de *Història del Teatre Contemporani* (Edicions 62, 1966), impartint conferències i muntant espectacles a Portugal (d'on fou expulsat pel règim de Salazar) i Alemanya. A principis de la dècada dels anys setanta dirigí durant dues temporades el Teatre Nacional Àngel Guimerà, enmig d'un clima de crispació contra la seva figura, seguint la consigna que propugnava ocupar càrrecs de responsabilitat oficial programant obres d'Àngel Guimerà, Lope de Vega, Carlos Fuentes, Jaume Melendres, James Joyce, Luis José Comerón, Josep Maria de Sagarra i Ramón María del Valle-Inclán. Posteriorment es traslladà a Itàlia on estrenà mundialment *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti (obra que muntà de nou per a la temporada inaugural del Centro Dramático Nacional, el 1978). Tanmateix veié com els nous rectors del FAD retiraven el suport a l'Escola d'Art Dramàtic que es veia abocada a la desaparició i, incansable, impulsà un nou projecte de Bauhaus catalana, d'efímera vida, l'anomenada Escola d'Estudis Artístics, a L'Hospitalet de Llobregat. Salvat seguí endavant amb la Companyia Adrià Gual, muntant l'espectacle inaugural d'un dels primers Festivals d'Estiu de Barcelona Grec (*Les Bacants*, d'Eurípides, el 1980), però cada vegada fou més marginat per alguns dels seus companys de viatge —perfectament situats en la

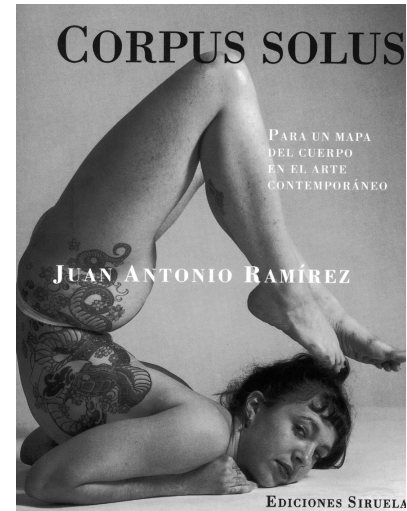
política cultural dels anys de la transició democràtica—, què el deixaren de banda en un moment particularment decisiu. A la dècada dels vuitanta dirigí el Festival de Teatre de Sitges, fins la dimissió el 1986, motivada per les greus discrepàncies amb el Patronat del Festival, un fet que malauradament s'ha repetit posteriorment. Es el moment en que Ricard Salvat es veu abocat a dirigir fora de Catalunya, muntant diversos espectacles a Argentina, Alemanya i Grècia, a més d'altres indrets de l'Estat com el País Valencià, Múrcia o Galícia, on fou rebut amb els braços oberts. A la dècada dels noranta arriba un altre moment culminant, la posada en escena al Teatre Nacional de Budapest, de *La tragèdia de l'home*, d'Imre Madách, que constituí un èxit esclatant pel qual fou guardonat amb el premi que rep el nom del dramaturg hongarès. Les posades en escena de *A la jungla de les ciutats*, de Brecht (1998) i de la darrera versió de *Ronda de mort a Sinera* (2002), no han fet més que demostrar la seva inqüestionable categoria com a creador, posant en evidència els que rebutgen la seva presència en els nostres escenaris i que, cecs, sords i muts segueixen sense adonar-se'n o fent veure que no se'n adonen.

Alguns poden pensar que una exposició d'aquesta mena està dedicada a algú que resta en el passat. Nosaltres, en canvi,ensem que Ricard Salvat és present i així ho demostra el fet que ara mateix acaba de celebrar els cinquanta anys com a director escènic (la seva primera direcció fou una lectu-

ra de dos diàlegs platònics: *Critón* i *Eutifrón*, a la cèntrica llibreria barcelonina Pro-Libris el desembre de 1953 que interpretaren Marcel Plans, Feliu Formosa, Joaquim Marco i Narcís Ribas), posant en escena a Madrid a finals de novembre de 2003, una nova versió de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, que ell mateix estrenà a la dècada dels setanta a Roma, on Alberti es trobava exiliat. Però la seva activitat no s'atura en l'aspecte exclusivament artístic donat que segueix impartint el seu magisteri a la Càtedra d'Història de les Arts Escèniques de la Universitat de Barcelona, continua al capdavant de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral editant la revista *Assaig de Teatre* —única publicació en llengua catalana dedicada a la investigació en l'àmbit de les arts escèniques—, i escriu articles pràcticament per a tothom qui li ho demana, presidint tribunals de tesis doctorals i oposicions, essent reclamat per entitats d'arreu per a dictar cursos, conferències o presentacions.

Ricard Salvat, com afirmava fa uns mesos Joan Barril a les planes d'un rotatiu barceloní, és un veritable mestre, esdevenint un referent indefugible per el teatre català de present i de futur.

Enric Ciurans



Juan Antonio RAMÍREZ:
Corpus Solus.

Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.

Madrid, Ediciones Siruela, 2003.

Art coscràtic i esquema messiànic en el món contemporani

L'art del cos és el fil conductor d'un llibre que he volgut ressenyar des de l'estranyesa de la no especialista en el tema. Evidentment, seria temerari, desproveïda de l'erudició escaient, fer un balanç del que hi ha de nou (o del que també hi pot haver d'antic) en un text dedicat monogràficament a les vastes sèries d'experiències contemporànies fetes amb el cos (propí o impropí); un territori que no és pas el meu i que descobreixo amb els ulls d'un profà que assisteix a una revelació. Tanmateix, la sorpresa es relativa, potser un xic anunciada, desmitificada per les expectatives

pitjors de la realitat que no és artística. És de calaix que la funció del meu escrit no pot ser la d'especular sobre el grau d'innovació del text de Ramírez en un sentit absolut, com tampoc no ha de ser la de reclamar atenció sobre el que potser hi falta i que, d'altra banda, l'autor posa sobre la taula des del prefaci («Prefacio: arma y laberinto. Fragmentos de un mapa irrealizable», p.17). Malgrat tot, estic convençuda que el llibre *Corpus Solus* es pot qualificar d'excel·lent, i he de confessar que el seu contingut, al qual em podria no haver apropiat mai o haver-ho fet amb recel o desinterès¹, em va sorprendre de forma grata. Les seves pàgines em permeten, fins i tot, ampliar els registres de la meua pròpia matèria d'estudi en tant que medievàlista. El format i la presentació d'ediciones Siruela no desmenteixen l'apreciació positiva que deriva, sobretot, de la lectura. El llibre ha estat il·lustrat amb seriositat i de forma sistemàtica al llarg de les seves 355 pàgines amb un aparat gràfic de més de dues-centes fotografies; triades sempre d'acord estricte —a agrair— amb allò que el text vol explicar. Ramírez fa un exercici molt interessant d'ordenació de materials diversos que tenen com a denominador comú la (re)presentació contemporània del cos o els treballs manuals del *body-art*. No es menyspreable la inquietud comunicativa i didàctica de

¹ Pere Salabert va posar el llibre de Ramírez a les meves mans. En la seva iniciativa té l'origen aquesta inesperada (sobretot per a mi) nota bibliogràfica.

l'autor. Però el seu treball va força més enllà....

L'obra de Barbara Kruger *Your body is a battleground*, de 1989, és, al meu parer, un punt de partida molt ben triat, que es destaca oportunament a la contraportada de la sobrecoberta del llibre. La primera pell de la portada també es reserva per a les contradiccions d'un cos femení que, a través d'una fotografia en blanc i negre, omple de grisos l'espai on es mostra la dona tatuada i contorsionista de Garcia-Alix (1998). Una obra que troba el seu context en el capítol 7 («La piel pintada»). Tanmateix, la portada real del llibre, en tapa dura (*cartoné*), es dedica a l'home fotografiat per Albert Londe (1891), a la seqüència fixada per l'inventor d'un aparell que permetia fer preses successives d'un ésser en moviment (vegeu capítol 2. «Cuerpo ideal, cuerpo canónico»). No pot passar desapercebut el blau categòric que tenyeix de les cobertes a les guardes del llibre i que subratlla el títol i el nom de l'editorial, adaptat al nom de la col·lecció (*La Biblioteca Azul*). Aquí, el podríem considerar al·lusiu a les antropometries de Klein que trobarem a l'interior? El fet és que el paper utilitzat no és blanc pur i hom aprecia fàcilment el virat de les fotografies, que suplanta el blanc i negre més habitual... Aquestes benvolgudes notes de plasticitat fan la singularitat del llibre com a tal i, entre altres coses, permeten destacar el disseny gràfic de Gloria Gauger. El llibre es caracteritza per la

sobrietat i l'equilibri de la maquetació, que es manté estable al llarg dels vint capítols en què s'estructura (enclòs el prefaci). Aquest classicisme compensa la brutalitat d'algunes de les coses que s'il·lustren i les porta al terreny de la paraula, les recondueix i les domestica per a què les puguem *comprendre* millor, un cop assumides les coses des del reflexiu text de Juan Antonio Ramírez.

Deia abans que l'autor va més enllà de l'ordenació i de la didàctica... De les posicions més venudes a l'estètica a les que podrien semblar més radicals o anti-història de l'art, els capítols van enfilant experiències que fan de la naturalesa humana, del cos de l'home i de la dona, tema, forma i presència substancials. Tanmateix, el seu no és un llibre per a la classificació, ni un llibre que s'oblidi de les complexitats dels autors/actors. Més aviat em porta a percebre un interès i una recerca acurada dels individus que fan art i dels que es pensen que en fan, dins d'un no voler obviar les trames internes i contradiccions de l'artisticitat més actual. Al marge de les avaluacions massa fàcils, Ramírez ens situa davant d'un gran arbre que es ramifica. Quan les branques comencen a creuar-se entre elles, és l'encreuament el que ha de ser filmat o visualitzat en primer terme, però per advertir millor les especificitats no cal tallar les excrescències, ni separar els membres dels troncs. No hauria entès bé que se'ns oferís un sistema massa segur i tancat sobre sí mateix davant del panorama estudiat, però cal aprofitar les distincions i la

guia que pot ajudar a establir rutes en un mar desconegut. Així, per bé que no sigui viable renunciar al treball d'ordenació dins l'allau aparentment informe dels esdeveniments, Ramírez sap conjujar l'ordre amb la interrogació oportuna sobre els vincles i el perquè de cadascuna de les formes i formalitzacions que contempla. Per tant, el pas pel seu llibre dóna peu a quelcom més, per a superar la cara més anecdòtica dels fenòmens que caracteritzen una franja força important de la història de l'art contemporani. L'autor ens ajuda constantment a situar la mirada distinta i inquisitiva sobre les fonts. En aquest sentit, el seu «*mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*» resulta ser un mapa històric. Un *mapa parlante* que encadena, més enllà de les geografies accidentades, dels esculls i els obstacles més notables, l'abans i el després de moltes propostes. Amb agilitat admirable, sense ofegar el cas concret, ni ofegar-nos en ell, l'autor aconsegueix fer veure (o pressentir) el conjunt (i el marc) en què s'apleguen els fets. I és per això que entenem millor el que tenim entre mans. Fins i tot quan el que s'endeuina és directament el trencament del marc.

També és necessari destacar les formes d'articulació del seu pensament i la seva encarnació material en un format d'abast gran, o dit altrament, que pot arribar a un públic molt ampli. Malgrat les dificultats i l'escabrositat d'alguns dels temes, tots els capítols són de fàcil i apetible lectura, articulats amb un ritme escaient i amb certa *naturali-*

tat. En aquest sentit Ramírez no ens decebrà. L'elegància i l'exigència evidents en l'ús de la llengua porten el lector pels camins més durs dels fenòmens contemporanis que cal comentar i interpretar, sense fer víctimes. El nostre guia no desaprofita l'ocasió, quan pot, de conduir la nostra mirada fins els primitius flamencs (un lloc on sentir-se més segur). És exemplar la història de la llàgrima construïda a partir del Guernica. Davant les llàgrimes de mercuri que van de Calder a Picasso es poden obrir diversos signes d'admiració. Abans d'arribar al seu final, el discurs de Ramírez ha creat un parèntesi inquietant, per sorprendre'ns amb una anàlisi que permet fer un recorregut en profunditat sobre un detall que esdevé central. La llàgrima és el fonament de tota una arquitectura temàtica (capítol 17. «Historia de unas lágrimas»), encara que el tema no siguin els fluïts interns que sorgeixen del cos del *body-art*.

Retrocedim. Dels cossos despullats o vestits (o de les ànimes cossificades, nues o no) de la tradició antiga i medieval passem al cos dins la naturalesa entesa com a paisatge o exterior (p.37) com a forma d'evocació paradisiàca, que es contraposa a la visió del nu d'interior fet per a l'amor. En les representacions priven diverses formes de tensió que exploten en les realitzacions contemporànies. S'analitza la violència contra el cos en les produccions extremes, però no, tampoc no es perdrà de vista la dimensió messiànica d'algunes de les agressions, que esdevenen formes de martiri en

què el sant-màrtir és l'artista, quan no hi ha simplement la identificació d'arrel cristològica, com queda clar en algunes imatges de David Nebreda (p. 94). Així, de l'exposició del cos de l'artista, més enllà de l'autoretrat convencional, es dóna pas a altres fractures i modificacions del referent o sobre el referent. En el cos es recrea el més atractiu i el més repulsiu de les pells pintades o gravades, i permet que evoquem *Suleica. La Meravel·losa tatuada* d'Otto Dix (1920). Quan es tracta de signatures, les de Piero Manzoni converteixen els cossos en obres d'art, en cossos que són transcendits per l'acte, però que, al meu entendre, també poden implicar un col·laborador client que, a través d'un contracte o d'un ritual, s'accepta a sí mateix com a obra d'art, per a què els altres (els no signats) ho sapiguem. Les signatures sobre la pell humana poden tendir també a la banalització del producte, encara que la firma es defineixi com a marca exclusiva, o exclusivista, falsament destinada a pocs.

De les signatures del déu artista o de la *marca de qualitat* cal avançar a altres formes de camuflatge, de tatuatge, d'alteració del cos que es fa cos-déu en l'art contemporani. Podríem definir així un art coscràtic (*arte cuerpocrático*). Són les formes que impliquen agressions, modificacions, transformacions per a la millora subjectiva o per a la autodestrucció progressiva de l'estructura del cos. Més enllà, hi ha també els espais creats des de les antropometries de Klein i el cos-pinzell que actua com el rostre

de Crist sobre el sudari. La carnalitat s'esvaeix deixant una petjada que porta a destacar també el buit, el motlle, la petjada, el vestit sense el cos, que fa d'aquest cos la veritable ànima, escapada més enllà dels cossos transparents que voldrien confondre l'entitat humana amb la naturalesa del paisatge (p. 174). El no res, el *sensesentit* transiten aquests nous paisatges. Es crea un lloc d'espera dins del qual no es poden evitar les actituds messiàniques, per bé que l'altar sigui el de l'art.

De la transparència anímica es pot passar a les despulles, als cors crucificats i *entubats* o a l'exposició de cadàvers *plastinats* en una polèmica mostra d'anatomies reals dessecades, que voldrien acabar essent art. En aquest punt, Ramírez subratlla, sense embuts, la coartada didàctica i científica, les limitacions morals en què se situa l'art quan s'allunya de la ficció (p.191-193), per a deixar que la realitat sembli ficció i, per tant, que la mateixa realitat pugui esdevenir representació. Els cossos (també els vestits) fragmentats o esquarterats, poden ser de plàstic, de paper o de carn real. Tots poden ser o derivar com a exvots d'un temps passat que es confon amb el futur o amb la vida, però hi haurem d'afegir la percepció, la distància, el que se'ns diu o sabem, per tal de superar les aparences i poder assumir, en consciència, el que tenim (o no tenim) al davant. Natures mortes, *collages*, alfabets del cos esdevenen pautes. Queden també les relíquies retrobades d'un artifici contemporani que voldria

exposar la cara oculta, no eventualment com s'havia fet abans, sinó de forma sistemàtica i reiterada, agònica o estrident. Arriba així el Políptic del cos de Hirst (p. 231) o les sinèdoques corporals de Miralda (*lengua de llengües*), per retrobar símbols i tipologies del passat dins d'un discurs diferent que agraiïm, més i més quan no s'oblida de ser, en sí mateix, un discurs irònic.

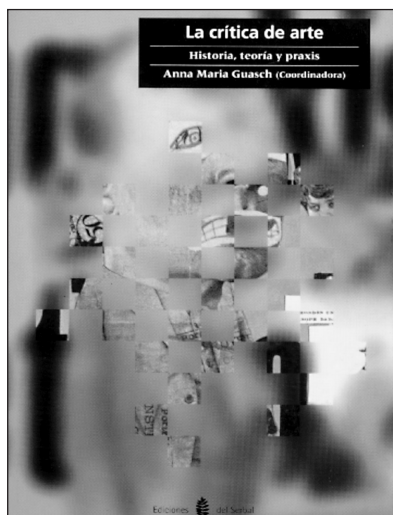
Construir el propi cos com a obra acabada o *obrant-se* esdevé l'obsessió de molts artistes, que arriben a tots els extrems imaginables (potser fins a extrems inimaginables). Les operacions d'Orlan renoven les evocacions de l'ésser mutant o d'aquell que es transforma pensament i voluntàriament. No queda tant clar que la transformació es pugui o es vulgui controlar sempre al mil·límetre. Més enllà de Frankenstein i de les recreacions robòtiques o mecàniques, el cos humà es converteix en el punt de partida sense sortida, perquè és també el punt d'arribada (cos-déu). La gènesi o l'autogènesi deriven en la construcció d'equivalències i alternatives que no són de lectura simple. No podem, per tant, negar el mèrit de Ramírez a l'hora d'aprofundir en una matèria sinuosa que ens obliga a reconsiderar la representació d'allò que s'havia vist com a pintoresc.

Tot i el recurs a tipus i formes antigues d'una part de les manifestacions recents, Ramírez fa notori també el desig de sortir del discurs de la història de l'art, l'alliberament de l'estil personal o la nega-

ció del medi artístic (p. 278 i ss.). Pistoletto obre el camí a la mirada especular per traïr el discurs estilístic, però si evita definir un estil personal no queda al marge dels estils i sistemes que aglutinen les seves diverses produccions. Podem inventar el pintor o l'artista (hetero)geni i incorporar artificialment les seves obres a una època, podem repetir l'operació diverses vegades, però, *probablement*, això no voldrà pas dir que els resultats parcials siguin inclassificables. Al capdavall, també podrem trobar un nom per a la diversitat.

Ramírez ofereix una visió raonable i racionalitzada de les passions, les pulsions i, fins i tot, les operacions clíniques, fetes sota l'etiqueta de l'art, per a desvetllar els processos i les idees que amaguen les actuacions i les obres resultants. El seu diagnòstic ens atrau, encara que no puguem creure en totes les resurreccions que pot pronosticar. Ens informa alhora que ens compromet en el coneixement d'una realitat delicada. El llibre no defuig l'emotivitat, però alhora aconsegueix desgranar els eixos principals de l'assumpte que estudia. Per tant, es conforma com una fita interessant que no hauríem de passar per alt. Aquí només podíem sobrevolar les pàgines de *Corpus Solus*. Capbuscar-hi el cap és l'opció de cadascú. Només afirmaré per concloure que, per a mi, fer-ho no ha suposat cap pèrdua de temps.

Rosa Alcoy



Anna Maria GUASCH
(coord.):

La crítica de arte. Historia, teoría y praxis.

Madrid, Ediciones del Serbal, 2003,
341 págs.

Una revisión de la crítica de arte

Si algo se ha hecho evidente en el mundo del arte desde mediados del pasado siglo xx ha sido la creciente importancia de la crítica, uno de sus elementos antaño supuestamente más accesorios. Hoy el arte parece inseparable de la crítica. Resulta difícil imaginar un mundo del arte contemporáneo en el que la crítica no nos ayudara a orientarnos en el vasto océano de una producción artística creciente, así como a darnos pistas para comprender las obras y a situarlas en su contexto cultural. Arte y crítica a veces incluso forman hoy una amalgama de elementos indistin-

guibles en tanto que arte neoconceptual. Pero, al mismo tiempo, la práctica de la crítica plantea hoy muchas más dudas e interrogantes que en cualquier momento del pasado. Ni su naturaleza, ni sus variedades, ni su propia legitimidad resultan claras ni suscitan consenso alguno. Para muchos se ha convertido en algo irrelevante o en una práctica discursiva parasitaria de la que podría prescindirse perfectamente. Para otros la crítica es constitutiva de gran parte del arte actual. Y para los de más allá tiene que cambiar completamente su naturaleza para adaptarse a nuevas necesidades. Parece, pues, que el momento exige reflexiones clarificadoras, debates e inventiva para saber dónde estamos y revisar las nociones de crítica presentes en las prácticas contemporáneas. La buena y sorprendente noticia, dada la raquíta tradición ibérica en este campo, es que se están realizando aportaciones muy serias a la reflexión, como la que voy a comentar.

Prosiguiendo su muy encomiable tarea de ofrecer trabajos de organización de ideas, eventos, movimientos y documentos, Anna María Guasch ha coordinado un excelente volumen panorámico sobre la historia y el presente de la crítica de arte. El libro está articulado en tres partes: una histórica, una teórica o metodológica, y una tercera dedicada a la práctica de la crítica. En la primera parte encontramos un documentado e impecable artículo de Rocío de la Villa sobre el origen de la crítica de arte en el siglo xviii y

los Salones, al que le sigue un estupendo y erudito capítulo de Isabel Valverde sobre la crítica de arte en el xix en Francia. A continuación la propia A.M^a Guasch expone con mucho rigor la situación de la crítica de arte en Norteamérica entre 1948 y 1985, es decir, de Clement Greenberg a Hal Foster, y esta primera parte termina con una ordenada y sintética reconstrucción de la historia de la crítica de arte en España a cargo de Joan M. Minguet. Los cuatro trabajos resultan muy útiles y lo único que es de lamentar es la ausencia de un capítulo sobre la crítica de arte en el *fin-de-siècle* y en la época de las vanguardias, esto es, un capítulo donde se tratasen las aportaciones de Ruskin, Pater, Fry, Bell, Apollinaire, y demás pioneros de la crítica del arte moderno. Si esta obra llega a una merecida segunda edición, esta es una laguna que debería cubrirse.

La segunda parte, dedicada a las cuestiones teóricas y metodológicas está cubierta por dos textos: un primero de Anna M^a Guasch sobre las estrategias de la crítica y un segundo de Román de la Calle sobre las hábiles fronteras entre la estética y la crítica de arte. En el primero, Guasch repasa algunas de las posiciones teóricas contemporáneas más relevantes siguiendo el triple hilo de los tres discursos que la crítica implicaría canónicamente: el discurso descriptivo, en el que se centran teorías como las poéticas de la percepción (Caws, Gombrich, Bryson) o la teoría de la ekfrasis (Carrier, Heffernan); el discurso

interpretativo, abordado por teorías como las de S. Sontag, Nelson Goodman o A.C. Danto; y, por fin, el discurso evaluador en el que se centran las teorías de M.C. Beardslley, E.F. Feldman o R. Rochlitz. Algunos juicios críticos sobre la situación de pérdida de capacidad crítica por parte de los críticos y de dominio del mercado y lo mediático terminan en una posición cercana a la representada por los miembros de grupo *October*.

Aunque el texto de Guasch comienza con una estricta separación entre la estética y la crítica de arte, en su exposición se ve progresivamente que tal delimitación no es tan fácil de establecer de modo taxativo. El texto de Román de la Calle pone el dedo en la llaga. Puede que hubiera una época en la que fuera verdad el exabrupto de Barnett Newman acerca de que la estética es para el arte lo mismo que la ornitología para los pájaros, pero llegados a este punto del libro se hace evidente que, dejando a un lado el hecho de que no se pueda entender el arte de Kosuth sin Wittgenstein o el de Kiefer sin Heidegger, poco se podría entender de la pléyade de los grandes críticos contemporáneos sin la estética y la filosofía del arte, dada la centralidad del «momento teórico» de esta última. Quizás en este punto pudiera echarse en falta la discusión de otro de los momentos centrales de la crítica: el que de la Calle denomina «momento histórico», ya que la construcción de una narrativa histórica, como Danto ha mostrado muy convincentemente, no se puede separar del momento teórico salvo

que nos instalemos en un cómodo momento posthistórico. La crítica depende tanto de la historia del arte como de la filosofía. Y no es de extrañar que los grandes críticos de la actualidad tiendan a ser también historiadores del arte.

La tercera parte del volumen está dedicada a un bloque de reflexiones sobre la práctica de la crítica de arte en el presente. La componen cuatro textos: el primero a cargo de Ferran Barenblit sobre la figura de los curadores, el segundo de Pilar Bonet sobre la difusión de la crítica de arte, el tercero de la célebre Catherine Millet contra la arbitrariedad en la crítica, y el libro se cierra con una crítica de la crítica de la mano de Jesús Carrillo. Esta parte resulta más interesante aún que las demás. El texto de Barenblit, actual responsable del Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona, centra su texto en la descripción de esa nueva figura del espíritu que es el curador y que, en parte, le disputa el terreno al crítico tradicional. Aunque Barenblit remonta la aparición de esta figura a los años sesenta, lo cierto es que su generalización sólo se ha producido en esta última década convirtiéndose en la nueva estrella rutilante del mundo del arte en forma de «curador independiente» estilo C. David, aunque Barenblit parece apostar más por el curador de plantilla que investigue en instituciones de modo fijo, opciones por otra parte que no deberían excluirse.

El trabajo de Pilar Bonet, enfocado desde el punto de vista muy teórico, resulta algo insuficiente desde el

punto de vista descriptivo. Sólo en su parte final se aborda el tejido de revistas que en el mundo del arte contemporáneo constituyen el principal medio de difusión de la crítica. La relativa importancia de otros medios como la TV no es abordada, así como tampoco los cambios en marcha en la estructura de la esfera pública. El artículo de Catherine Millet resulta muy estimulante por su contundencia. Su tesis es que la crítica de arte, en lugar de contribuir al ruido en torno al arte quizás debería despejar el terreno en torno al mismo para huir del espectáculo estético en el que estamos metidos. Su propuesta de revalorizar una estética de la percepción y la capacidad de decir no por parte del público, sin embargo, son más problemáticas. Jesús Carrillo hace un notable esfuerzo para pensar críticamente la dimensión política de la crítica en relación la naturaleza de la esfera pública contemporánea. En un diálogo con pensadores contemporáneos como la feminista J. Butler o filósofos de la política como Ch. Mouffe, T. Negri y P. Bourdieu, reivindica la figura del crítico (y del artista) como intelectual de izquierdas al servicio del desmontaje simbólico del discurso dominante, creando nuevas armas simbólicas e imaginando nuevos fines y nuevos medios.

En definitiva tenemos un estupendo volumen que ha de convertirse en un punto de referencia para cualquier lector hispánico interesado por la cuestión de la crítica de arte hoy. Las indeterminaciones y las insuficiencias que en el podamos

encontrar sólo marcan el camino de exploración y reflexión crítica que hay que seguir para entender aquello que está pasando en un mundo del arte que cambia a un ritmo no menor que el mundo económico, político y cultural porque es parte indesligable de éste.

Gerard Vilar