



REAL ACADEMIA DE DOCTORS

L'humanisme essencial
de l'arquitectura moderna



Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari electe

Excm. Sr. Helio Piñón i Pallarés

Doctor en Arquitectura

A l'acte de la seva recepció, 11 de març de 2003, i

discurs de contestació de l'acadèmic de número

Excm. Sr. Xabier Añoveros Trias de Bes

Doctor en Dret

Barcelona

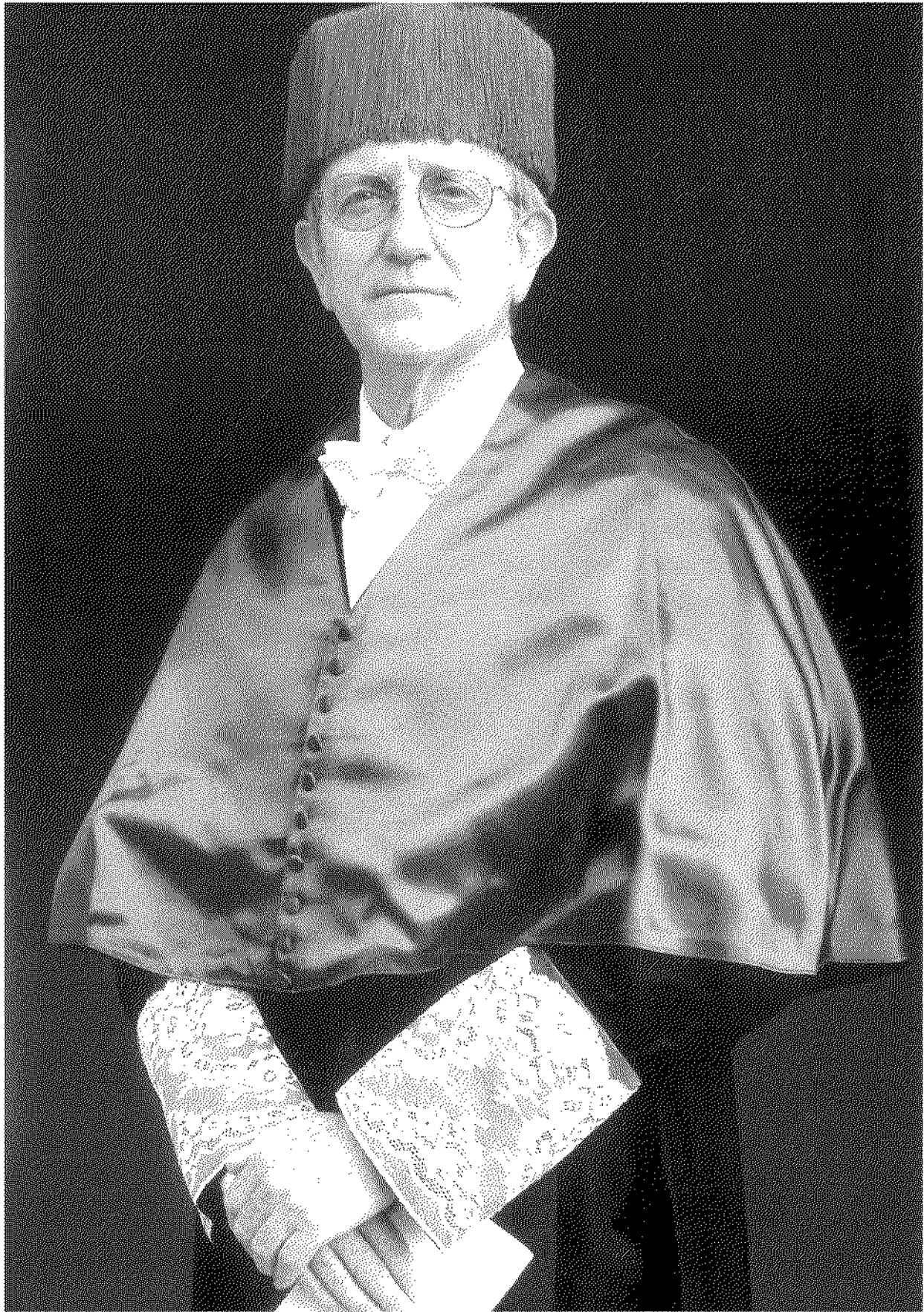
2003

Dr. Helio Piñón i Pallarés

L'humanisme essencial
de l'arquitectura moderna

REAL ACADEMIA DE DOCTORS

-Publicacions-



Excel·lentíssim Senyor President,
Excel·lentíssims Senyors Acadèmics,
Estimats amigues i amics,
Senyores i senyors,

Les meves primeres paraules són d'agraïment a l'Acadèmia i al seu president, el doctor Josep Casajuana, per acollir-me com a membre d'una corporació tan il·lustre. Mai no hauria pensat que un dia podria trobar-me en aquesta situació: reconec que sempre he associat les distincions d'aquesta mena a altres persones que considero que s'ho mereixen més.

He de confessar, però, que en rebre la notificació del meu nomenament, després de superar els instants de desconcert que provoca la pròpia responsabilitat, vaig alegrar-me que fos precisament l'Acadèmia de Doctors la que m'acceptava. No es tracta d'una institució que reconegui l'excel·lència en una disciplina o activitat determinada, com n'hi ha tantes i tan dignes, sinó que invoca el grau de doctor com a compromís amb el coneixement, entès com a acte suprem de l'esperit. En aquest punt vaig percebre un lleu ressò, motivat pel reconeixement a alguna faceta de la meva personalitat.

No em va ser gaire difícil escollir l'argument de la meva intervenció: vaig decidir desenvolupar una idea que havia esbossat en

un petit text fa alguns anys i que, en realitat, m'ha perseguit des que vaig començar els estudis d'arquitectura, ha madurat amb mi i s'ha desenvolupat paral·lelament a la meua consciència arquitectònica. En el límit, la idea central del discurs és, d'una banda, que no es pot parlar d'una arquitectura genuïnament humanista fins ben entrat el segle XX i, per l'altra, que l'arquitectura moderna culmina una tradició que entén l'art com a activitat orientada a la producció de formes, no a l'expressió d'idees: coincidint amb "l'era de la màquina", apareix una manera autònoma de concebre la forma, alliberada, per tant, del tipus distributiu i del sistema clàssic, dues coaccions que, combinades efectivament, van garantir la legalitat formal de l'obra al llarg del cicle històric de l'humanisme.

Enfront dels qui pregonen que l'art modern és deshumanitzat, per la seva matriu abstracta i els seus procediments mecànics, tractaré d'argumentar l'humanisme congènit de l'arquitectura moderna, per la implicació de la subjectivitat en els judicis que fonamenten tant la concepció com el gaudi de les seves obres. Una subjectivitat que, lluny d'entendre's com a simple reflex del que és personal, com sovint es considera, suposa la culminació del que és humà, ja que, en orientar-se cap al que és universal, vincula el que és personal amb el que és genèric perquè pertany a l'espècie.

Un discurs d'aquestes característiques no 'ha de proposar-se convèncer a ningú: tan sols ha de fer veure, als qui m'han acceptat a l'Acadèmia, que no han comès una malifeta que pugui posar en perill la solvència de la institució. Malgrat tot, no negaré que en aquest moment entenc millor aquella confessió d'en Groucho Marx: "Mai no pertanyeria a un club que hagués acceptat com a soci un tipus com ara jo."

Procuraré, doncs, no defraudar-los i no traïr la seva confiança. No tractaré de demostrar que conec el meu ofici d'arquitecte i professor d'una manera raonable, ni els pronunciaré una conferència: això, a més de ser impertinent, podria resultar molt avorrit. Tractaré d'adoptar, doncs, el to del discurs, un gènere que, com diu el diccionari, consisteix en un raonament pronunciat en públic amb la finalitat de convèncer els oients o moure el seu ànim. Com que en

aquest cas no es tracta de convèncer, segons hem convingut, hauré de mirar d'excitar-los l'esperit.

Preveu el protocol que el discurs sigui breu, per atenció a la bona educació i, alhora, per posar a prova la capacitat de síntesi del candidat: acceptaré la convenció de bon grat, procurant, però, que el fet de ser concís no em faci incórrer en descortesia. Tractaré d'evitar la solemnitat i la vehemència, que em farien apropar perillosament a la llauna; en definitiva, intentaré que les meves paraules no desmereixin de l'audiència i, per què no dir-ho, de la indumentària.

Dit això, crec que el millor que puc fer per abordar l'argument bàsic del discurs és parlar de mi mateix: com he dit abans, la idea que els vull suggerir és per a mi gairebé biogràfica; a més, fent-ho així, posaré a prova la meua consistència com a persona, que al capdavall és del que es tracta. Però no s'amoinin, no els parlaré de la meua vida: intentaré esbossar el que algun pedant de fa temps hauria anomenat la "genealogia de la meua consciència arquitectònica", pel que té a veure amb la peculiaritat del punt de vista que vull mantenir en aquest parlament. No en diré tesi, per discreció i perquè, en definitiva, l'argument és el corollari d'un criteri teòric que considero essencial per la meua manera d'entendre l'art modern i plantejar-ne la pràctica: l'arquitectura moderna, més enllà de les consideracions estilístiques i simbòliques a què sovint es redueix, fonamenta la seva acció formativa -creadora, en sentit estricte- en un acte específic de concepció que, partint del subjecte, aspira al que és universal, condició en què es basa l'esperança que els altres la reconguin.

Tractaré d'anar intercalant el reflex que han tingut en la meua consciència els episodis dels quals els parlaré, mirant que les referències al meu procés personal vagin esvaint-se a poc a poc, absorbides per la lògica del discurs.

ENCONTRE AMB L'ARQUITECTURA

Començaré per fer esment del meu primer contacte amb l'arquitectura; un episodi fortuït, com acostuma a succeir. Vaig decidir que volia ser arquitecte als catorze anys, fet que es pot considerar normal, tant per l'època en què vaig fer-ho com pels meus antecedents personals: a la família no hi havia cap arquitecte, la tradició professional del meu entorn la conformaven advocats i metges. A més, fins aquell moment gairebé no sabia el que era un arquitecte: al meu poble -Onda, vila industrial de la Plana Baixa- no n'hi havien; potser hi treballaven, però no tenien presència pública. Després vaig saber que venien de Castelló o de València, però ho feien tan sols en comptades ocasions; un parell de vegades per edifici: a la "costellada del replantejament" i a la "paella del final d'obra". Estic convençut que aquest caràcter lúdic que jo atribuïa a la seva tasca va influir en la meva decisió.

Suposo que no s'excedien en visites perquè la gent no s'acostumés a veure'ls massa sovint: calia que tothom identificués la seva intervenció amb quelcom de màgic. Eren l'encarnació d'una tècnica que venia a esmenar -o bé a confirmar- les solucions experimentades dels mestres d'obres: els autèntics constructors d'edificis, per a mi, fins llavors.

Un llibre dels que informen sobre les matèries i els cursos de les diferents carreres em va fer obrir els ulls: els estudis d'arquitectura, entre d'altres matèries, incloïen "perspectiva i ombres". Allò va ser definitiu; vaig entendre que aquests estudis estaven fets per a mi: l'obsessió retoladora que sovint afecta els estudiants dels darrers cursos de batxillerat devia tenir la seva incidència en aquella decisió inequívoca.

El primer arquitecte que vaig conèixer va ser Josep M. Bosch Aymerich: vincles familiars, però sobretot l'afecte mutu, feien que ens trobéssim els estius a Blanes. Ves per on, el doctor Bosch Aymerich, membre veterà d'aquesta Acadèmia, és a l'origen del fet que jo em trobi avui en aquest tràngol.

Vaig començar els estudis d'arquitectura a l'Escola de Barcelona l'any seixanta, un moment en què la modernitat estava clarament qüestionada: de fet, uns quants anys abans ja se li agraiïen els serveis prestats a l'història de l'arquitectura i, en començar la dècada, tot estava preparat pel relleu que, des d'actituds que podem anomenar realistes -perquè deixaven de centrar l'interès en la consistència formal de l'objecte per atendre les determinacions de diverses circumstàncies de la realitat-, tractaven de succeir la tasca formativa que fins aleshores s'havia confiat als criteris d'ordre del projecte modern. Tot i que vaig percebre el fenomen, no vaig tenir plena consciència del seu sentit històric i estètic fins més tard.

Un fet aparentment sense importància, però que em va colpir als divuit anys, és a l'origen de la meua experiència del fenomen que comento. Encara em roda pel cap, amb desconcert però sense recança: havíem de projectar un banc per seure; era el primer exercici d'Elements de Composició, que al meu grup dirigia el professor Federico Correa. Totes les meves fonts eren, d'una banda, uns exemplars de la revista *Shönen Wohnen*, que compràvem de segona mà al mercat de Sant Antoni i, de l'altra, el que poguéis treure de les esporàdiques visites a l'estudi d'en Josep M. No sé exactament d'on el vaig arrebregar -perquè estic segur que no va ser totalment de la meua collita-, però em vaig trobar amb un dibuix al paper en què un muret de maçoneria de pedra, d'1 metre d'alçada i uns 3 metres de llargada, rebia un tauló de fusta de 5 centímetres de gruix i 45 centímetres d'ample, d'un parell de metres de llargada, ancorat amb uns perfils metàl·lics al muret i disposat a 40 centímetres del terra, però desplaçat respecte del mur una distància equivalent al seu ample. Una catifa de llistons protegia la gespa de l'acció dels peus i formava un diedre amb el muret inicial, tot i que la seva correspondència amb el tauló introduïa un desajust, visualment comprensible.

Per a mi allò era un banc modern, és a dir, d'aquell temps, tal com jo, des de la meua jove intuïció, ho entenia: naturalment, era quelcom més que un banc i responia tan bé a la necessitat d'asseurem'hi com al propòsit de satisfer l'esperit per la consistència de les

relacions visuals que el definien com a objecte; potser era allò el que em fascinava de la meva descoberta. No sé com va ser, però algú em va convèncer perquè no el presentés: "És massa afectat i estrofolari", va objectar un bon amic. El vaig guardar, un pel avergonyit per la meva ingenuïtat, però em va quedar l'episodi a la consciència i, des d'aleshores, em retorna a la ment de tant en tant.

El banc que vaig presentar no tenia res a veure amb el que havia rebutjat: dos prismes de formigó feien de suport d'un tauló de fusta, que feia de seient, i de dos fleixos d'acer que suportaven un segon tauló més estret que servia de respall. Tampoc no sé d'on va sortir, perquè no tinc cap dubte que a aquella edat no estava capacitat per a concebre, peròestic convençut que, si bé s'ajustava a la lògica analítica que aleshores començava a adquirir vigència, el banc no estava bé; en Federico Correa així ho va entendre i el va acceptar sense entusiasme: la qualificació discreta que li va atorgar reflecteix la intranscendència del meu exercici. No vaig fer qüestió de la meva renúncia -no acostumo a fer qüestió d'aquelles decisions que són irreversibles- però no vaig entendre per què m'havien aconsellat que deixés córrer el meu banc -realment modern, com vaig saber després- per proposar un banc "més lògic", amb una lògica deductiva semblant a la que permet suposar que plourà quan el cel s'enfosqueix.

Crec que va ser llavors que vaig entendre que a l'arquitectura concorrien, com a mínim, dues lògiques diferents: una relacionada amb la constitució específica de l'objecte com a ens autònom i una altra que té a veure amb l'adequació de l'artefacte als usos, materials i mitjans tècnics relacionats amb la seva producció. Aviat em vaig adonar que, mentre la primera afecta la identitat de l'artefacte, la segona es relaciona, en el cas millor, amb el sentit comú i les normes de la bona construcció, i que la síntesi, lluny d'escurçar la distància entre ambdues lògiques, ha d'incorporar la tensió que provoca el seu desplaçament.

El primer banc, al meu entendre, estava bé, més enllà de ser un objecte concebut per seure però sense que la seva constitució pogués prescindir d'aquesta circumstància: en realitat, el fet de ser un banc era només una condició, sens dubte definitiva des del punt de

vista funcional, entre les qualitats diferents que en determinaven tant el sentit cultural com la consistència formal. No devia suposar, però, cap prejudici quant a la configuració de l'artefacte.

Als divuit anys resultava tranquil·litzador, tanmateix, que l'arquitectura pogués esdevenir quelcom tan raonable que fins i tot permetés parlar dels seus productes en termes de lògica deductiva. Al cap i a la fi, la raó és la facultat que àdhuc els joves fan servir amb més freqüència i naturalitat: quasi totes les activitats de la vida tenen a veure amb l'ús de la raó. Però, malgrat tot, el primer banc, per a mi, estava bé, i no vaig entendre aleshores per què l'havia de retirar només pel fet que estava concebut amb criteris de forma que transcendien la lògica tant de la raó pura com de la construcció material.

Davant d'una obra d'art, acostumo a interessar-me per dos atributs fonamentals: el sentit i la consistència. En el meu cas, el sentit li donava el fet de pertànyer a un sistema estètic -el modern o, més ben dit, el neoplàstic- que, més enllà de les manifestacions inicials més programàtiques de l'avantguarda pictòrica, començava a donar els seus fruits en la concepció del món construït; la consistència tenia a veure amb la dimensió formal de l'artefacte, que els principis d'aquest neoplasticisme permetien garantir: aquell objecte era alguna cosa, en si mateix; es tractava d'una entitat formal que, tot i estar relacionada amb les seves utilitat i constitució material, de cap manera no es podia reduir a una conseqüència directa d'elles. Naturalment, aleshores no era capaç d'explicar tot això amb aquestes paraules, però tenia el presentiment que les coses havien d'anar per aquí.

A banda de l'episodi del banc, apreciava la capacitat d'alguns professors de projectes per encaixar els fragments de programa -de vegades, el programa sencer- que a mi se'm resistien: observava, bocabadat, com els espais s'acoblavien aparentment sense esforç, amb una lògica que el meu ull comprenia i el meu cap no refusava; una lògica que no es limitava al que era funcional: que abastava el conjunt d'aspectes que conflueixen en la construcció formal i material d'una obra.

Em semblava entendre els criteris que permetien ordenar les peces, de manera que la coherència interna de la forma afavoria, al mateix temps, el desenvolupament de l'activitat, sense que mai la tensió entre els dos criteris -el d'ordre i el d'utilitat- deixés de ser un atribut estètic, però sense que mai l'absència de tensió convertís l'operació en un simple acte de deducció lògica.

Després vaig saber que aquella manera de veure que a poc a poc s'anava imposant a l'Escola -i al món sencer- es deia realisme i que tractava de reconduir la producció d'objectes cap a criteris vinculats a la realitat immediata, fruit de l'ús de la raó i de la moral, i així tractava de neutralitzar els "excessos estilístics" en què, segons es deia, incorria l'arquitectura moderna.

Al llarg dels estudis, com dic, vaig assistir a la substitució d'una forma de concebre: allò que al primer curs em va sorprendre, amb el temps es va convertir en habitual, i tot feia suposar que assistíem a l'inici d'una altra època. Ens havien dit que l'arquitectura moderna responia a un canvi de mentalitat, que era l'expressió de l'esperit del temps, que reflectia la idea d'espai de l'era de la màquina. Tot això ens ho creïem, sense fer-nos més preguntes: els qui ho deien eren els autors més reconeguts com a teòrics i cronistes de l'arquitectura anomenada *moderna*.

El pas del temps va fer que tant les explicacions del fonament teòric de la modernitat com les descripcions de la seva arquitectura m'anessin semblant cada vegada més estranyes: jo veia l'arquitectura moderna com una altra manera de concebre l'ordre de l'espai que em semblava familiar, el reconeixement de la qual em produïa un plaer que, si bé tenia l'origen en la visió, incorporava quelcom d'intel·lectual; llavors no sabia explicar-ho d'una altra manera. Els llibres parlaven de simbolisme i impuls ètic per explicar el que a mi em semblava, sobretot, el fruit de l'aplicació d'uns criteris de forma que permeten ordenar l'espai sense recórrer a la simetria, la igualtat o la centralitat, entre d'altres criteris classicistes, animats tots ells per la idea de la jerarquia com a principi que garanteix la unitat de l'edifici.

Amb els anys, a més de reconèixer la diferència essencial entre la tipologia classicista i la concepció moderna, he après que ser autor d'un llibre, àdhuc si s'és famós, no pressuposa necessàriament entendre d'allò de què es parla. Això m'ha tranquil·litzat, m'he tret el sentiment de culpa que aviat em va portar a desconfiar dels llibres que tractaven d'explicar el sentit històric i la gènesi de l'arquitectura moderna.

A poc a poc es va anar generalitzant l'ús de codis operatius que omplien el buit que l'abandó d'aquells criteris moderns d'ordre havia produït. Els nous instruments de projecte garantien objectes de figura pintoresca -que es proposava com a interessant- i de formalitat tova -que es qualificava d'amable: la simple identificació del rerafons sistemàtic dels raonaments que anaven modelant els nous edificis era considerada un valor indiscutible. Una idea de qualitat entesa com a quantitat d'atenció particularitzada, aliena a qualsevol impuls de síntesi formal, s'anava imposant, alhora que s'eclipsaven els criteris visuals de la modernitat, la capacitat de reconèixer la formalitat dels objectes mitjançant un procés d'intel·lecció visual.

CANVI D'HORIZÓ: L'OBJECCIÓ REALISTA

Quan em refereixo als realismes que als anys seixanta es proposaven com a superació històrica de l'arquitectura moderna, m'estic referint, de fet, a tres doctrines sorgides en àmbits culturals diferents, amb un propòsit similar de corregir el que entenien que era un desenvolupament patològic. Entre elles, sovint van haver-hi enfrontaments teòrics, ja que si bé el seu objectiu era similar, els plantejaments respectius podien arribar a ser contradictoris. La denominació comuna de realisme amb la qual faig referència a tots tres plantejaments obeeix al fet que des de cada un d'ells es discutia, potser sense ser-ne conscient, el fonament estètic de la modernitat, és a dir, el principi de la consistència formal de l'objecte, més enllà de la necessària satisfacció de les condicions de tota mena -funcionals,

constructives, culturals- que singularitzava cada una de les situacions de projecte.

El brutalisme, teoritzat per Reiner Banham en un seguit d'articles el contingut dels quals es va sistematitzar en el llibre *The new brutalism* (1966), parteix de denunciar la contradicció entre la lògica de l'objecte d'arquitectura i la del subjecte que usará els seus productes: el funcionalisme, entès com a doctrina estètica que s'identifica amb la fase inicial de l'arquitectura moderna, es fonamenta, des d'aquesta perspectiva, amb una racionalitat fonamentada en els principis de puresa i simplicitat, mentre que el funcionalisme real -diu Banham- té a veure amb l'expressió dels valors de la vida.

La puresa i la simplicitat es relaciones amb els criteris d'economia, precisió, rigor i universalitat, que Le Corbusier havia proposat des del començament com a específics de l'art nou. La màquina seria el paradigma d'aquesta idea d'art en la mesura que en la seva constitució culmina l'ideal de màxim ajust i consistència: repugna a la ment la idea d'una màquina a la qual sobren peces.

Des del brutalisme es discuteixen els principis de l'arquitectura moderna des de dues perspectives diferents: d'una banda, es fa èmfasi en el concepte de tolerància enfront del de precisió com a determinants de la producció industrial i, de l'altra, es lamenta la manca de simbolisme de l'arquitectura que es fonamenta en formes pures i rigoroses. En aquestes objeccions està implícita -i, de vegades, explícitament continguda- la idea que l'ideal de precisió i ajust entorpeix la producció, de manera que la tecnologia incorporaria la "rebaixa" que la realitat empírica imposaria a la ideologia maquinista.

Com es veu, quan es relaciona l'ideal de precisió amb els sistemes de producció industrial, no s'està entenent el caràcter metafòric de la referència que Le Corbusier fa a la màquina com a model de cohesió interna: es confon constantment el que segons les seves paraules constitueixen principis estètics amb criteris productius de la realitat: la idea formal d'ajust té a veure amb una manera de

plantejar la forma, no amb una tècnica determinada per articular les peces d'un producte manufacturat.

D'altra banda, quan es nega la capacitat simbòlica a l'arquitectura precisa i rigorosa, s'està limitant el concepte de simbolisme a la relació afectiva que s'estableix entre el públic i determinats universos iconogràfics caracteritzats pel pes que hi té el que és peculiar i immediat.

Com es pot ser modern sense incórrer en l'abús de la freda estètica de la màquina? Aquesta es la qüestió que es plantejaven Banham i els joves arquitectes que, com Allison i Peter Smithson, participaven de la croada. La màquina havia esdevingut un mite que el pas del temps havia fet entrar en crisi: com hem vist, es considera superat l'ideal de precisió que representa i resulta ja anacrònica la iconografia que la pren com a model. Els anys seixanta marquen el punt de substitució de dos mites: la màquina deixa pas a la tecnologia.

Si l'arquitectura del primer període del Moviment Modern havia estat caracteritzada per uns edificis que semblaven màquines - dirà Peter Smithson -, l'arquitectura d'avui, l'arquitectura brutalista, s'ha d'inscriure en l'estètica de la tecnologia. Així, la manifestació de les empremtes que deixa la tècnica en l'edifici ara és considerada un valor de la qualitat de l'obra. Cal notar que la referència al Moviment Modern no és irrellevant: és significativa de la creença en un procés més ampli i transcendent que el que designa el simple enunciat d'*arquitectura moderna*. Suposo que la generalització de la identificació de la nova arquitectura amb un moviment de més gran abast té a veure amb la dificultat per entendre els fonaments teòrics i estètics d'aquesta arquitectura.

Probablement, la noció de moviment, orientat cap a uns objectius de caràcter ideològic i de contingut confús, justificava, a ulls dels reformadors, la dificultat per identificar el seu sentit històric i estètic i, en certa manera, els exculpava de les simplificacions sobre les que plantejaven, tant les crítiques com les alternatives particulars: així, si l'estètica de la màquina s'entenia com la referència figurativa

als ens mecànics de tota mena, l'estètica tecnològica seria -no podia ser altra cosa que- la determinada per la incidència de la tecnologia en els detalls del producte.

En el propòsit d'acostar-se "a la realitat" o, més ben dit, de situar el estímuls del que està immediatament donat en l'origen de la forma, el brutalisme s'identifica amb certs esquemes de plantejament urbà d'arrel clarament organicista: la idea de connectivitat i l'estructura en *cluster* són formes típiques de relació emprades per l'arquitectura brutalista que es consideren vinculades a formes naturals d'organització social.

No hi ha cap dubte, doncs, que el brutalisme va constituir un intent de rectificació de caràcter realista, tant en la seva teoria com en la manera com va ser interioritzat pels arquitectes: en el fons, la proposta teòrica consisteix a posar al dia, amb criteris realistes, una interpretació equivocada de l'arquitectura moderna. Si l'arquitectura funcionalista era estricta i rigorosa per tal d'apropar-se a la màquina, als darrers anys cinquanta, quan la màquina ja ha deixat de ser un mite distant, pertoca canviar de model i fer una arquitectura en la qual es reconegui l'empremta de la tècnica que ha s'ha utilitzat per fabricar-la.

Des d'un àmbit aparentment allunyat de la tècnica, Ernesto N. Rogers planteja simultàniament un altre projecte de rectificació de l'arquitectura moderna, basat en la convicció que el funcionalisme ha pervertit els autèntics ideals dels arquitectes que van engegar la modernitat genuïna.

El punt de partida de les seves reflexions era la necessitat de fer una arquitectura més humana: la qüestió fonamental es basava en tenir la convicció que és possible tendir als ideals de bellesa sense renunciar a una humanitat fonamental. Una bellesa que poc abans ha definit com a "veritat, coherència, intransigència".

El marc d'aquestes reflexions era la situació italiana dels anys de la postguerra, que, en paraules de Rogers, "malalta del més petulant nacionalisme, en què algunes corrents del pensament

arquitectònic internacional creien lícit l'que desemboqués en el maremàgnum d'un llenguatge indiferenciat, una mena d'esperanto, destinat a assolir la comunió dels esperits”.

Aquests dos paràgrafs contenen les idees inicials de la introducció al recull de textos que, amb el títol *Experiència de la arquitectura* (1958), expressen el pensament de Rogers als darrers anys cinquanta, quan l'aparició d'alternatives a la modernitat arquitectònica va ser més insistent. I com que temia s'interpretés malament la seva actitud, s'apressà a declarar, poc després, que ningú no dubtés de la seva adhesió al Moviment Modern, no tan sols per identitat històrica o per contagi, sinó per convicció estricta.

Conceptes com els de tradició i estil són freqüents als seus escrits. Així, entén la tradició com la presència unificada de les experiències, i afegeix que a l'arquitectura italiana la tradició es va acomplir en l'intent de realitzar un estil que no volgueren tancar en la tautologia de les formes. No s'insisteix tant amb la rel maquinista de la forma moderna, sinó que en recalca sobretot la seva buidor: el refús al formalisme buit i mecànic -per l'abús repetitiu que li atribueix, no pas per la seva relació amb la iconografia de la màquina- és un argument recurrent en el seu discurs.

Tanmateix considera que l'estil és el mitjà amb què tractem d'exaltar poèticament les estructures lògiques que ens suggereixen per les dades específiques de cada esdeveniment: l'estil, doncs, entès com a composició de relacions sempre noves. És clara la seva percepció de la problemàtica de l'arquitectura de la modernitat: d'una banda, la necessitat d'atendre la singularitat de cada situació de projecte; de l'altra, la necessitat de disposar d'un mètode que garanteixi la coherència de la solució i eviti la dispersió de respostes a què la varietat de situacions pot donar lloc.

Aquest mètode, si bé no l'acaba de definir mai, sí que deixa clara la seva tasca en el procés de projecte: és evident -diu- que no basta per a garantir la bellesa de les obres, però només del mètode podem esperar que les obres continguin, implícitament, en germen, impulsos positius per a la vida moral i social de la nostra època.

Resulta clar, doncs, que les situacions patològiques que amenaçaven l'arquitectura en aquell moment són actituds que, al seu entendre, polaritzen el camp del que ell anomena "arquitectura funcionalista", és a dir, el "dogmatisme", que estableix formes a priori, sense relació amb la resta de components arquitectònics, i "l'esteticisme hedonista", que destrueix dogmes, però alhora trenca la unitat dels problemes, perquè els considera només des del punt de vista del gust personal.

Aquestes reflexions es basen en la convicció que el funcionalisme està superat, en la mesura que no va evolucionar: només està mort en aquells en els qui ja va néixer mort, perquè van convertir en dogmes les seves opinions i van fer imitacions incompetents de les obres dels mestres. El Moviment Modern -insisteix- va tenir uns principis excel·lents que van trigar a difondre's i que, fins i tot, van ser mal interpretats.

El pensament de Rogers se centra en l'objectiu de trobar el mètode que permeti passar de la realitat profunda de les situacions de projecte i traduir-la en actes poètics que, a més, convé fer-los explícits al públic: considera el manierisme la via per la qual l'arquitectura d'un període es concreta en la seva generalitat, i la preexistència ambiental i cultural el context en què la raó profunda adquirirà cos material, allò que evitarà la *tabula rasa* que molts van creure que suposava l'emergència de la modernitat.

Rogers no fa una crítica fonamentada de l'arquitectura moderna: parteix de la complicitat amb els "mestres" i, a partir d'aquí, pressuposa que la resta de producció moderna és, en el cas millor, una rèplica incompetent i dogmàtica de les seves obres. En identificar el Moviment Modern -de bell nou, el procés ideològic, en front del sistema estètic- amb un procediment heurístic, que arriba a uns resultats a partir d'unes dades mitjançant l'ús d'un mètode, en te prou a insistir en la atenció necessària a allò que és fonamental de cada cas, amb prou sensibilitat per assolir la "bellesa". L'atenció deguda als elements iconogràfics de la tradició procura la continuïtat de la història; la utilització del mètode garanteix -al seu entendre- la *continuïtat* amb el "Moviment Modern".

És clar, amb aquesta idea del que és modern, no és estrany que tingués confrontacions amb Banham: aquest el qualificava d'historicista i Rogers titllava Banham d'arquitecte de frigorífics. No s'adonaven que, encara que partien de perspectives culturals diferents, estaven convergint en una operació que tenia com a propòsit regenerar l'arquitectura moderna, però que va acabar provocant-ne gairebé la seva dissolució.

Mentre que Banham i Rogers plantejaven les seves contrareformes a Londres i Milà, respectivament, a Barcelona Oriol Bohigas portava a terme un programa de revisió semblant: si bé no va ser fins al 1961 que va publicar el seu text de referència: "Cap a una arquitectura realista", als darrers anys cinquanta ja havien sortit a la llum sengles articles que anunciaven explícitament el que en aquell text canònic es contenia.

A Barcelona, durant tot el decenni s'havia desenvolupat un procés de debat amb l'objectiu de revisar l'arquitectura moderna des de la perspectiva de l'organicisme d'Alvar Aalto, aleshores en franc ascens. El Grup R, a l'inici va tenir una clara orientació organicista, que va entrar en crisi cap a la meitat del decenni quan Josep M. Sostres va reconèixer que no es pot canviar d'arquitectura a cada generació i que a la seva el que li pertocava era fer un bon manierisme modern.

La construcció del nou edifici per a la Facultat de Dret (1958), de Giráldez, López Iñigo i Subias, va ser un cop per als ideals del Grup, com ho va reconèixer Antoni de Moragas en un article on feia balanç dels deu anys d'existència de l'associació.

Aquest sentiment d'inevitabilitat de l'arquitectura moderna, teoritzat per Sostres i exemplificat pel nou edifici de la Facultat de Dret a Barcelona, no va ser compartit per Oriol Bohigas el qual, alhora que alguns membres destacats del grup reconsideraven, carregava les tintes contra el "funcionalisme", com així hem convingut que s'anomenava l'enemic comú.

Als textos de Bohigas, la desautorització de l'arquitectura moderna tampoc és de gran volada: fonamentalment era titllada d'idealista perquè contradeia la realitat tecnològica del país i, per tant, era ideològicament reaccionària. La manca de categories crítiques més profundes sovint feia recórrer a criteris ideològics o morals per fonamentar el judici.

La proposta, però, era similar a les anteriors, o més ben dit, crec que era una síntesi hàbil de totes dues: no es feia esment explícit ni a la tecnologia ni a la història: la referència era aquí les tradicions constructives del país, amb la qual cosa, d'alguna manera, quedaven incloses l'una i l'altra. Quant al repertori de solucions, també s'apreciava aquesta voluntat de síntesi: el realisme català va tenir un component plàstic clarament propera al brutalisme, però a mesura que es va anar desenvolupant, al llarg dels anys seixanta, va anar adquirint una dimensió historicista més pròxima a les propostes de Rogers, que, en alguns casos, va assolir evidents ressonàncies modernistes.

La manifestació dels detalls de la construcció, l'atenció a l'episodi com a criteri de qualitat, el gust per la fragmentació i alhora un cert esperit sistemàtic que disciplinava un tarannà clarament orientat cap al que és singular van anar derivant cap a figuracions que els arquitectes italians del moment havien aconseguit fer canòniques. Així, el realisme va passar d'una actitud de caràcter més aviat moral a un estil que, als darrers anys seixanta, caracteritzava certa arquitectura de la ciutat, raó per la qual es va llançar al món amb el nom d'"Escola de Barcelona".

Avui definiria el fenomen dient que vam passar de plantejar el projecte com una concepció estructurant de caràcter formal a concebre'l com un procés de deducció sistemàtica: es va canviar el propòsit d'aconseguir la consistència de l'artefacte per l'aplicació d'uns criteris orientats a garantir-ne una aparença amable i interessant alhora. En pocs anys es va veure l'efecte del realisme, aquella doctrina que, sense saber-ho, al principi m'havia fet retirar el meu banc modern. Una forma de procedir segons la qual les condicions de la conjuntura sociotècnica eren seleccionades per judicis de caràcter

moral i convertides immediatament en material de projecte: la manifestació dels detalls de la construcció, la reinterpretació de la iconografia de determinats mites de la història o la recuperació de tècniques de tradició constructiva eren els camins pels quals es tractava de retrobar la veritat de l'arquitectura a la qual una modernitat "pervertida per l'estilisme" hauria renunciat definitivament.

Els teòrics i crítics que es van afanyar a explicar la gènesi de l'arquitectura moderna i el sentit del seu projecte estètic ho van fer, al meu entendre, més per responsabilitat professional -alguna cosa havien de dir sobre el fenomen- que perquè sabessin realment de què es tractava. Fins fa poc m'he sentit assetjat per un sentiment de culpa degut a la meua incapacitat per relacionar el pavelló alemany de Montjuïc amb els estampats florals de William Morris o amb la Red House de Philip Weeb. Veure en tots aquests productes de l'home una similar honestedat de procediment -crec que aquest era l'argument- no em sembla suficient per relacionar, sense més ni més, objectes tan diversos.

En realitat, l'arquitectura moderna no s'havia entès: encara avui dubto que s'entengui massa. Em permetran que dediqui uns minuts a assenyalar alguns dels vicis que, al meu entendre, han contribuït a crear i difondre les explicacions desorientades sobre les quals s'han fonamentat la teoria i la pràctica arquitectòniques de la segona meitat del segle XX. Voldria aturar-me en el sentit que generalment es dóna a dos conceptes clau per entendre la modernitat arquitectònica: funcionalisme i racionalisme.

El primer s'identifica sovint amb el pur determinisme de la funció, és a dir, l'arquitectura moderna és funcionalista perquè els seus productes "segueixen la funció". Naturalment, qui combrega amb aquesta idea admetrà que, finalment, el producte ha de tenir algun atribut que la funció no pot controlar, però que aquest no és l'aspecte substantiu de la modernitat: entre la figuració cubista i una pretesa "estètica de la màquina", tot un món d'aparença equívoca s'ofereix, en aquests casos, com a font indiscutible d'aquells aspectes que s'escapen del control del programa. És a dir, des d'aquesta

perspectiva, que podríem qualificar de "funcionalisme ingenu", l'estructura de l'objecte està determinada directament pel programa i l'aspecte, per l'ús instrumental de criteris figuratius emprats de la pintura o de la indústria.

No hi ha cap dubte que l'estatut del programa en la gènesi de la forma arquitectònica va canviar radicalment a la segona dècada del segle XX: el tipus havia estat, fins aleshores, l'ens que, tot incorporant l'ús de l'edifici, donava estabilitat formal al projecte. Triar un tipus d'edifici, tràmit previ a qualsevol procés de construcció, suposava assumir explícitament la convenció sociocultural i, alhora, garantir que l'ús de l'edifici quedaria satisfet. En aquest aspecte, l'arquitectura moderna no subsumeix el programa en cap instància intermèdia: el tipus ha perdut vigència i el programa, efectivament, es fa explícit, però només com a criteri de la identitat de l'obra; entre altres motius, perquè el programa, per si sol, és incapaç de determinar cap forma: els intents de tractament científic del programa amb l'ús de processadors, que van tenir una fortuna efímera als darrers anys seixanta, ho van posar en evidència a bastament.

El funcionalisme s'ha d'entendre, doncs, com el propòsit d'assolir la identitat de l'obra en considerar el programa específic a cada cas, però en absolut com una possibilitat, ni tan sols el desig, de produir la forma com a resposta immediata al requeriment del programa.

És molt semblant la simplificació que es fa a propòsit del racionalisme: sovint es considera una doctrina que proclama l'ús exclusiu de la raó en els processos de projecte d'arquitectura. En aquest cas, l'abús és encara més greu, ja que fa referència a un terme de llarga tradició en el pensament filosòfic. Es diu, amb més freqüència del que seria desitjable, que l'arquitectura moderna és racionalista, intel·lectual, enfront d'altres maneres d'enfocar el projecte que tenen en compte els sentiments. Aquesta qualificació és, a més de manifestament lleugera, clarament pejorativa pel que fa als atributs de l'home: fa èmfasi en el vessant mecànic i impersonal de la raó, enfront de l'aspecte humà i personal dels sentiments. De manera simptomàtica, els sentits no intervenen en aquesta confrontació;

suposo que això és així perquè es consideren inclosos com a component biològic de l'estat afectiu, tan ample com inconcret, al qual es vol al·ludir en parlar de sentiments.

Com veuran, el sentit que es dóna a ambdós conceptes està relacionat amb una idea d'arquitectura que, si bé és molt estesa, no per això és menys aberrant: l'arquitectura moderna és estrictament funcionalista -només atén el programa funcional- i, en conseqüència, és exclusivament racionalista -amb la raó li basta per processar valors funcionals de tipus material.

En realitat, el racionalisme de l'arquitectura moderna, com el racionalisme de qualsevol altre procés de coneixement, no té a veure amb l'ús exclusiu de la raó, sinó amb la capacitat per conèixer sense el concurs de l'experiència. Hem vist que la modernitat comporta la crisi del tipus que condensava en un esquema estructural l'experiència acumulada d'anys i, sovint, de segles. La possibilitat de concebre de bell nou un artefacte sense la garantia de l'experiència que suposava el tipus classicista és el fet que explica el sentit autèntic del racionalisme de l'arquitectura moderna. Així doncs, es dóna la paradoxa que és precisament el racionalisme de l'arquitectura moderna el que, en obviar la verificació empírica, obre les portes a una autèntica pràctica creativa, centrada en la concepció d'estructures formals que, per definició, són irreductibles a l'ús de la raó.

Però aquestes interpretacions tenen sentit en el marc d'una idea general de la modernitat arquitectònica, més relacionada amb l'esperit d'una croada ideològica per canviar el món que amb la realitat d'una manera diferent de concebre la forma, que havia fixat les seves arrels en les avantguardes pictòriques constructives del segon decenni del segle XX. No hi ha dubte que els protagonistes principals de l'emergència de l'arquitectura moderna van recórrer sovint el discurs ideològic com a manera de legitimar històricament la nova arquitectura: es pot trobar documentació que corrobora el que dic. Però l'arquitectura no és una pràctica que es resol en el discurs: la construcció ordenada d'espais habitables té una materialitat intrínseca que converteix la seva experiència en una pràctica visual. És, per tant,

en el domini del que és sensitiu on s'ha de cercar el sentit d'un fenomen, àdhuc si no es coneix gairebé res de la seva naturalesa.

Mai no he entès per què continuaven titllant l'arquitectura moderna de funcionalista aquells que precisament la criticaven perquè no ho era prou i alhora denunciaven el sentit reductiu de la doctrina que prescriu atendre sobretot a la funció. Hi hauria quelcom de pervers en aquestes actituds, si no fos perquè es recolzen en una ignorància que, paradoxalment, les redimeix: com continuar tancant-se a l'evidència que, si no era la funció el que determinava la forma de les obres d'arquitectura moderna, d'una banda, i aquestes obres presentaven una formalitat forta, manifestada en una coherència estilística, fora de tot dubte, d'una altra, alguna cosa definitiva per a la constitució de l'obra devia aportar la mediació de l'arquitecte.

És clar que un dels principis bàsics de la modernitat malentesa era l'absència de mediació, la transparència a la funció i la tècnica: l'arquitectura només seria moderna si l'arquitecte renunciava a fer una tasca diferent de la de llevadora d'unes obres que apareixen per raons de necessitat històrica. D'aquí que la idea d'art, en relació amb l'arquitectura, desaparegués de l'horitzó de les explicacions de l'arquitectura moderna.

Però és el propi sentit de la pintura d'avantguarda, que planteja per primera vegada una idea d'ordre que es fonamenta en una concepció de forma com a relació entre elements, el que es va malentendre; l'abstracció es va interpretar com una figurativitat més seca i no com un propòsit d'apaivagar els valors peculiars de les coses, lligats a la seva aparença, respecte als valors universals que determinen les relacions entre els elements que pertanyen a un univers formal consistent. No és tant una substitució com un canvi d'èmfasi el que planteja l'art modern, per molt que en el moment més crític de l'avantguarda l'exemplaritat que els autors volen donar a les seves obres els portin, sovint, a la destrucció total de la figura.

La reconsideració de l'arquitectura moderna es va fer malament i, sobretot, amb una gran inoportunitat: els atacs més durs, situats en el temps a la segona meitat dels anys cinquanta i la primera

meitat dels anys seixanta, coincideixen amb el moment en què arreu del món s'estaven construint les seves obres fonamentals. D'altra banda, aleshores l'arquitectura moderna havia estat assumida per grups considerables d'arquitectes que, sense consciència del sentit estètic i històric del que feien, eren capaços de produir arquitectura d'un nivell de qualitat notable: la quantitat de "bons professionals" que en aquest moment estan essent recuperats per la crítica i, el que és millor, pels arquitectes, cansats de mites incompetents, és una bona prova del que dic.

Potser es pot concloure que els projectes de revisió van tenir una base professional i social més àmplia que els àmbits reduïts dels crítics que els van portar a terme: d'alguna manera, aquests actuarien en nom d'uns sectors socials majoritaris que no estaven disposats a donar el salt que l'arquitectura moderna els demanava. Vistes així les coses, la irrupció dels realismes hauria estat el primer episodi del postmodernisme, que clarament anticipava el que ha vingut després, que es caracteritza per la renúncia davant un sistema estètic que posava a prova la capacitat de l'esperit col·lectiu per afrontar una aventura marcada per la intensificació dels processos de creació.

ELS ANYS SETANTA

Aquesta referència breu a la interpretació generalitzada dels dos atributs en què la crítica ha fonamentat sovint l'explicació de l'arquitectura moderna serà suficient per entreveure el to lleuger i ingenu de les teories que han configurat el sentit que gran part dels arquitectes li atribueixen: un marc de referència inevitable tant del meu discurs com de qualsevol consideració de l'arquitectura d'avui.

Sé que els semblarà agosarat plantejar una esmena a la totalitat de l'arquitectura moderna -encara que els "esmenants" mai no ho van reconèixer així- sobre uns fonaments teòrics tan febles, però és que l'òptica amb què observaven el fenomen els en deformava l'autèntica naturalesa: tot el que sabien de la modernitat és que era un

reflex immediat de l'esperit del temps, i com que no podien imaginar l'abast del canvi que es donava amb la modernitat, van pensar que vint anys havien estat suficients i que, per tant, calia canviar cap a una altra cosa. És significatiu que proposessin l'abandó sense un recanvi clar: suposant que el realisme fos l'alternativa, es tractaria d'una regressió tant estètica com històrica d'abast incomparable respecte del sistema estètic que pretenia substituir. Però aquesta reflexió ens portaria lluny dels interessos d'aquest discurs.

Si els sembla, tornem a la meva història o, més ben dit, a aquells episodis de la meva experiència que han estructurat l'evolució de la meva consciència arquitectònica, objecte últim d'aquest discurs.

Als cinc anys d'haver acabat els estudis, l'any 1971, em vaig incorporar com a professor ajudant a la càtedra d'Elements de Composició que havia aconseguit recentment en Rafael Moneo. Vaig acceptar la proposta d'incorporar-me al curs amb la consciència que em trobava més en situació d'aprendre que no pas d'ensenyar res. En tot cas, la nova situació que m'oferia el fet d'anar a l'Escola s'adeia amb la meva passió per fonamentar l'acció en la consciència del sentit de l'acte. Des d'aquell moment he considerat l'Escola com el meu àmbit natural, perquè en ella la reflexió i la concepció esdevenen el fenomen correlatiu d'un mateix interès per conèixer els criteris de judici que afavoreixen una activitat creativa responsable i una experiència estètica autèntica.

La meva curiositat incorregible per entendre tant el sentit com els criteris de la pràctica del projecte m'havia portat a interessar-me per la semiòtica, perspectiva que aleshores semblava la solució de tots els problemes: des de la literatura fins a l'antropologia, des del cinema fins a l'arquitectura. No ocultaré el caràcter conjuntural del meu interès per aquest punt de vista, però és de justícia reconèixer que, més enllà de la novetat de l'aproximació, hi va haver un desig per aprofundir en una realitat que aleshores ja em semblava obscura.

L'any següent, des del Servei de Publicacions del Col·legi d'Arquitectes -del qual era el responsable des de feia poc-, vaig organitzar, amb l'assessorament inestimable de Tomàs Llorens, un

simposi amb el títol "Arquitectura, història i teoria dels signes", al qual vam convidar el bo i millor de la semiòtica internacional referida, directament o indirectament, a l'arquitectura. El desenvolupament de les sessions va fer palesa la diversitat de plantejaments que convivia dins l'àmbit de la "teoria dels signes arquitectònics": des dels anomenats "científics de la conducta" fins als "experts en extrapolació de la lingüística", passant pels que confiaven en la "gramàtica generativa" i pel professor Krampen, obsessionat a determinar un índex específic de cada edifici, que ell anomenava TTR, el sentit del qual no vam acabar de copsar al llarg de la setmana.

Va resultar molt estimulante per a mi conèixer Alan Colquhoun, que em va portar a llegir els seus textos sobre el simbolisme cultural de l'arquitectura, que ja als anys cinquanta corregia determinades aproximacions convencionals a l'arquitectura moderna. L'obra de Colquhoun ha estat decisiva per a la meua pròpia elaboració posterior d'una teoria de la modernitat arquitectònica.

Recordo molt bé que Xavier Rubert de Ventós va començar el seu parlament assenyalant com la pròpia organització del simposi posava en evidència la situació d'hipertrofia dels signes respecte de la realitat a la qual fan referència, és a dir, la reducció progressiva de les coses a la seva dimensió simbòlica, que estava al darrere de l'interès per la semiòtica, "de la mateixa manera que l'abundància d'ocells hauria propiciat un congrés d'ornitologia" -recordo que va dir. Aquesta observació, plantejada amb aquell to d'entremaliat ocurrent que en Xavier sap escenificar tan bé, potser no va ser recollida com calia pels assistents d'un costat i l'altre de la taula; he de reconèixer, però, que va trobar ressò en la meua consciència. Quan ja no se sap el que és l'arquitectura es parla del que *significa* l'arquitectura, vaig pensar amb recança però sense desànim.

Els suposats vincles entre la semiòtica i l'arquitectura em van ocupar fins al 1976, any en què vaig llegir la tesi doctoral, que duia per títol "Contribució de la teoria de la significació al coneixement de l'arquitectura". Vaig poder comprovar, al llarg d'aquells anys, que aquesta contribució que m'havia proposat avaluar havia estat més aviat migrada, raó per la qual, en sortir de l'acte acadèmic, vaig deixar

córrer l'interès per aquesta perspectiva, sense tenir la consciència que em perdés res de valúos per al meu avenir d'arquitecte-professor.

No diré que els anys dedicats a l'elaboració de la tesi hagin estat improductius: vaig estudiar lingüística, cosa que em va fascinar - com, probablement, també m'hauria apassionat estudiar a fons la fisiologia del colze-, i els models semiòtics americans d'orientació pragmàtica, que em van ajudar a entendre la interacció simbòlica. Vaig aprendre sobretot a aprofundir en la reflexió que condueix al coneixement, que, al meu entendre, és l'objectiu últim del grau de doctor i la dimensió suprema de la condició humana.

Una conclusió a la qual em va portar l'estudi de la teoria de la significació és que l'arquitectura, l'art, és de naturalesa essencialment distinta al llenguatge parlat: aquest té un grau d'articulació, determinat per una necessitat funcional d'economia, que l'arquitectura no té. I, sobretot, em vaig adonar que el llenguatge té un objectiu comunicatiu directe que l'arquitectura no necessita. Recordo un text de Tomàs Llorens, que introdueix la publicació de les ponències del simposi, en el qual, amb sarcasme pedagògic, aplicava les categories de la lingüística estructural al conreu de les patates: curiosament resultava tant o més escaient que referir-les al sistema de la moda, en els termes en què ho havia fet Roland Barthes, amb la seva brillantor habitual.

La ressaca dels anys dedicats a la recerca d'hipotètiques categories capaces d'explicar l'arquitectura des del seu exterior, tot invocant valors transcendents de validesa absoluta, juntament amb la meua incorporació, l'any 1974, al consell fundador de la revista *Arquitecturas bis*, van fer que m'interessés per la distància curta, per la consideració de l'obra com a fenomen abordable pels sentits que, amb interacció atípica amb la raó, tracten de reconèixer-hi l'estructura visual que vertebrava la seva formalitat específica.

Un article llarg sobre l'arquitectura d'en Coderch em va suggerir d'ampliar l'àmbit de reflexió a d'altres arquitectes catalans moderns: d'aquell programa van sorgir les *Arquitecturas Catalanas* (1977), on tractava d'identificar els trets que feien divers un panorama

arquitectònic que des de fora es veia massa coherent i homogeni. Elaboracions posteriors d'aquest discurs i la incorporació de punts de vista més complexos van donar lloc a *Racionalisme i modernitat a l'arquitectura catalana contemporània* (1980) i a *Arquitectura moderna en Barcelona. 1951-1976* (1997).

L'any 1977 em vaig ocupar de la càtedra d'Elements de Composició, en absència de Rafael Moneo, que havia iniciat la seva experiència americana. L'any 1980 vaig consolidar administrativament la càtedra, i pocs anys després, l'ambigüitat de la legislació universitària durant la transició me'n va fer donar comptes de bell nou davant un tribunal competent. Ho vaig fer amb poca passió, però sense disgust: mai no he defugit de parlar, encara que sigui en públic, sobre qüestions que m'interessen.

Alhora que m'interessava per l'estructura dels plantejaments que conviuen sota el cel de l'arquitectura catalana, em vaig dedicar a estudiar de manera sistemàtica les tres doctrines que des dels darrers anys seixanta fins als darrers anys setanta van polaritzar l'arquitectura internacional, tractant d'oferir, cadascuna des de la seva ortodòxia, una refonamentació teòrica que permetés a l'arquitectura sortir de la crisi que deu anys d'abandó de la modernitat havien posat en evidència.

Intentaré relatar, encara que sigui de manera esquemàtica, el panorama de les teories que van centrar l'atenció dels arquitectes més o menys preocupats per trobar algun fonament estètic que estabilitzés la seva pràctica, al llarg dels anys setanta. Crec, sincerament, que és el darrer esdeveniment seriós segle XX, pel que fa a l'arquitectura, que ha tingut un abast internacional indubtable; d'altra banda, la seva conclusió confusa va constituir l'antecedent pròxim dels mites més celebrats de l'arquitectura d'avui.

Una idea de racionalitat vinculada a un criteri classificador i tipològic estava a la base dels plantejaments d'Aldo Rossi i Giorgio Grassi; la seva proposta partia de la Il·lustració com a marc de referència d'una arquitectura que, obviant els dos segles d'art burgès, recuperés els criteris històrics de la construcció de la ciutat

preil·lustrada. No va ser tant una objecció a la modernitat com una alternativa històrica a la seva emergència: la proposta d'una arquitectura de la ciutat que suposava una línia diferent de desenvolupament de la història.

La inversió dels valors essencials de la modernitat artística - economia, precisió, rigor i universalitat- permetia a Robert Venturi proposar una formalitat complexa i sofisticada. En comprovar que els productes d'aquest plantejament no arribaven al públic, la seva proposta va assolir progressivament un populisme escèptic, que van assumir literalment tant l'arquitecte com el públic, sense el punt d'humor que l'hauria ajudat a redimir-se. Va proveir el material iconogràfic i el fonament populista al postmodernisme, tot i que Venturi, als primers anys vuitanta, en adonar-se'n, es va mostrar molt preocupat que se l'associés amb aquest moviment i va insistir que s'havien malentès les seves idees autèntiques.

Peter Eisenman i John Hejduk proposaven replantejar la forma moderna des d'un punt de vista proper a la lingüística generativa, el primer, i des de la reflexió sobre la iconografia avantguardista, el segon. L'abstracció de la forma sense incorporar la intervenció crítica del subjecte va abocar les seves experiències a uns jocs gràfics que van convergir, cap als anys vuitanta, en la iconografia del pintoresquisme sobre la qual es fonamenta una part de l'arquitectura postmoderna.

Les tres doctrines neoavantguardistes van centrar la seva reflexió en la raó, la funció i la forma, respectivament: els tres punts fonamentals de la proposta moderna. La manera esquemàtica, i sovint demagògica, de considerar-los va ser probablement el motiu que els respectius cicles culminessin en la confusió. Al llarg de quinze anys, en tots tres casos es va invertir el sentit dels respectius plantejaments inicials, que es van barrejar per conformar l'episodi festiu i rialler del postmodernisme que, amb diferents denominacions, ha centrat l'atenció de la majoria d'arquitectes des de llavors.

Finalment, vint anys després de la irrupció del realisme, s'assumia sense miraments l'autèntic esperit "post" en el sentit

d'antimodern que, com he assenyalat abans, va caracteritzar les primeres propostes de rectificació de la modernitat dels darrers anys cinquanta.

A *Arquitectura de las neovanguardias* (1983) vaig intentar descriure el fonament teòric d'aquests programes i recollir el seu procés al llarg de la dècada, és a dir, vaig tractar de dibuixar el fil que vinculava els tres propòsits refonamentadors, amb un grau raonable de formulació però teòricament incompatibles, amb un imaginari eclèctic i tou, gestionat amb regles més o menys classicistes, que es va presentar al món com l'expressió de la "sensibilitat dels nous temps" que s'apropaven.

Aquesta sensibilitat va propiciar, sens dubte, entre d'altres iniciatives postmodernes, la proposta del retorn a la ciutat -i la construcció- medieval com un projecte de replantejament més sòlid del que és urbà, segons els autors de la proposta, que el que Rossi i Grassi situaven a finals del segle XVIII. Els germans Krier, sobretot Lleó, van constituir el nucli dur i el príncep Carles en va ser el valedor més regi.

Comprendran que la cosa pintava malament, si el *pastiche* medievalista havia de ser la salvació de l'arquitectura enfront de les ximpleries dels "altres irreverents".

La propagació vertiginosa del postmodernisme -evident a les ciutats, però sobretot a les consciències- em va estimular l'interès per aprofundir el coneixement de la modernitat; en primer lloc, de les avantguardes pictòriques constructives de la segona dècada del segle XX, que en van ser el fenomen desencadenant. Així, vaig dedicar uns quants cursos de doctorat a intensificar el coneixement teòric i visual d'aquests fenòmens amb transcendència definitiva en la història de l'art. A partir d'aquí, vaig proposar-me d'elaborar una teoria de la modernitat que finalment fos capaç de respondre'm les preguntes que vaig començar a fer-me al començament dels estudis d'arquitectura: quins eren els autèntics principis d'aquella arquitectura que m'havia seduït des del principi.

Els darrers vint anys de la meua activitat intel·lectual m'he centrat en l'intent de trobar l'explicació d'un fenomen amb incidència fonamental en la història de l'arquitectura que no ha estat suficientment aclarit pels manuals ni és clarament explicable pel sentit comú: la dimensió formal de l'arquitectura moderna. Fruit d'aquesta reflexió, pacient però intensa, és la trilogia: *El sentido de la arquitectura moderna* (1997), *Curso básico de proyectos* (1998) y *Miradas intensivas* (1999), que conformen una obra unitària, tant per la perspectiva teòrica com per l'objecte d'estudi, que és, en realitat, una teoria de la modernitat arquitectònica.

FLASH BACK: ESBÓS TEÒRIC DE L'HUMANISME A L'ART

Voldria ara esmentar breument les condicions en què es van desenvolupar els principis estètics del classicisme, sistema de construcció de la forma de referència obligada si es vol entendre el sentit estètic de la modernitat. Em referiré a l'humanisme com a punt d'inici del cicle classicista que al llarg de quatre segles va hegemonitzar el projecte d'arquitectura, amb lleugeres modificacions que el pes de l'experiència provocava en una concepció canònica de la forma.

L'humanisme -diuen els manuals- situa l'home com a origen i font dels valors que regeixen la vida; el defineix per la seva llibertat d'acció i el té com el motor de la cultura. Aquesta perspectiva es considera el germen del Renaixement, episodi històric que, com és sabut, s'inicia a mitjan segle XV i deu la denominació al seu interès renovat per l'antiguitat grega i llatina: la valoració del que és humà substitueix l'hegemonia del diví que havia caracteritzat l'Edat mitjana. Boccaccio elogia Giotto per haver llevat de la foscor un art soterrat per l'error dels qui "més aviat pintaven per agradar als ulls de l'ignorant que per complaure la intel·ligència del culte". L'home, i no la gent, és el nou destinatari d'aquest art produït amb criteris i orientat cap a valors estrictament humans.

No hi ha cap dubte que a l'Edat mitjana els pares de l'Església miraven amb cert recel l'estètica, ja que l'interès pels valors terrenals podia perjudicar l'ànima: l'escultura i la pintura, fins i tot l'arquitectura, s'acceptaven més com a suport de la pietat que com a producte de l'esperit humà. Sant Agustí i sant Tomàs, però, van plantejar qüestions relatives a l'estètica que probablement van ser fonamentals per a la construcció de la idea d'art renaixentista, tot i que en els seus plantejaments el judici de l'home depèn, en darrera instància, de la intervenció divina, que garanteix tant la producció com la percepció de la bellesa.

El primer distingeix, a propòsit de la bellesa, entre les coses que formen un tot coherent i aquelles que s'adapten a alguna altra realitat aliena. En relacionar la bellesa i la veritat, sant Agustí, a més de garantir el fonament moral de la pràctica artística, pretén dotar l'art d'un atribut que defineixi el seu fonament específic: naturalment aquesta vinculació no pressuposa que tot el que és veritable no és artístic, però, en canvi, res no pot ser-ho si no conté certa dimensió de veritat.

La distinció entre veritat com a coherència i veritat com a adequació planteja dues idees d'art o, més ben dit, dos pols d'atracció de la pràctica artística corresponents a dues idees oposades de disciplina. La primera relaciona l'objecte amb si mateix, identificant la veritat amb la cohesió de les parts que conformen un univers ordenat amb criteris artístics. La segona té més a veure amb la idea més estesa de veritat, aquella que reconeix l'adequació d'un fet a un altre que es pren com a referència.

Aquestes dues dimensions de l'obra, la que contempla la seva estructura interna i la que la relaciona amb el seu exterior, deixen de ser aspectes relatius, de naturalesa purament descriptiva, per a convertir-se en criteris de cohesió i adequació, respectivament, amb els quals l'autor vol definir l'àmbit del que és artístic. Aquesta doble consideració de la idea de veritat polaritzarà el desenvolupament de l'estètica, i de la pròpia idea d'art, com a mínim fins a la magistral formulació kantiana de la finalitat sense fi com a atribut de l'objecte artístic.

La idea d'unitat -és a dir, nombre, proporció, ordre- és bàsica en l'estètica agustiniana, on la percepció de la bellesa suposa un judici normatiu: percebem els objectes ordenats no d'acord amb allò que són sinó d'acord amb allò que deuen ser. Però aquest atribut d'ordre que està a la base de la bellesa d'un objecte no pot ser percebut de manera immediata, o simplement personal: cal una il·luminació divina que faci l'home sensible als valors de la bellesa.

En aquest punt reapareix l'ambigüitat essencial del seu plantejament entre l'èmfasi en la constitució de l'obra, d'acord amb criteris de veritat, i la impossibilitat de copsar-ne els valors si no es té una gràcia especial d'origen diví. És clar el refús de la immediatesa com a forma de reconeixement del que és artístic, però l'alternativa no prové de la reflexió sensitiva, sinó del paper mitjancer d'una disposició d'origen sobrehumà per a reconèixer la forma.

Sant Tomàs proposa obertament entendre la bellesa com una de les condicions de la bondat, amb la qual cosa l'estètica és considerada un fenomen de la moral. Tanmateix, sosté que la percepció de la bellesa és una manera de coneixement -atípica, si es vol- ja que "el coneixement -diu- constitueix un 'abstreure' la forma que fa que un objecte sigui el que és": la bellesa, doncs, depèn de la forma que, en definitiva, seria expressió d'un imperatiu moral de rang superior.

La identificació de les condicions de la bellesa -integritat i perfecció, proporció deguda o harmonia i lluminositat i claredat-completa una visió que anticipa alguns aspectes essencials del que és estètic, tot i que la bellesa, en la seva formulació, continua formant part de la bondat; l'activitat artística continua essent, doncs, una pràctica orientada a materialitzar els principis de la moral.

La hipoteca divina no impedeix, però, que ja a l'Edat mitjana s'hagin anticipat alguns aspectes de l'estètica que tindran ressò molts segles després. En qualsevol cas, es tracta de trobar un criteri de bellesa relativament objectivable, capaç d'atenuar el pes de l'absència divina tant a l'origen com en el reconeixement de les obres d'art.

En aquest context, el terme *humanisme* respon a l'exaltació de la personalitat creadora de l'home i al renaixement dels valors terrenals, la qual cosa porta a una revaloració de l'art com a fet específic i de la seva pràctica com a activitat autònoma respecte dels criteris de la moral. S'ha vist com, en els plantejaments de sant Tomàs i sant Agustí, l'home era un mitjancer entre l'autoritat divina i l'obra d'art; l'agent de la forma, coherent i essencial alhora, a través de la qual expressa valors morals d'inspiració divina.

L'interès pels clàssics que comporta l'emergència de l'humanisme s'ha de veure com una altra manera d'adquirir seguretat per dur a terme el canvi cultural que el projecte suposa. No són tant els noms propis dels personatges als quals es recorre, com l'interès per elaborar un catàleg d'exemples i procediments dels antics que donin autoritat a l'acció dels moderns, el que fonamenta la reconsideració de l'antiguitat: en aquest cas, l'acció de l'home antic és el referent de l'acció de l'home nou, que vol assumir el paper central en l'acció creadora.

L'exaltació dels valors de l'home, sobretot la capacitat de raonar enfront de la dependència de la il·luminació divina, va acompanyada del reconeixement de la natura com a model d'un art que encara no disposa d'un tipus acceptat que incorpori, en una bellesa convinguda, les aspiracions naixents de l'esperit. Així doncs, l'acció de l'home es recolza en l'autoritat de la natura com a referent material de la perfecció a la qual l'artista aspira, ara ja sense la mediació de cap instància superior: la idea de veritat queda aquí substituïda per l'ideal de perfecció, identificat amb el que és natural.

La imitació de la natura és considerada, així, un camí per aconseguir la conformitat amb les lleis generals que regeixen l'activitat de l'artista, l'objecte del qual és igualar la perfecció dels fenòmens naturals i vèncer les condicions que aquests imposen al desenvolupament de la vida.

Tanmateix, no es tracta només d'acceptar la natura com a model, sinó que l'home ha d'intervenir-hi mitjançant l'activitat del seu esperit, tot utilitzant els recursos de la tècnica. Així, no s'ha de veure

l'humanisme renaixentista com la simple substitució del determinisme diví pel determinisme de la natura: la intervenció de l'home pren el que és natural com a referència que cal superar: la capacitat d'acció de l'home abasta tant la identificació dels mites com el propòsit de superar-los.

D'aquesta manera, els principis de la ciència s'incorporen a l'art per tal de desvelar l'ordre ocult característic de les obres autèntiques, al qual tots els artistes han d'accedir. Alberti creu que el pintor ha de tenir un talent especial: ha de ser un científic per tal de seguir les lleis de la natura; ha de tenir coneixements de les matemàtiques, de les proporcions i de la perspectiva, els quals, de ben segur, garantiran el rigor del seu treball.

No obstant això, al final del segle XV hi ha també la consciència que l'estudi objectiu, científic, no és la darrera paraula de l'art: l'artista no fa l'obra només amb les eines del saber científic i tècnic, hi posa quelcom més, relacionat amb la seva personalitat. En la creació, l'ànima de l'artista actua alhora d'ànima universal, que posa límits als impulsos de la pròpia personalitat. La idea d'universalitat apareix com a horitzó de la pràctica de l'art, com a referent comú a tota la humanitat, que ha de propiciar el reconeixement de la bellesa per tothom.

Marsilio Ficino, basant-se en les teories estètiques dels grecs i de sant Agustí, va elaborar una teoria de la contemplació basada en el Fedó platònic: en la contemplació, l'ànima surt del cos per dirigir-se cap a la consciència racional de les formes; aquesta concentració interior és necessària per a la creació artística, la qual cosa comporta un desinterès pel que és real per tal d'anticipar allò que encara no existeix. La bellesa, doncs, només pot ser percebuda per les facultats intel·lectuals -vista, oïda, intel·ligència-, no pels sentits inferiors. D'aquesta manera els humanistes del final del segle XV tracten de definir la sensibilitat i la imaginació personals d'una manera objectiva, capaç de garantir la universalitat dels valors en què fonamenten les seves obres.

La consciència que l'experiència de l'art és una activitat diferent del coneixement racional porta Ficino a parlar de consciència racional de les formes com una forma de coneixement atípic per a l'adquisició del qual l'ànima ha de sortir del cos: la vista i l'oïda, conjuntament amb la intel·ligència, constitueixen, en la seva teoria, les facultats intel·lectuals de rang superior, respecte de la resta de sentits, aliens a l'experiència artística, que es consideren inferiors.

La sensibilitat es considera, doncs un aspecte de la intel·ligència, de manera que l'experiència de l'art esdevé un acte d'abstracció intel·lectual; perquè es improbable que Ficino considerés la intel·ligència un sentit més, tot i que l'inclogués entre els sentits superiors. En realitat, identificar les lleis de la natura i els principis de la raó era habitual no tan sols en l'acte creatiu, sinó que també es donava per descomptat en l'activitat crítica, en el judici sobre l'obra: l'art constitueix una imitació de la natura, la qual inclou el que és universal, essencial, ideal. En el judici s'aprecia no el que és individual sinó l'espècie, el que és abstracte; la mirada extreu de cada figura el que és característic de l'espècie.

La diferència de plantejament entre els racionalistes i els empiristes, l'enfrontament entre els quals presideix la història del pensament al llarg de segle i mig, és palesa a l'hora d'introduir en la consideració de l'art aquells aspectes més relacionats amb la personalitat de cada individu: mentre que, des de la perspectiva racionalista, s'atribueix a la imaginació una facultat enregistradora d'imatges o de combinació d'aquestes, sense cap dimensió cognoscitiva, els empiristes la situen al nivell de la memòria i la raó i, per tant, li atribueixen un paper actiu en l'acte del coneixement.

Thomas Hobbes, però, la considerava un sentit decadent, relacionat amb imatges fantasmagòriques que sobreviuen als mecanismes fisiològics de la sensació. Al costat d'aquest tipus d'imaginació, que anomena "simple", existeix la "composta", que elabora noves imatges, ordenant les velles.

Des de perspectives diferents, es tractava de definir, com s'ha vist, l'estatut de la participació de les facultats humanes en l'acció

artística, procurant quasi sempre de trobar una coartada d'objectivitat a l'acció del subjecte: mirant de vorejar la qüestió del judici estètic, tant en el moment de l'activitat creadora com en el del reconeixement dels valors de l'obra.

Tanmateix, el problema del gust, és a dir, l'anàlisi del judici que fonamenta l'experiència estètica, centra l'atenció dels empiristes anglesos: les respostes van des de la identificació de la bellesa amb la virtut -hi ha un sentit moral a l'ull interior, capaç de captar l'harmonia- fins al reconeixement del gust com a capacitat de discernir les qualitats que causen plaer a la imaginació -grandesa, singularitat i bellesa.

No obstant l'associació dels valors artístics amb els morals que, com hem vist, els empiristes anglesos duen a terme en alguns casos, al començament del segle XVIII sorgeix el concepte de plaer desinteressat com a característic de l'experiència estètica. Denis Diderot, cap a la meitat del segle, parla de l'experiència de la bellesa com a percepció de relacions, concepte que, junt amb l'anterior, Emmanuel Kant recull i sistematitza en un sistema complet que estableix els fonaments de l'estètica moderna.

El canvi d'èmfasi que es produeix en l'experiència artística de l'autoritat divina a l'acció de l'home no suposa abandonar la qüestió de l'autoritat del judici a la mera expressió de la personalitat individual: l'antiguitat clàssica, la natura i la ciència són per als humanistes la font de criteris d'autoritat que tracta de compensar la pèrdua de l'influx diví. La incorporació progressiva dels valors específicament humans, sense abandonar el criteri de valor universal, marca el desenvolupament del cicle estètic de l'humanisme.

Que aquesta referència esquemàtica a alguns conceptes bàsics del procés estètic del classicisme serveixi per situar el paper de l'acció de l'home en l'acte creatiu: tant per entendre el fonament humanista de la idea d'art que elabora el classicisme com per reconèixer les condicions i dependències que limiten el sentit en què s'utilitza el terme.

En l'àmbit de l'arquitectura, el cicle de l'humanisme es caracteritza -en correspondència amb el que succeeix en la resta de les arts- per la dialèctica entre el valor normatiu del tipus, canònic per convenció, de validesa social i cultural alhora, i la crítica a la qual el sotmet l'experiència. Els ordres clàssics són l'instrument de què disposa l'arquitecte per donar consistència sistemàtica a unes obres que es fonamenten en estructures espacials canòniques i predeterminades. L'acció personal de l'arquitecte està limitada per la necessària observança d'un tipus que ha de suportar la verificació de l'experiència, la qual cosa provoca petites alteracions en alguns aspectes secundaris de la seva estructura que, a la llarga, poden provocar alteracions tipològiques de més gran abast.

El tipus ve a representar, en arquitectura, el compromís entre els valors formals absoluts de la natura i la racionalitat humana, en els termes que va instaurar l'humanisme renaixentista.

No és, però, fins a l'alliberament de la subjectivitat provocat per l'esperit romàntic que l'arquitecte canvia el sentit de la seva acció. Tanmateix és la proposta estètica de Kant, continguda a la seva *Crítica del judici* (1790), la fita teòrica que, en replantejar sobre nous fonaments la noció d'art i els atributs de les seves obres, assigna un nou paper al subjecte de la creació, ara ja alliberat de l'obediència tipològica que el classicisme prescrivia. En aquest sentit, la teoria estètica kantiana obre el cicle de la modernitat estètica, si bé els conceptes bàsics que la vertebraven no tindran cap referent artístic fins a l'obra dels protagonistes de les avantguardes constructives, que es desenvolupen al segon decenni del segle XX.

SUBJECTE, JUDICI I FORMA A L'ESTÈTICA KANTIANA

La teoria estètica de Kant es correspon, en el terreny de l'art, amb allò que va suposar la *Crítica de la raó pura* (1781) en l'àmbit del coneixement racional. Com succeïa en el món del coneixement amb la controvèrsia entre racionalisme i empirisme, en la pràctica de l'art

l'autoritat del tipus es veu sovint qüestionada per la pressió de l'experiència: el desenvolupament del classicisme artístic es pot considerar, com s'ha vist, un procés marcat fortament per les vicissituds d'aquesta dialèctica.

La crisi del tipus implícita en la proposta kantiana planteja de bell nou les condicions de la creació, atès que es qüestiona precisament allò que va proporcionar la identitat de l'objecte al llarg del cicle històric classicista; en fer-ho, obre les portes a la concepció moderna, acció genuïna d'un subjecte alliberat de qualsevol convenció que estabilitzi la forma de les seves obres, en què opera tan sols amb la pròpia capacitat de judici per construir una realitat nova les regles de la qual només s'arriben a concretar al final.

Faré un breu comentari d'aquells elements de l'estètica kantiana que incideixen en l'argument d'aquest discurs: el fonament humanista i formalista de l'arquitectura moderna.

Per tal de definir l'àmbit del que és estètic, Kant descriu l'univers de les activitats de l'esperit humà, tot delimitant la naturalesa de cadascuna de les activitats que l'integren. L'home és, d'una banda, un ens creador d'objectivitats: rep percepcions desordenades i inconnexes, i les sintetitza de manera que converteix la seva visió subjectiva del món en un sistema de objectiu que denominem *coneixement científic*. D'altra banda, a l'hora d'actuar, realitza una síntesi anàloga a la que, com s'ha vist, li permetia ordenar les sensacions, la qual cosa fa possible construir un sistema objectiu capaç de regular la seva vida social, és a dir, estableix un conjunt de normes de conducta que es fonamenten en conceptes com els de bé i moralitat. Finalment, l'home construeix amb elements naturals unes unitats singulars, síntesis estranyes que no expressen veritats, com succeeix en l'àmbit del coneixement, ni normes d'acció, com és propi de la conducta moral, sinó que són objecte de pur plaer, anomenat *artístic* o *estètic*.

La filosofia, la reflexió sobre la producció cultural de la humanitat, constitueix, doncs, un conjunt de pràctiques de l'esperit clarament diferenciades, amb objectius i mitjans específics de

cadascuna. L'activitat racional té un objecte de coneixement, que és la naturalesa, i actua mitjançant la síntesi de les sensacions que l'home en té. La conducta moral no té objecte de coneixement, sinó que tracta d'establir unes normes de comportament en societat, actuant per mitjà de judicis interessats, atès que l'objectiu de l'acció moral és la convivència de l'home a la terra. L'acció estètica tampoc no té objecte de coneixement, com la pràctica moral, i actua també mitjançant judicis que, en aquest cas, no són interessats, ja que els criteris d'ordre que vertebraven l'objecte artístic són independents de qualsevol benefici, tant per l'autor com per l'espectador de l'obra d'art. Aquest desinterès de l'acció estètica constitueix, en l'epistemologia kantiana, la culminació d'un procés determinat per la progressió des de la noció de veritat cap a la de bé i la de bellesa.

El problema de l'estètica no s'ha formulat bé fins a la *Crítica del judici* (1790) de Kant: Baumgarten considerava la sensació de plaer estètic una mena de judici intel·lectual confús. L'estètica era, des d'aquesta perspectiva, com una part de la lògica, com una lògica del que és sensible, és a dir, com la ciència del coneixement sensible; Winkelmann, que es va adonar de la diferència essencial entre la pràctica de l'art i el coneixement de la naturalesa, va caure, però, en una confusió en la qual els antics incorrien sovint: la identificació de la estètica amb la moral.

El germen sistemàtic del pensament kantianisme es fa evident en el plantejament del problema: va tractar d'identificar els principis a priori de les activitats espirituals de l'home i els va trobar en el coneixement i la moral, però no en l'experiència estètica: en efecte, davant d'una obra d'art sentim una emoció que no té res a veure amb el que sentim en comprovar la veritat o una conducta adequada. L'experiència estètica es produeix per mitjà del judici de grat o desgrat, que no té res a veure amb el raonament lògic ni amb el judici moral. El plaer que proporciona una escultura de marbre no té res a veure amb la identificació d'una propietat física concreta, si no és perquè la seva visió produeix una certa impressió sentimental. D'altra banda, quan es reconeix alguna cosa com a bona es fa perquè es considera que "ha de ser", és a dir, perquè hi ha interès en la seva

existència; en el judici estètic no hi ha tal interès: el plaer que proporciona no té a veure ni amb la utilitat ni amb la perfecció.

El judici estètic per si sol no contribueix al coneixement de la cosa, encara que pertanyi a la facultat de conèixer i mostri una relació immediata d'aquesta facultat amb el sentiment de plaer o dolor segons algun principi a priori. Mentre el raonament lògic, en conèixer l'objecte, el situa en la llei universal de la naturalesa, com un cas concret d'aquesta llei, i el judici moral compara una conducta amb una llei universal de moralitat, com un tipus ideal de perfecció ètica, el judici estètic no refereix l'objecte artístic a cap llei existent: considera l'objecte una individualitat única i incomparable.

Els judicis estètics estableixen relació entre una representació i l'estat sentimental del subjecte, raó per la qual es poden qualificar de sintètics. A més, el desinterès els diferencia dels judicis sensitius i la pretensió d'universalitat els caracteritza a priori. Fins ara el judici estètic es distingia dels altres per raons externes: amb la condició a priori es planteja la universalitat subjectiva, amb la qual entrem en l'àmbit del que és transcendental.

La naturalesa a priori del judici estètic no es refereix ni a l'objecte ni a un principi objectiu de gust: els judicis estètics expressen una manera de sentir les coses, no una manera de ser de les coses. L'apriorisme estètic no serà, doncs, ni de la intuïció, ni dels principis sintètics, sinó de la idea, de la finalitat. Una finalitat que, com es veurà, no és la finalitat de la naturalesa, ja que l'estètica no coneix els objectes com a objectes, sinó que el seu objecte d'estudi és l'estat de l'esperit: la finalitat estètica és, doncs, una finalitat subjectiva.

Si, com es veu, el judici s'ha de produir sense cap llei de referència, d'una banda, i la noció de bellesa es relaciona tan sols amb una emoció personal, de l'altra, el problema de l'estètica sembla que no té solució. Com trobar principis a priori de l'estètica, si no hi ha lleis universals d'on deduir-los?

La resposta de Kant és que tant la veritat com el bé són objectius universals i necessaris, per això poden recolzar-se en

condicions a priori (universals i necessàries) de la consciència. La bellesa, però, és subjectiva: es recolza en el gust, qualitat subjectiva per excel·lència. Però això ens portaria a la conclusió que els objectes artístics no poden ser objecte de reflexió, que la satisfacció estètica és tan personal com el plaer, quasi fisiològic, del menjar, per posar un cas.

El propi Kant surt al pas d'aquesta objecció, tot establint la diferència essencial entre el plaer sensitiu i el plaer estètic: mentre el primer és operatiu, el segon és contemplatiu. En el plaer sensitiu, els sentits actuen de manera que la seva pròpia intervenció és origen de plaer; en el plaer estètic, els sentits actuen com a simple vehicle, són només la condició per representar-nos l'objecte del plaer: en el plaer estètic hi ha un oblit quasi total dels sentits, per orientar-se cap a l'esperit; és un plaer espiritual, propi d'éssers amb consciència, és a dir, d'homes.

Si queda clar que el plaer estètic és un sentiment espiritual, no merament sensitiu, ha de contenir algun aspecte objectiu, capaç de superar la mera sensació individual: és a dir, no podem esperar que a tothom li agradin els mateixos menjars, però, en canvi, exigim als altres que considerin bell allò que a nosaltres ens ho sembla. Tot i que el plaer estètic no és universal i necessari, ens sembla que ho seria si tothom hagués assolit el mateix grau de formació estètica.

Kant conclou que, si bé els judicis estètics no són universals, com els judicis de coneixement, incorporen, però, una aspiració a la universalitat: la bellesa, encara que sigui una emoció subjectiva, ens sembla una veritat que, si no és reconeguda per tothom és perquè són capaços de sentir-la. El judici estètic tindria, així, una objectivitat subjectiva.

El que és bell es diferencia del que és sublim, en tant que la bellesa és el sentiment estètic de la forma, del que és finit; en aquest aspecte, suposa una certa acomodació de l'experiència. En canvi, és sublim el sentiment del que és informe, infinit; és, per tant, una superació de l'experiència.

L'enteniment és el sistema de conceptes científics de la naturalesa, mentre que la raó és el conjunt d'idees, és a dir, la síntesi d'absoluta totalitat a la què el nostre pensament tendeix, com a propòsit últim d'un coneixement integral. Doncs bé, de vegades arribem de sobte als límits i, ràpidament, representem la infinitat d'allò absolut i sentim com a mentalment dominat el conjunt del que és real: en aquest moment tenim el sentiment del que és sublim.

La bellesa suposa, d'altra banda, una acomodació de la naturalesa, és una transformació del que era només una cosa en un individu, una singularitat que no pot ser concebuda mitjançant un concepte ampli, sinó tan sols mitjançant la seva pròpia identitat. Així, l'art introdueix en la matèria un caràcter que és també específic d'un conjunt de coses naturals que anomenem *organismes*.

A l'hora de preguntar-se pels principis comuns a les obres d'art i els organismes vius, Kant parla de la finalitat com a coneixement de la relació que s'estableix entre el mitjà i el fi que es tracta d'aconseguir: en efecte, en utilitzar un mitjà (causa) tenim a la ment la representació del fi (efecte). És característic de la relació entre ambdós fenòmens que la representació de l'efecte és la causa que produeix realment aquest efecte: l'existència d'una casa és la causa de la renda que produeix; la representació prèvia de la renda és la causa de la construcció de la casa.

Aquest principi no és fruit de l'experiència, sinó que és un apriorisme de l'experiència: és un principi pràctic de l'acció de l'home. Doncs bé, els organismes vius són, segons Kant, uns fragments de realitat organitzats segons principis de *finalitat interna*: és a dir, són alhora causa i efecte d'ells mateixos. En l'ésser viu, la conservació del tot depèn de la conservació i funcionament de les parts, i aquestes depenen, al seu torn, de la conservació del tot.

En un rellotge, per exemple, també la idea del tot determina a priori la constitució i la forma de les parts; en canvi, no diem que un rellotge tingui finalitat interna: perquè una cosa posseeixi finalitat interna (sigui un organisme) és necessari que el tot resulti alhora de la

forma i la funció de les parts. La finalitat interna no és l'explicació de la vida, sinó el caràcter específic de la vida.

Com l'organisme, l'obra d'art també és una individualitat irreductible a lleis universals, mecàniques: una producció és bella si constitueix un conjunt d'elements en què (com als éssers vius) la idea del tot condiona i determina les parts, que alhora produeixen i informen el tot. És, doncs, una causa que és, alhora, efecte; una causa de si mateixa, una finalitat interna. L'obra d'art té així una finalitat que, en realitat, correspon a l'espectador, que és qui la projecta sobre ella: una finalitat que és subjectiva, irreal o, com diu Kant, "la forma pura de finalitat, una finalitat sense fi".

La finalitat estètica és una finalitat sense concepte: en la finalitat de la naturalesa hi ha un concepte de l'objecte que se suposa que és la causa de l'existència de l'objecte. No és estètica la finalitat que trobem en el que és agradable i útil: en aquestes coses, hi ha un fi (subjectiu, si es vol) que indica el que plau als sentits en la sensació, que excita el desig i l'interès per l'existència de la cosa.

La finalitat estètica tampoc no es refereix al fi en si, ja que aquest és un be, un concepte que determina el judici moral. La finalitat estètica serà, doncs, una finalitat sense fi: l'art no és bo, ni útil, ni agradable; no té cap fi i, en canvi, conté una finalitat.

L'art no és ofici ni mecanisme, sinó esperit i lliure joc: la finalitat estètica es refereix a la consciència, exclou tot fi, només hi resta la forma de finalitat. L'idealisme de la finalitat és, doncs, el principi únic del judici estètic.

Un objecte és bell si desperta en mi la idea de finalitat interna: la idea de vida, però només la idea. Davant l'objecte bell entren en funcionament les facultats espirituals, només pel gust de funcionar, tal és el caràcter específic del plaer estètic.

Si el racionalisme fonamenta la satisfacció estètica en conceptes i no distingeix, per tant, el que és bell del que és bo i del que és perfecte, i l'empirisme fonamenta la satisfacció estètica en la

sensació, de manera que es resol amb el que és agradable, l'idealisme, en canvi, refereix la satisfacció estètica al judici; li dóna una fonamentació independent i ferma: en la finalitat autònoma es revela la legislació estètica com a transcendental, a priori.

Resumint, es pot dir que l'absència d'un concepte (científic o moral) fa que l'emoció de la bellesa sigui subjectiva, però tot funciona com si la bellesa de l'obra fos objectiva i real, com si la finalitat interna li pertanyés realment. Aquesta és la raó per la qual el judici estètic es fonamenta en una condició d'aspiració a la universalitat.

A propòsit del geni, Kant diu que és la disposició nativa de l'esperit mitjançant la qual la natura dóna la regla a l'art. L'art té regles, però l'art no s'aprèn com la ciència: les regles que l'artista de geni obeeix no són, doncs, regles lògiques, objectives, sinó normes que sorgeixen de la seva ànima sense que sigui capaç de formular-les amb exactitud. El geni no actua amb regles que existeixen prèviament sinó que ell mateix se les crea.

Lliure imaginació significa absència de regla, absència de concepte: "Per idea estètica entenc la representació de la imaginació que fa pensar molt sense que, en canvi, un pensament determinat (un concepte) pugui ser-li adequat", declara Kant a aquest propòsit. Hi ha, doncs, idees de la imaginació que són el contrapès de les idees de la raó.

La imaginació, la facultat de conèixer productiva, és molt poderosa en la creació -per dir-ho així- d'altra naturalesa extreta de la matèria que la veritable naturalesa li dóna; és a dir, el subjecte creador se sent lliure davant la llei d'associació de manera que, si bé per aquesta llei la naturalesa en proporciona el material, el creador la disposa per aconseguir una realitat distinta que supera la pròpia naturalesa. Un quadre ben pintat no és una obra d'art si li manca la guspira de geni, allò indefinible de la creació que no es pot transmetre ni ensenyar: allò que Kant anomena esperit, és a dir, la facultat per expressar les idees estètiques.

Amb aquesta idea de geni desapareixen les discussions sobre el realisme, el naturalisme i l'idealisme en art: ni el geni imita la naturalesa ni la corregeix; el geni és, en si mateix, naturalesa creadora. El que s'ha de preguntar és, doncs, si un artista és creador, si les seves obres es comporten com a organismes vius, no si copia o inventa bé o no.

Enfront de la solvència històrica i cultural del tipus que fonamenta el classicisme, l'estètica kantiana proposa la consistència de l'estructura de l'objecte, producte d'un acte de concepció subjectiva. La dimensió canònica del tipus garanteix la seva intersubjectivitat per imposició normativa: el tipus es converteix així en un instrument mediador entre l'arquitecte i el públic; és l'ens de referència entorn del qual s'imposa un consens social al qual es dona sentit estètic i necessitat històrica.

La concepció, per contra, es basa en judicis estètics de caràcter estrictament subjectiu, orfes de normes que en garanteixin el reconeixement, però tensionats cap a allò universal com a via per assolir la complicitat intersubjectiva.

No crec que calgui insistir en la ruptura que la *Crítica del judici* implica en tots els aspectes de l'art; tan sols vull subratllar el nou estatut del subjecte en la creació d'un objecte que ja no es valora com a expressió de l'esperit de l'època, de l'esperit -a seques-, de l'absolut, al cap i a la fi, sinó que es defineix per la seva formalitat com a condició del que s'ordena d'acord amb criteris de consistència contingent.

Naturalment, la teoria de Kant no va produir un canvi en la pràctica de l'art equivalent a la convulsió que havia provocat en la manera d'entendre'l. És evident que, al llarg del segle XIX va ser el germen d'una línia de pensament sobre els problemes de l'art que es coneix amb el nom de *formalisme*, clarament diferenciada de la seva tradició estètica contemporània, que centra el discurs en la reflexió sobre el concepte de bellesa.

L'ESTÈTICA ROMÀNTICA I LES TEORIES FORMALISTES DE L'ART

Idea i expressió a l'estètica hegeliana

Les idees estètiques de Kant no van trobar ressò en l'estètica romàntica immediatament posterior: per a Hegel, la idea, l'absolut, és com un germen en potència sense cap especificació concreta: un mer suport de qualitats abstractes. En l'absolut tot està implícit, però encara no és en l'àmbit de l'existència. Per a Hegel, l'absolut és "el ser en si", i anomena lògica la filosofia que l'estudia.

El desplegament de la idea, però, culmina amb el sortir de si mateixa, que és la seva negació; el fi de la idea està, en definitiva, en si mateixa: enriquida d'aquesta exterioritat, la idea torna sobre si i, considerant-se davant d'ella mateixa, es fa conscient. La idea (el ser per a si), ara, en la mesura que és conscient, és "esperit".

L'estètica forma part, doncs, de la "filosofia de l'esperit". L'estètica és, en realitat, per a Hegel, una filosofia de l'art: no té per fi l'art sinó que el transcendeix cap a la idea. L'art és una etapa més en el desplegament de l'absolut, un dels moments de l'esperit: "L'art no té cap altre sentit que manifestar, de forma sensible i escaient, la idea que constitueix el fons de les coses i, per consegüent, la filosofia de l'art té com a fi principal abastar, mitjançant el pensament abstracte aquesta idea i la seva manifestació sota la forma del que és bell en la història de la humanitat."

Per a Hegel, en les obres d'art, els pobles dipositen els seus pensaments més íntims i les seves intuïcions més valuoses: "Les belles arts són l'única clau amb la qual podem obrir els secrets de la seva saviesa i els misteris de la seva religió"; "El món de l'art és més vertader que el de la naturalesa i la història... i els seus fenòmens són més expressius i transparents que els fenòmens del món real i l'esdevenir històric."

Però, al seu entendre, l'art no és el cim del que és absolut: l'art no és, ni pel seu contingut ni per la seva forma, l'expressió última i

absoluta per la qual el que és vertader es revela a l'esperit; pel fet mateix que està obligat a revestir les seves concepcions de forma sensible, el seu cercle és limitat: no pot assolir més que un grau limitat de veritat. Per damunt de l'art hi ha la religió revelada i, sobre la religió, la filosofia. En efecte, segons la seva opinió, existeix una manera de comprendre la veritat, quan aquesta no està en relació amb el que és sensible i ho ultrapassa: així s'ha concebut el cristianisme, basat en la fe; amb la filosofia –dirà– el pensament desborda a les belles arts a través de la raó.

La bellesa en art, per a Hegel, és més elevada que la bellesa de la natura, ja que és reflex de la bellesa de l'esperit, ha sorgit de l'esperit: el que és bell és vertaderament bell quan participa de l'esperit i ha estat creat per aquest.

“És precisament l'acció i el desplegament d'aquesta 'força universal' que és la idea (vertadera realitat, substància i essència de totes les coses, de la naturalesa i de l'esperit, principi que es manifesta en l'espai i en el temps) l'objecte de les representacions de l'art. També apareix (la idea, la veritat) en el món real; però confosa en el caos d'interessos particulars i de circumstàncies passatgeres, barrejada amb l'arbitrarietat de les persones i de les voluntats individuals. L'art neteja la veritat de formes il·lusòries i enganyoses d'aquest món imperfecte i groller per a revestir-les d'altres formes més elevades i més pures, creades pel propi esperit.”

Poc després, però, afegeix: “Entre nosaltres, el pensament ha desbordat les belles arts: En els nostres judicis i actes ens deixem governar pels principis abstractes i les regles generals. El propi artista no es pot evadir d'aquesta influència. [...] No es pot abstreure del món on viu per a crear-se una soledat que li permeti ressuscitar l'art en la seva ingenuïtat primitiva.

En aquestes circumstàncies, l'art amb un alt destí és quelcom ja passat: s'ha perdut per a nosaltres la seva veritat i la seva vida. El considerem de manera massa especulativa perquè torni a ocupar en els costums el lloc elevat que ocupava en altre temps.”

El que és bell apareix a l'art, segons Hegel, de forma oposada al pensament especulatiu: si el fi de l'art és revelar a la consciència humana els interessos més elevats de l'esperit, està clar que en el fons de les seves representacions no hi ha les fantasies d'una imaginació estranya i no subjecta a regles. Al contrari, està rigorosament determinat per les idees que interessin a la intel·ligència i per les lleis del seu desenvolupament. Però aquestes idees no són arbitràries, sinó que la forma està determinada pel fons al qual serveix.

En preguntar-se per la part del que és sensible en l'art, Hegel distingeix dues maneres de considerar els objectes sensibles en relació amb el nostre esperit: la que correspon a la percepció dels objectes pels sentits, en què l'esperit només n'abasta el vessant individual, i la pròpia del pensament especulatiu o ciència, en que la intel·ligència no en té prou de percebre l'objecte en la seva individualitat, sinó que n'abstreu la llei, el que és general, l'essència.

L'art és diferent d'aquestes dues maneres de considerar els objectes sensibles: se situa en un terme mitjà entre "la percepció sensible" i "l'abstracció racional". Es distingeix de la primera perquè no s'obstina en el que és real, sinó en l'aparença, en la forma de l'objecte, sense cap interès en la seva utilitat. Difereix de la ciència perquè s'interessa per l'objecte particular i la seva forma sensible. En poques paraules, l'art, per a Hegel, crea imatges, aparences, destinades a representar idees, a mostrar la veritat sota formes sensibles.

L'esperit, com s'ha vist, té consciència de si mateix, però no pot aprendre de manera abstracta la idea que concep, només pot representar-se-la de forma sensible. La imatge i la idea coexisteixen en el pensament i no se'n poden separar.

Quant a la relació amb la moral, Hegel precisa que l'art ofereix en una imatge visible l'harmonia entre els dos termes de l'existència: la llei dels éssers i la seva manifestació, de l'essència i la forma, del bé i la felicitat. El que és bell és l'essència realitzada, l'activitat conforme al seu fi, identificada amb ell. El problema de l'art

és, per tant, distint del de la moral: el bé és l'acord buscat, la bellesa, l'harmonia realitzada.

La contemplació del que és bell té per efecte produir en nosaltres una fruïció serena i pura, incompatible amb els plaers grollers dels sentits; eleva l'ànima per sobre dels seus pensaments habituals, la predisposa a accions generoses per l'afinitat estreta que existeix entre els tres sentiments i les tres idees del bé, el que és bell i el que és diví.

Ara bé, si es diu que la bellesa és la idea, s'està dient que bellesa i veritat, segons com, són idèntiques. No obstant això, hi ha una diferència entre el que és vertader i el que és bell: el que és vertader és la idea considerada en si mateixa; quan el que és vertader apareix immediatament a l'esperit en la realitat exterior i la idea queda identificada amb la realitat exterior, llavors la idea no és només vertadera sinó que, a més, és bella. El que és bell defineix, doncs, la manifestació sensible de la idea.

Considera la imaginació un do natural, un sentit particular per aprehendre la realitat i les seves diverses formes. L'artista s'ha d'atenir a les seves pròpies concepcions, fugir de la regió anomenada vulgarment *ideal* per entrar en el món real: "començar pel que és ideal sempre és perillós per a l'artista". L'artista, doncs, ha de cercar la matèria de les seves creacions en la naturalesa vivent i no en genialitats abstractes -afegeix-, l'art no és filosofia, no és pensament pur, sinó la forma exterior del que és real.

Per tal que una obra d'art sigui veritablement ideal no és suficient que l'esperit es reveli en una realitat visible: el que ha d'aparèixer en la presentació és la veritat absoluta, el principi racional de les coses. I conclou que, la funció imaginativa es limita a revelar al nostre esperit la raó i l'essència de les coses, no un principi o una concepció general, sinó una forma concreta com a realitat individual.

Com a conclusió dels principis que he tractat d'esbossar, Hegel analitza l'ideal en les formes típiques que adquireix el que és bell en art. Si les formes de l'art troben el seu principi en la idea que

manifesten, aquesta idea -argumenta- no és vertadera més que quan està realitzada en les seves formes, i si trobem en l'origen de l'art formes que no responen al vertader ideal, no es tracta d'obres d'art defectuoses, pel fet que no expressin res o siguin incapaces de copsar la idea que han d'expressar. La idea de cada època troba sempre la seva forma convenient i adequada: és el que anomenem *formes particulars* de l'art.

La forma simbòlica, característica de l'art oriental antic, és aquella en què la idea cerca la seva vertadera expressió en l'art sense trobar-la; perquè, essent encara abstracta i indeterminada, no es pot crear una manifestació exterior conforme a la seva vertadera essència: la forma i la idea només arriben a una juxtaposició superficial i grollera.

La forma clàssica, exemplificada per l'art de la Grècia clàssica, és aquella en què, atès que la idea no pot quedar en l'abstracció i la indeterminació, es produeix una harmonia perfecta entre la idea i la seva manifestació. Amb aquesta, l'art ha assolit la seva perfecció, en la mesura que aconsegueix l'acord perfecte entre la idea com a individualitat espiritual i la forma com a realitat sensible i corporal.

En la forma clàssica, l'esperit està determinat, no fuig del que és finit. La seva forma exterior, com tota forma visible, està limitada. Des que la idea del que és bell es copsa com a esperit absolut i infinit, ja no es troba completament realitzat en les formes del món exterior; la seva unitat vertadera només troba en el món interior de la consciència; abandona el món exterior per refugiar-se en si mateix; això es el que ofereix el tipus de la forma romàntica; la representació sensible ja no és suficient per expressar la espiritualitat lliure, i la forma es fa estranya i indiferent a la idea. L'art romàntic reproduceix la separació del fons i la forma per la banda contrària a l'art simbòlic.

En definitiva, l'art simbòlic cerca una unitat perfecta entre la idea i la forma exterior i és l'arquitectura el seu referent artístic. L'art clàssic troba aquesta unitat pels sentits i la imaginació, en la representació de la individualitat espiritual: l'escultura és la disciplina artística que el representa millor. En l'art romàntic, en fi, la idea, amb

la seva espiritualitat infinita que s'eleva per damunt del món visible, sobrepassa la forma; la pintura és l'art que s'adapta millor a aquesta forma típica.

Hegel elaborà la seva reflexió estètica amb el propòsit d'incloure l'art en un lloc primordial del seu sistema d'explicació del món: no és tant el projecte de conèixer el que és específic de la pràctica o l'experiència de l'art com de fer-li un lloc a dintre de la seva teoria. De fet, deixa clar, com s'ha vist, que les condicions històriques del seu temps no propicien l'existència de l'art, tal com ell el concep. La seva estètica és sobretot una filosofia de l'art, que no sorgeix de la necessitat d'explicar o resoldre els problemes de l'art sinó de donar-li un estatut dintre d'una explicació del món de caràcter més general.

En definitiva, Hegel considera l'art com un epifenòmen de la religió: a la *Fenomenologia de l'esperit* parla de l'art com a moment religiós de l'esperit.

Les teories formalistes de l'art

El llegat estètic de Kant va ser recollit per un corrent de pensament que parteix de l'anàlisi del fenomen artístic com a estímul d'una autèntica teoria de l'art. A partir de l'autonomia que adquireix el que és estètic en el pensament kantian, aquest seguit d'artistes i teòrics que integren el corrent formalista van tractar d'establir la forma com aquella condició específica de l'obra d'art, enfront dels qui l'associaven, sobretot, amb l'expressió conscient o inconscient de l'esperit del temps.

A continuació, faré referència a les idees dels autors que, al meu entendre, van contribuir de manera decisiva que la consideració de l'art com a forma -el que sovint es coneix com a visualitat pura- adquirís consistència teòrica, fins a l'extrem de constituir el marc de referència teòric de les avantguardes constructives que es van desenvolupar al llarg de la segona i la tercera dècades del segle XX.

La referència serà necessàriament breu i, per tant, esquemàtica: no pretén tant sintetitzar, en poques paraules, el pensament de l'autor al qual es refereixi, com apuntar aquells aspectes del seu pensament que configuren una possible teoria formalista de l'art.

Herbart, Zimmermann i von Marez

Respecte de la distinció de Kant entre *bellesa lliure* i *bellesa adherent*, segons sigui una condició autònoma o pressuposi un objecte, l'estètica hegeliana reconeix només la segona, ja que, com s'ha vist, manté que l'art sempre és la manifestació sensible d'una idea. J. F. Herbart (1776-1841) planteja la seva teoria com a oposició radical a l'estètica idealista, cosa que no li impedirà declarar-se kantianista l'any 1828. Redueix tot coneixement a la forma i tota bellesa a la forma lliure de sentiment: a l'èmfasi en el contingut, típicament idealista, oposa un formalisme abstracte. Defensa que el valor de l'obra d'art és independent del tipus de disciplina artística a la qual pertany i precisa que per copsar la bellesa cal fer una doble abstracció: del sentiment i del tipus d'art de què es tracti.

Manifesta la seva irritació davant de "la música que tracta de ser una mena de pintura; pintura que tracti de semblar-se a la poesia; poesia com a plàstica suprema i plàstica, com una mena de filosofia estètica".

Malgrat això, no es pròpiament un estudiós de la estètica, sinó un pedagog amb coneixements musicals, cosa que li permet conèixer un sistema les relacions del qual són mesurables. La major part d'exemples que il·luminen les seves idees sobre la resta de sistemes estètics els extreu de la música. Recupera l'antiga estètica de la *resonantia* i la *proportio*, que Kant havia refusat perquè els considerava criteris massa intel·lectuals.

Com Kant, defensa la subjectivitat del judici estètic, ja que la universalitat abstracta és incompatible amb la presentació completa de la forma sotmesa a judici. El que és bell i el que és lleig tenen una

evidència original; es manifesten sense previ aprenentatge ni aportació de proves. No obstant això, l'evidència no sempre transcendeix a les sensacions accessòries que s'interfereixen. Per aquesta raó, el que és bell sovint passa inadvertit: se sent però no es distingeix, queda desfigurat per confusions i explicacions equivocades. Per això cal que el que és bell es faci destacar i es mostri en la seva puresa i identitat originals; en això consisteix la funció de l'estètica i en això s'han de basar les distintes teories de l'art. L'estètica, doncs, té per objecte eliminar les primeres dificultats que es presenten quan es confonen els conceptes que concerneixen el seu domini

En un principi, el que és bell està en una sèrie de conceptes diversos que expressen al mateix temps una preferència i un refús, raó per la qual s'ha de dissociar d'aquests. Feta aquesta distinció, resulta necessari, per assolir un coneixement precís, discernir certes expressions d'estats d'ànim subjectius que induiran a error si es tracta d'apreciar la bellesa sota el seu influx. Les emocions han de ser deslligades del reconeixement de la forma que porta al sentiment de la bellesa.

Quant a la relació entre l'estètica i la moral, Herbart assenyala que hi ha una confusió generalitzada entre *el que és bell* i *el que és bo*, amb el que *és útil* i el que *és grat*. Observant *el que és bell* amb deteniment sempre es troba algun element de reflexió; *el que és grat*, en canvi, només es present en sensacions momentànies, que no es presten a ser aprofundides, raó per la qual estan relegades, en major o menor grau, per la reflexió.

Entre *el que és bell* en conjunt, destaca *el que és ètic* com allò que no sols posseeix per ser un objecte de valor, sinó que determina el valor incondicional de la persona mateixa. Per fi, entre *el que és ètic* es distingeix *el que és legal* com allò en què se centren les exigències recíproques dels éssers humans.

En plantejar-se la relació entre la naturalesa i les belles arts, Herbart reconeix que tant les obres de la natura com les de l'art ens fan elevar per sobre del que és ordinari, interrompent el curs habitual

del mecanisme psíquic. Però si un es pregunta com es produeix la interrupció d'aquest curs, la resposta més fàcil serà: mitjançant la *suscitació d'emocions*. Aquestes seran depriments o excitants i, a més, molt variades dintre de cada grup. Les que provoca la natura, en canvi, són passatgeres, fet que les distingeix de les que provoca un judici estètic determinat per un objecte. És cert que els objectes estètics deixen entreveure, en la seva majoria, que el seu efecte consisteix inicialment en la suscitació d'algun tipus d'emoció. Perquè l'objecte estètic sigui realment incisiu, no hi ha res més encertat que la creació d'emocions; perquè l'emoció s'extingeixi i la ment resti purificada del seu influx, no hi ha millor forma que la *transformació de l'emoció en el judici estètic* consegüent.

Quan es tracta de trobar els principis de l'estètica, és a dir, les definicions originals més simples del que espontàniament plau o desagrada dels objectes per si mateixos, és possible incórrer en un doble error: en primer lloc, sortir de l'àmbit en què se situen els principis, a causa d'un excés d'abstracció; en segon lloc, confonent o barrejant els judicis estètics amb emocions de plaer i refús, a causa de la falta d'abstracció del que hauria de quedar apartat.

El qui realment vol aprendre per mitjà de l'anàlisi d'obres d'art, i vol aprendre en matèria d'estètica, no serà mai espectador ni crític; en canvi, serà capaç que cada fil del teixit artístic sigui escritat per separat, per tal que es posin de manifest totes les relacions, sovint molt diverses, en les en que es basa el que és bell, en la conjunció de les quals està la força de l'obra d'art.

Existeixen elements estètics que, en part, no són propis d'un gènere d'art determinat i, en part, no procedeixen de l'experiència, sinó que s'han de considerar independents dels objectes en què apareixen: la construcció simètrica, per exemple, apareix en les formes dels animals desenvolupats es pressuposa en les posicions pictòriques més variades i s'observa en l'arquitectura. En la música, ni els ritmes més variats ni la base harmònica han estat concebuts per l'experiència. Tot això té a veure amb abstraccions en les quals el que és específic de les coses naturals i de les obres d'art s'apartarà com quelcom d'accidental per fer-hi ressaltar únicament els elements

estètics, independentment d'on i en quina formació de conjunts es presentin.

Per Herbart, *les coses són sistemes de relacions entre els éssers* que s'ofereixen com a totalitats, com a efectes estètics produïts per una totalitat: partint d'elements i relacions simples, insisteix en la seva presentació com a conjunts acabats, en virtut d'una compenetració recíproca dels factors.

En conseqüència, considera que el judici estètic és l'establiment d'una relació de conjunt englobada en un sol acte representatiu: "comprendre" vol dir transferir-se de cop en el conjunt i passar d'aquest a les simples relacions elementals, i formular-ne els conceptes fonamentals. Aquest fet s'il·lustra de manera exemplar en l'àmbit de la música: *en l'acord harmònic no compten els sons sinó les relacions*. Si Kant insisteix en la idea d'unitat i totalitat, Herbart fa el·l·mfasi en la multiplicitat de les relacions entre les parts. Per a ell, l'espai no era un tot unívoc, sinó l'exteriorització recíproca de les parts.

Les relacions estètiques elementals –precisa- es divideixen en dos grups principals: els seus components són o bé simultanis, o bé successius. Això es reconeix fàcilment en la diferència entre harmonia i melodia. La música demostra clarament que é possible crear interrelacions molt interessants si diverses series *de la bellesa successiva* (diverses veus melòdiques) es desenvolupen alhora, de manera que simultàniament es compleixin de forma constant els requisits de l'harmonia. *La bellesa simultània* s'ha de buscar, en la seva major part, en l'espai, quan es tracti de pintura i escultura. *La bellesa successiva* predomina en la poesia.

Per la seva simplicitat, es coneixen millor les relacions entre els colors i els sons. Tant d'uns com d'altres es pot dir, en general, que aquells que s'apropen molt no creen relacions estètiques, i menys encara relacions que agradin. Els contrastos coneguts s'han d'assenyalar, en aquest context, com a anàlegs a les relacions harmòniques i inharmoniques de tons purs que sonin de forma simultània i continuada.

S'objecta que les relacions numèriques que determinen la diferència dels intervals harmònics i inharmonics dels tons, en cas de ser l'únic factor determinant, no són els elements de la bellesa positiva a la música i produeixen tan sols una uniformitat molesta, si no és que el geni creador de l'artista sàpiga inspirar-los esperit i significació. Aquest esperit i aquesta significació pot ser que siguin més intensos quan es tracti de grans artistes i menys intensos quan provinguin d'artistes insignificants; en tot cas, en aquest context, s'ha de procedir a la seva abstracció, ja que es parla dels elements i del grau d'exactitud amb què aquests han estat determinats. Això no ho podrà variar el geni de l'artista.

Evidentment, *l'espai i el temps son les fonts de moltes relacions estètiques* que es troben arreu. De tota manera, l'espai, amb les seves tres dimensions, és molt més fecund que el temps, per l'estètica. Les obres d'arquitectura demostren el que aconsegueix per si sol el paral·lelisme en combinació amb l'angle recte: les interrupcions de la línia recta amb distàncies buides, sortints i entrants, amb molt poques configuracions més.

En un assaig sobre "l'aprensió elemental de la mesura" es refereix als fenòmens rítmics com a casos particulars de la percepció immediata del temps, sempre limitada a una zona de petits intervals. Els *temps buits* són els que proporcionen la unitat de mesura; la possibilitat de comparar diferents intervals de temps i de crear divisions en el fluir del temps es deu a allò que anomena *mecànica de l'esperit*. Aquesta mecànica és la que estableix un nexa sintètic al llarg de tota la seqüència: el so precedeix i anuncia un altre so, o el recorda i el segueix; tota formació d'un ritme pressuposa una certa rapidesa en les impressions perquè sigui possible la seva apreciació sinòptica global.

Herbart conclou que *una obra és agradable quan es percep el nexa que determina la seva organització*: llavors es pot parlar d'una estètica del ritme, d'un joc disciplinat per una llei.

La unitat de l'obra rarament és una unitat estètica: un quadre té relacions estètiques en els colors que existeixen per si soles. Conté

relacions estètiques en les figures, en el dibuix, que també existeixen per si soles, ja que es podrien establir sense el color. Conté, per fi, relacions estètiques en el pensament que reflecteix, tot i que aquestes són de naturalesa poètica. No obstant això, el valor del quadre no tan sols es troba en la suma d'aquelles belleses diverses sinó també en la seva unió convenient.

Qualsevol obra d'art planteja la pregunta sobre el grau de rigor amb què pretén ser una unitat. És evident que una obra d'art no pot suscitar opinions disperses ni provocar judicis escindits si aspira a causar un gran efecte. Si considerem, d'una banda, l'arquitectura, l'escultura, la música sacra i la poesia clàssica i, d'altra, la jardineria, la pintura, la música d'entreteniment i la poesia romàntica, s'observa de seguida que en un costat figuren gèneres d'art que es revelen i s'ofereixen a l'estudi des de qualsevol angle, mentre que a l'altre costat estan aquells gèneres que presenten algun clarobscur, que no resisteixen un examen exhaustiu. El primer grup indueix la crítica davant la qual se sostenen només les creacions artístiques més extraordinàries; el segon grup aconsegueix adeptes i admiradors que declaren haver gaudit d'un joc amè, haver-se alliberat de preocupacions quotidianes, àdhuc, haver estat elevats a l'infinit. Per això, al final sembla quasi dubtós quin dels dos grups s'apropa més a l'ideal. Poden arribar a dubtar, en efecte, aquells que imposen a l'art l'obligació d'expressar alguna cosa.

La seva aportació fonamental, aquella que el situa a l'origen del formalisme estètic, és la declaració que *la forma pura consisteix en relacions*, només en relacions.

Això el porta a refusar els predicats generalitzadors com: patètic, noble, magnífic, solemne, perquè són subjectius i abstractes, mentre *tendeix cap a unes formes simples, enteses com a elements de configuracions més complexes*. No es pot fer cap judici estètic sobre obres complexes: només la combinació d'elements incumbeix a l'art. D'altra banda, però, declara que *el que és simple no té qualitat estètica*: no hi ha bellesa en els colors o tons percebuts aïlladament.

Robert Zimmermann (1824-1898) fou un deixeble radical de Herbart. Al seu tractat d'estètica, de 1865, delimita l'àmbit de l'estètica a l'estudi de la imatge de la imaginació (*Phantasie*), i deixa per a la psicologia l'estudi del seu contingut. Al seu entendre, l'estètica, com la lògica, no pot produir coneixement: només models per jutjar allò que, en realitat, són símbols, conceptes, com obres d'art reduïdes a la seva mínima expressió.

Planteja de manera oberta el principi de la forma *com a relació recíproca entre els elements que componen l'obra* i tracta d'establir una *gramàtica de les relacions estètiques* per mitjà d'oposicions com gran/petit, fort/ feble, idèntic/diferent.

Divideix les obres d'art en tres grups: un primer grup es fonamenta en un *mode de representació material o tàctil* i té com a objectiu la representació del que és lineal, planari i plàstic; un segon grup, en què el *mode de representació depèn de la percepció*, se centra en la representació del clarobscur i el color; finalment, un tercer grup conté la poesia, *representació del pensament*.

Té tendència a reduir el que és temporal al que és espacial, de manera que considera que el ritme és un fenomen particular de la simetria: defensa que dues distàncies temporals es converteixen, com qualsevol altra espècie de distància, en objectes de comparació.

Una distància és sempre, en darrera instància, un fenomen espacial; el ritme és, per tant, la formació més simple de la bellesa ideal; està format per "rectes temporals que poden resultar agradables quan presenten les mateixes qualitats que les rectes espacials: harmonia, correcció, acord, perfecció. Les rectes temporals que tenen aquestes qualitats són, doncs, models de rectes espacials, la representació cronomètrica de les quals es veuria confirmada."

Hans von Marées (1837-1887) era un pintor interessat pels problemes de l'estètica, que sempre va interpretar des de la perspectiva de l'artista que vol criteris que l'ajudin a la seva activitat. S'oposà tant a l'efusió romàntica del que és diví com a la intuïció romàntica de la realitat: censurava sovint tant les vaguetats del

romanticisme difús com la immoralitat profunda del classicisme carrincló i acadèmic. A aquestes maneres de sentir contraposava una *voluntat de forma que recollia les normes de la visió*, per tractar de descobrir així el sentit del gran estil constructiu i l'art del passat.

Tenia, doncs, un gran respecte pel classicisme i expressava la necessitat moral de la prudència, la reflexió i la concentració.

Es va relacionar directament amb Fiedler i Von Hildebrand, amb qui va coincidir a Roma i va constituir el primer cercle formalista. Que aquesta concisa referència a Von Marées serveixi per reconèixer el seu paper actiu a l'inici de la consideració formalista de l'art.

Konrad Fiedler

Konrad Fiedler (1841-1895) era advocat, tot i que la seva vocació veritable fou la filosofia i la teoria de l'art. Estudiós de Kant i Schopenhauer, tenia una intel·ligència especulativa i mostrava admiració per l'art clàssic.

Als vint-i-sis anys, l'any 1867, arribà a Roma, on s'instal·là en una colònia d'alemanys, entre els qui es trobava Von Marées, personatge lúcid i turmentat, que era qui portava la direcció dels debats teòrics que sovint establien entre ells.

Junt amb Von Marées, Fiedler començà a redactar les primeres notes sobre teoria de l'art, en les quals comencen a aflorar els principis bàsics del seu pensament: el que és decisiu per a la creació no són els grans pensaments ni l'evocació de temes espirituals de gran noblesa; l'art no està destinat a simbolitzar valors espirituals ni bells sentiments; l'art és una activitat espiritual que es justifica a si mateixa. A l'idealisme dels pensaments elevats oposava, com es veu, una idea fenomènica de la realitat, que tractava de no veure-hi altra cosa que les lleis que vertebraven la seva aparença sensible. "El que no es troba a la forma, no es troba enlloc", li agradava repetir, "tot consisteix a aprendre a veure".

El mateix any 1867, s'incorporà a la colònia el jove pintor Adolf von Hildebrand, que aleshores tenia dinou anys. Encara que al principi, capficat amb Von Marées, Fiedler no li va fer gaire cas, uns anys més tard, entre 1874 i 1875, va anar a viure amb ell en un antic monestir que el pintor havia comprat a Florència.

Sembla que Hildebrand era l'extrem oposat a Von Marées: si aquest tractava sempre de posar en crisi el que havia escrit el dia abans, Hildebrand treballava amb serenor, respectant els límits que es posava i copsant els seus objectius amb seguretat. Hildebrand era, a més, un teòric lúcid i brillant, tot i que, com Von Marées, era sobretot un artista.

He recollit aquestes circumstàncies perquè ajuden a conèixer l'àmbit intel·lectual del qual van sorgir tres teòrics, l'aportació dels quals va ser definitiva per a la construcció del formalisme artístic, teoria de l'art alternativa a l'estètica de l'expressió.

El pensament de Fiedler, orientat -com s'ha vist- cap a la filosofia, tracta d'establir lleis que, tot i que deriven de l'observació d'obres d'art particulars, pretenen tenir validesa general. La seva formació kantiana va determinar la ressonància que hi copsaven les teories de Von Marées i von Hildebrand.

Considerava que la teoria de l'art havia d'abandonar l'especulació estètica i fonamentar-se en bases pròpies: en el coneixement artístic -assenyalava- l'objectiu no és l'estudi del que és bell, com fa l'estètica clàssica, però tampoc no ho és l'estudi dels judicis de grat i desgrat, com proposava l'estètica del seu temps d'arrel empírica. La seva proposta era *separar l'estètica i la teoria de l'art per tal d'establir les bases d'una nova ciència de l'art*, fonamentada en cànons de validesa general i orientada cap a l'intel·lecte, per mitjà de la mirada.

La tasca inicial era, naturalment, delimitar l'objecte de coneixement. Al seu entendre, segons l'estètica idealista, l'obra d'art interessa només en la mesura que expressa o reflecteix la idea metafísica de bellesa; de fet, la reflexió filosòfica pot arribar a

prescindir de la consideració d'obres d'art concretes. L'estètica psicologista o empirista només se centra en els judicis i els sentiments de grat i desgrat que l'obra d'art provoca. L'art és, en una i l'altra, només un objecte de coneixement.

El formalisme, en canvi, *planteja l'art com a problema de coneixement, no de representació*, és a dir, de presa de consciència intuïtiva de les sensacions que revelen les propietats visuals de la realitat. Les polaritats que estableix en la seva teoria entre conceptes tradicionalment propers -estètic/artístic, bellesa/visualitat, agradable/clar, etc.- són conseqüència de la liberalització del sentiment de bellesa inherent al gust romàntic i neoclàssic.

Segons Fiedler, *la capacitat de visió artística és una qualitat semblant a la penetració intel·lectual*; això el porta a defensar el caràcter cognoscitiu de l'art: en el procés de coneixement que activa l'art, però, es neutralitza el contingut, sigui concepte o emoció: això determina una forma de coneixement atípica. La visió artística es distingeix per la *puresa*, que estableix la diferència entre el que és bell i el que és agradable (atractiu, interessant); *puresa* que Fiedler entén com la *qualitat de la forma acabada de les coses, d'acord amb la seva estructura espacial*. El criteri de perfecció es converteix, així, en un principi analític de coneixement transcendental.

Al seu entendre, *els productes de la visió són autosuficients*; no necessiten ser interpretats per mitjans intel·lectuals, ja que no pot haver cap distinció entre forma i contingut; aquest darrer no és que hagi de ser de naturalesa formal, sinó que ha de ser forma.

Considera que l'art no es distingeix del no-art pel fet que expressa alguna cosa que no pot arribar al coneixement de cap altra forma: "L'art comença allà on conclou la percepció. L'artista no es distingeix de la resta d'homes perquè sàpiga percebre més o menys intensament o perquè en la seva mirada tingui una virtut especial d'escollir, recollir, transformar, ennoblir, il·luminar, sinó més aviat pel do particular que el posa en condicions de passar immediatament de la percepció a l'expressió intuïtiva."

El món és una selva d'aparences, de fenòmens: no és suficient obrir els ulls i considerar que allà hi ha tot el que l'artista necessita, excepte el poder o l'habilitat per representar-ho. "En el sentit més alt -assenyala Fiedler-, *el poder no és res més que un saber; un saber, es clar, que no es pot documentar d'altra manera que amb aquest poder, però que es troba íntimament lligat a ell de manera que, si no està acompanyat pel poder, mereix anomenar-se no saber.*"

Quant als criteris de bellesa, si bé Kant estableix la diferència entre *el que és agradable* (el que plau als sentits) i *el que és bell* (el que és reconegut mitjançant un judici estètic, no merament sensitiu), Fiedler refusa aquesta distinció, ja que considera que els principis de la bellesa pura (lliure regularitat, relacions formals) són en si mateixos impurs. En efecte, els criteris de lliure regularitat en Kant eren l'elegància, la varietat, el plaer, és a dir, l'hedonisme. Al seu entendre, la bellesa sempre és relativa, canviant, empírica; per tant, *mentre la bellesa és hedonista i interessada, l'art és contemplatiu i desinteressat.*

En relació amb el judici, assenyala que "*el judici estètic sobre la bellesa o lletjor d'un objecte, sobre el que agrada o desagrada, no està sotmès a cap llei de validesa general: és purament subjectiu, i només en cada cas singular el gust ha d'estimular el propi judici; en canvi, el judici artístic és totalment diferent i, cada cas, pot i s'ha de referir a determinacions de validesa general, ja que no ve expressat pel gust sinó per l'intel·lecte*". La bellesa, per tant, no es pot deduir de conceptes, però el valor d'una obra d'art sí: una obra d'art pot no agradar i ser igualment apreciable. "*El judici estètic -conclou- no exigeix cap coneixement preliminar de la cosa: el judici artístic es forma només per mitjà del coneixement.*"

Refusa l'estètica com una teoria de la bellesa, capaç d'oferir principis que permetin jutjar les obres d'art. Malgrat això, es va passar la vida aprofundint en aquests principis, i alhora tractant de respondre les qüestions que, al seu entendre, planteja l'art, no perseguint els criteris de la bellesa, com es feia des de l'estètica. El propòsit de trobar el principi de l'art el porta a buscar les *lleis autònomes de la imaginació*, la seva necessària regularitat. Si Herbart va plantejar, com s'ha vist, la possibilitat d'establir relacions típiques

com a determinants de la forma artística (unificació/oposició, diferència/semblança, etc.), Fiedler defineix les relacions com a modalitats d'una dimensió sensible que constitueix la forma veritable; la relació pren així una dimensió clarament visual.

És tant deutor o més de l'estètica kantiana que Herbart, tot i que Kant considerava la bellesa com un ordre lliure i Fiedler manté que l'art està sotmès a regles estrictes. La filosofia de Kant, en posar de manifest la tasca productiva del coneixement en la fonamentació de les ciències de la natura, permetia a Fiedler insistir en el caràcter anàlogament productiu de l'activitat creadora de l'artista. No hi ha art en general, sinó arts particulars; "l'ull no funciona òpticament, sinó productivament", li agradava de repetir: la forma d'actuació de l'art és la de la representació de la forma, i està sotmès a condicions que són les lleis de la consciència, en tant que visualitat.

Si Kant feia la distinció entre la percepció subjectiva i l'objectiva, segons si la determinava un sentiment de plaer o de disgust, o si es referia a la representació d'una cosa, Fiedler manté que al domini de l'art li correspon la percepció objectiva: el caràcter essencial de l'art es troba, al seu entendre, en el concepte de *contemplació productiva*.

La nostra visió -assenyala- és una producció transcendental, no ideal, del món perceptiu; en aquesta visió està latent una experiència del món confusa i informe, que es manifesta només a la infantesa, i després s'adorm: només reneix en l'artista. L'acció creadora de la visió no té res a veure, però, amb la mimesi, sinó que és com una continuació de l'activitat productiva de l'experiència que conforma una nova realitat superior, una realitat visible, pura i autònoma.

Si les estètiques clàssica i classicista es fonamenten en la *mimesi*, és a dir, la imitació real o ideal d'objectes i imatges, i les estètiques romàntica i psicològica troben el seu principi bàsic en l'*expressió*, és a dir, en l'evocació de sentiments o en la producció imaginària d'idees, la concepció postromàntica que defensa Fiedler planteja un art entès com a *creació*. La forma plàstica és, per ella

mateixa, un nou contingut, una realitat original: l'expressió artística és creadora, en sentit real, d'una manera anàloga al llenguatge.

L'activitat artística comença -al seu entendre- quan l'home pren, amb la força del seu esperit, la matèria confusa que constitueix les coses visibles, per tal de conduir-la a una existència formada: el principi el i fi de l'activitat de l'artista és la creació de formes que només per elles mateixes copsen l'existència. "L'art no reproduïx la realitat, sinó que constitueix ell mateix una realitat"; no significa, sinó que és ell mateix un ésser.

Segons la seva opinió, és fals que tinguem un pensament que després transmetem amb paraules: només podem tenir pensaments mitjançant les paraules. El trànsit del fenomen psicofísic intern (el que creiem que pensem) a l'extern (les paraules amb les quals ho transmetem) és corporal i no un passatge des de l'esperit al cos. Aquest principi és també vàlid per a la visió: tot pensament és paraula i tota visió és gest; "veure és veure formes, passar del que és continu al que és clar, del que és indefinit al que és definit". L'artista -conclou- desenvolupa les formes de la naturalesa segons lleis rigoroses de la visualitat: "En el món de l'art, les coses es presenten a l'ull com contingudes dintre de formes definides, ordenades i regulars..."

Quant a l'arquitectura, defensa que, enfront de la idea que l'entén com a manifestació de pobles i èpoques, la seva essència està en el progrés des del que és informe cap al que és format, és a dir, des de la primacia de les necessitats pràctiques i els espais tancats i cúbics, cap a la forma, inexistent sense la matèria, irreductible a qualsevol idealitat.

Al seu entendre, només han tingut valor autèntic dos períodes de la història de l'arquitectura: el grec i el romànic. El temple grec constitueix la més alta expressió arquitectònica dels primitius elements formals que reflecteixen la necessitat pràctica de la construcció en fusta. L'arquitectura romànica constitueix l'expressió de l'espai tancat, cobert per una volta.

Adolf von Hildebrand

Amic del pintor Von Marées i de l'escriptor i amant de l'art Fiedler, que va conèixer, com s'ha vist, durant una estada a Roma, Adolf von Hildebrand (1847-1921) va transmetre i reelaborar algunes de les seves idees fonamentals, amb la qual cosa es va convertir en una figura cabdal del formalisme artístic.

L'activitat artística ha de relacionar el treball representatiu espontani amb la nostra capacitat sensible: Hildebrand diu al pròleg a *El problema de la forma en l'obra d'art* (1893) deixant clar que l'argument central del llibre és la *relació entre la forma i l'aparença*, de manera que el valor d'aquesta depèn de la seva força expressiva com a imatge de la representació espacial.

L'*aparença* es defineix, doncs, com a *imatge de la representació espacial*. Una altra cosa és la *representació formal* (producte diferent dels modes d'aparença, que distingeix el que és essencial del que és contingent): no és una mera percepció, sinó una *elaboració de percepcions des d'un punt de vista determinat*; no representa una visió, sinó que tracta de *copsar l'objectivitat d'un objecte*.

El fet d'interessar-se per l'*aparença*, però, no vol dir que Hildebrand estigui pensant en quelcom de subjectiu, sinó que declara: "Al contrari -aclareix-, penso en *quelcom absolutament general de l'orientació espacial*, que s'ha de configurar per a cada u, conforme a la naturalesa, en relació amb el món espacial exterior."

El llibre tracta -continua l'autor- de com la necessitat d'expressió clara de l'espai i la forma de l'aparença porta a l'artista a un mode determinat de representació; de com, en conseqüència, s'ha de formar un *mode fonamental d'aparença artística per a un període* enfront de la totalitat dels modes naturals d'aparença, i de com s'ha configurat aquest mode a partir de la pròpia experiència artística.

L'art plàstic busca suprimir l'abisme que hi ha entre la *representació de la forma* i la *impressió òptica*, és a dir, entre allò que tracta de recollir el que és essencial de la realitat física i el que és

producte d'una forma de veure, i tracta d'aconseguir la unitat de l'una i l'altra: "El plaer espontani que provoca l'obra d'art -assenyala- està en la percepció d'aquesta unitat."

Per apropar-nos a la *relació entre forma i aparença*, cal aclarir la diferència entre la manera de percebre l'una i l'altra: així, considerem l'objecte en el seu entorn i el seu fons, l'angle de la visió des d'on està situat l'espectador, i suposem el seu punt de vista com a modificable quant la distància.

Si el punt de vista és llunyà, la figura de conjunt és purament bidimensional -aclareix-, perquè la tercera dimensió, és a dir, la proximitat o distància de l'objecte només es percep per mitjà de contrastos en l'horitzó aparent. No hi ha convergència d'ulls: el cristal·lí es relaxa i *la imatge sembla plana*.

Si l'espectador s'apropa més, ha d'adaptar la vista a l'objecte en qüestió i es produeix un cessament momentani de la sensació d'aparença: només pot compondre una imatge de naturalesa temporal, mitjançant moviments oculars, com si es tractés d'acomodacions progressives.

Quant més s'aproxima l'espectador a l'objecte, més moviments oculars necessita i més reduïdes són les impressions òptiques homogènies. Finalment, si és capaç de delimitar la impressió visual de manera que al focus visual hi hagi tan sols un punt definit, *la vista es transforma en tacte*: les representacions que es fonamenten en aquesta situació ja no són representacions òptiques, sinó representacions de moviment, i constitueixen, per tant, el material de la visió i la representació abstracta de la forma.

Els dos extrems equivalen a dos modes de visualitat. L'ull contemplador, propi de la *visió llunyana*, rep una imatge que només expressa el que és tridimensional com marques en el pla, on el que és proper es capta simultàniament: la imatge a distància és pur visual; actua la intuïció simple que *unifica el conjunt en imatge total*. La visió llunyana permet una percepció total, unitària i simultània: *és sintètica, pròpia de l'artista*. D'altra banda, la capacitat de moviment de l'ull fa

possible captar directament el que és tridimensional des d'un punt de vista proper a l'objecte i transformar la percepció en quelcom temporal; la *visió propera* perd el caràcter unitari i simultani, per les adaptacions constants de l'ull a les diferents parts de l'objecte: és analítica, pròpia de l'estudiós i el científic.

La *visió propera* és de caràcter tàctil; provoca una recepció passiva per part de l'observador, genera una *forma essencial*, mentre que la *visió llunyana* permet una *percepció total, unitària i simultània*, pròpia del quefer artístic; estimula la percepció activa i genera una *forma activa*.

Posseïm, però, una imatge unitària per al complex tridimensional només en la imatge llunyana, que constitueix l'única comprensió unitària de la forma en el sentit de percepció i representació. La visió llunyana és la que permet, segons Hildebrand, identificar en un mateix fenomen una percepció dels atributs formals de l'objecte, de caràcter objectiu, representar l'aparença que la visió de l'espectador elabora. És a dir, l'àmbit de visió on conflueixen el que és subjectiu de l'espectador amb el que és objectiu de l'univers visual considerat.

S'arriba així a la conclusió que, si bé l'espectador pot dur a terme la *representació formal* amb una gran precisió, es molt més problemàtic el seu domini de la *representació òptica*: per al perceptor, el procés visual com a lectura espacial de l'aparença es produeix de manera inconscient. No obstant això, en representar-lo, l'objecte es compon, en part, d'una representació òptica i, en part, d'una representació de moviment, és a dir, s'imagina una imatge òptica aproximada, que es completa amb la representació de moviment, segons les necessitats plàstiques. La *impressió òptica* i la *representació de moviment* –precisa l'autor- es poden referir al mateix objecte, però no estan relacionades ni internament ni clarament.

Només l'art plàstic –conclou- tracta de reduir l'abisme entre la *representació de la forma* i la *impressió òptica*, amb el propòsit de configurar la unitat de l'una i l'altra. El plaer espontani en l'obra d'art i el seu encant particular es troben en la percepció d'aquesta identitat.

L'escultor, per exemple, treballa amb una impressió òptica i tracta d'aconseguir una aparença unitària, és a dir, parteix d'una impressió d'imatge i tracta de representar una forma. La veritat d'aquesta unitat és, precisament, que la imatge sorgida de la seva obra posseeixi plena força expressiva de la forma. En això consisteix el problema plàstic de l'escultor.

El pintor, en canvi, treballa amb les representacions òptiques i configura un tot com a imatge llunyana: en la mesura que aquestes impressions susciten la representació de la forma, es planteja la reproducció d'una imatge plana que ens permeti captar la representació total de la forma de l'objecte.

En tots dos casos, es tracta de *posar en relació la impressió de la imatge i la de la forma*: la diferència és que el pintor realitza una imatge en relació amb la forma i l'escultor construeix una forma en relació amb una impressió d'imatge.

L'artista, amb la seva obra, oposa una *aparença d'imatge*, clara i regular, a la corresponent *aparença natural*: així satisfà la necessitat representativa dels humans. Els mitjans amb què compta per aconseguir la regularitat de la representació de la forma, mitjançant el seu treball amb l'aparença natural, constitueixen la seva manera personal de veure, la seva necessitat de representació subjectiva. No obstant això -conclou Hildebrand- "la veritable obra d'art expressa invariablement una imatge regular de la nostra representació i així en cospa la seva significació artística". El paper de l'artista consisteix, en definitiva, a establir una relació creïble entre *imatges visuals* i *idees de forma*.

Cal tenir en compte que, segons Hildebrand, la forma no és la categoria amb la qual ens representem les impressions sensibles, sinó que també és concebuda com a qualitat de les coses, de la naturalesa. En aquest sentit, distingeix entre *forma real* i *forma aparent*.

Forma real és la pròpia de l'objecte, essencial, amb independència del subjecte: l'atribuïm a les coses, al marge del canvi de la seva aparença. La reconeixem com aquell factor de l'aparença

que només depèn de l'objecte. La *forma real* està definida a l'espai, d'una manera o altra, i sempre és idèntica. És una forma abstracta, obtinguda en part pel moviment i en part per l'aparença.

Forma aparent és la que copsem mitjançant la visió: és una veritable *forma activa* i depèn de les circumstàncies que acompanyen la visió. La impressió de la forma que obtenim de l'aparença donada, i que es tanca en ella com a expressió de la *forma real*, és sempre producte comú de l'objecte, d'una banda, i de la il·luminació de l'entorn i del punt de vista canviant, de l'altra. S'oposa a la *forma real*: podríem dir que és la forma de l'efecte i respon a la visió de l'artista.

L'art crea una forma necessària i conscientment aparent i activa. Activa, perquè provoca en nosaltres sensacions d'espai i moviment, d'una banda, i sentiments segons l'expressió de la funció, de l'altra. *Aparent*, perquè el seu efecte és psicològic; no virtual, perquè es basa en explicacions fisiològiques, però, en canvi, si que és clarament mental i imaginària.

Si som capaços de crear-nos una representació de forma a partir d'una aparença de conjunt que tingui en compte les impressions que conté, aquella (representació de forma) serà la conseqüència de la manera com els factors particulars es relacionin entre si; d'on s'infereix que no és possible copsar una aparença de conjunt, és a dir, establir una equivalència entre la *forma real* i la *forma aparent*.

En conseqüència, *la totalitat de la forma real es desfà en relacions i valors actius*, i la representació concreta queda reduïda a una representació de valors actius que només tenen validesa en el marc de la totalitat donada: una torre que faci la impressió d'esveltesa es veurà roma si es col·loca al costat d'unes xemeneies industrials primes i elevades -precisa l'autor.

L'artista enriqueix la nostra relació amb la naturalesa, en la mesura que accentua la forma real, ressaltant-hi allò que hi ha de normal: quant més típics són els accents que introdueix l'obra d'art sobre la realitat que representa, més objectiu és el seu sentit. En efecte,

en oposició a la forma real, s'ha ampliat el contingut de la representació de la forma, fins al punt que la veiem com un complex de representacions de moviment, amb un paper espacial actiu.

La representació artística, quan és natural i intensa –observa Hildebrand–, ha d'aconseguir, a partir de la plenitud total de les aparences, i malgrat elles, els efectes elementals que provoca en nosaltres una aprehensió més general de la forma: és a dir, copsar allò que te de més abstracte i universal.

Del que s'ha vist, es pot deduir que la forma real –el que és mesurable de la naturalesa– pot ser advertida per l'ull, però mai concebuda com a unitat. Aquesta unitat existeix per a l'ull només en forma d'efecte, i només com a tal la posseïm com a representació visual. Tanmateix, les representacions abstractes dels límits i les seves relacions corresponen a la forma real: en tant que impressions òptiques, existeixen només com a expressió de relacions que, per tant, tindran una magnitud relativa.

Hi ha dos factors que influeixen en el fet que la *forma real* quedi relegada per la *forma activa*: en primer lloc, perquè és difícil accedir a la realitat si no la considerem perceptible, d'altra banda, per la diferència (que després reprendria Wolfflin) entre el que és tàtil i el que és visual. En la teoria de Hildebrand no hi ha conflicte entre la forma real i la forma activa: la primera se suposa sempre, mentre que la segona és la manera com aquella es mostra. L'art és la fixació d'una forma visual a la naturalesa. En l'activitat d'aquesta forma, és a dir, en el seu efecte sobre l'espectador, resideix la validesa de l'obra d'art.

Així doncs, en les representacions artístiques, la *forma activa* supera en importància la *forma real*: indueix la mirada en perspectiva o la percepció del moviment, cosa que exigeix una actitud determinada per part de l'espectador; i, sobretot, la *forma activa* és la que provoca en ell la *forma aparent*, tancada en si mateixa i creadora d'un espai virtual. Aquesta és la raó per la qual el conflicte entre el que és tàtil i el que és visual es resol sempre a favor del darrer.

Aquesta definició d'*obra artística*, com a *imatge causada per una forma activa*, supera el punt de vista tradicional, segons el qual les obres plàstiques tenen un caràcter espacial i no temporal. La simultaneïtat de la imatge permet, al seu entendre, captar no tan sols el relleu o la profunditat, sinó també el moviment. Es trenca així el mite de la imatge percebuda instantàniament; es nega, igualment, la idea d'un art merament formal i, el que és més important, s'afirma el contingut artístic com a creació d'una manera de percebre el que és real.

S'ha vist la relació de l'*aparença* amb la nostra *representació espacial*. A continuació, Hildebrand fa el mateix respecte a la naturalesa, en tant que totalitat espacial.

En la representació plàstica, es tracta precisament de suscitar la representació espacial a través de l'*aparença* que produeix: l'artista ha de conèixer quin tipus de constel·lacions que conformen el que és aparent provoquen en l'espectador aquest sentiment espacial. Quant més es reforci el sentiment espacial -l'efecte elemental de naturalesa- en la representació de l'espai a través de l'*aparença*, tant més realment es representarà la imatge de la naturalesa.

Tanmateix, si bé el contorn o la forma d'un objecte en remarquen el volum, la representació d'un volum d'aire limitat també es pot suscitar per la composició d'objectes: el contorn és, en definitiva, una delimitació de partícules d'aire que el voregen. Així, cada objecte es converteix en un element de construcció i manté un lloc a l'espai -precisa l'autor- des del punt de vista del desenvolupament general de l'espai i de la seva capacitat per suscitar i transmetre la representació espacial.

D'aquesta manera, es reconeix la *possibilitat de coherència i d'unitat en una imatge, que no te res a veure amb la coherència de la naturalesa*, en tant que unitat orgànica. Aquesta coherència de la imatge és la característica principal de l'art plàstic i la majoria de vegades és incompresa pel llec en la matèria. La coherència d'un paisatge és feble, mentre que la coherència del quadre que el representa artísticament és forta; la cohesió del quadre no coincideix

amb la natural del fragment de naturalesa que representa: és la cohesió que li dóna la visió productiva del pintor.

Resumint -conclou, l'autor- la imatge figurativa ha de sorgir d'un complex d'objectes que originen en nosaltres, mútuament i respectivament, estímuls per la representació plàstica i espacial; en aquest recíproc condicionar-se del contrast d'aparença i la seva producció conjunta d'una totalitat espacial és on es troba la *unitat d'aparença*, condició que no té res a veure amb la *unitat orgànica* o amb la dels fenòmens naturals.

El paral·lelisme entre naturalesa i obra d'art no consistiria en la igualtat de la seva aparença de fet -observa l'autor-, sinó en la facultat de suscitar una representació espacial que és inherent a ambdues.

La forma activa crea en l'espectador una imatge llunyana: entre l'espectador i l'objecte hi ha un espai que es percep però al qual no es presta atenció, que és "de pas", l'espai real; des d'aquest s'accedeix a l'espai ideal, que comença en el marc i en el qual es distingeix el pla anterior i el posterior, ambdós de caràcter ideal.

La primera dimensió i la segona sorgeixen figurativament en el pla; la tercera, en canvi, sorgeix com a moviment de perspectiva. En aquest moment concebem *l'espai com a unitat*. Per a ser artística, tota representació amb profunditat s'ha de referir a un pla ideal anterior. La visió amb profunditat no pot ser altra cosa que la suggestió dintre dels límits d'una visió en superfície.

Si ens fixem en la relació de la condició plàstica d'un cos amb la seva aparença en la imatge homogènia d'un pla, veurem que gran quantitat de diferències que es perceben a distància conflueixen en una impressió plana, i es fan més eficaces i actives com a impressions planes: té lloc una agrupació i selecció de la forma. La forma real es converteix en una forma activa, i aquesta està ja lliure de circumstàncies mesurables.

Naturalment -conclou Hildebrand- la pràctica de l'art no es basa en un mer coneixement de lleis, sinó que s'ha de portar a la sang, motivant i acompanyant la representació en cada percepció i representació plàstica. En tot cas, la disciplina artística, la cultura de la representació plàstica, es basen en una llei nascuda de la necessitat natural.

La visió artística consisteix, doncs, en una aprehensió intensa de les sensacions que provoca la forma enfront del mer coneixement de la forma real, entès com a suma de percepcions aïllades que tindrien sentit per a la consideració científica. El sentit d'una representació està en la identificació de determinats valors d'impressió, enfront la impressió directa i la imatge de memòria de la percepció. L'art consisteix -assenyala l'autor- a complementar el domini abstracte de la representació i aconseguir així una impressió que es dilueix en valors de representació sense deixar rastre en l'espectador; impressió artística que no es pot confondre amb la impressió natural, la qual no és, des d'aquest punt de vista, una imatge de representació pura.

L'obra d'art es converteix així en veritable expressió de la nostra relació amb la naturalesa, tal com es configura a la nostra representació espacial: l'aprehensió per la qual establim la relació amb la naturalesa (de manera que mitjançant l'aparença en copsem la forma real abstracta) és una aprehensió artística.

La forma és, precisament, l'ens que fa de mitjancer entre l'artista i la naturalesa: és possible -assenyala- percebre artísticament la realitat, però només per mitjà de la forma.

Una forma, però, que no comporta una idea d'unitat entesa com a adequació mútua de les parts segons un esquema preestablert, com succeeix en el classicisme, i que tampoc no té a veure amb l'ordre que pot procurar una presumpta idea: *la unitat de l'obra es produeix en relació amb la mirada del subjecte.*

El fet que l'obra d'art sigui, per a Hildebrand, bàsicament representativa, en el sentit d'imaginada, no exclou que el *caràcter*

productiu de l'obra s'imposi sobre el merament reproductiu. Aquesta paradoxa aparent desapareix si es té en compte que, al seu entendre, la representació artística de la naturalesa només s'aconsegueix afirmant el caràcter independent i ideal de l'obra. Les obres d'art no enganyen sobre la seva naturalesa: són il·lusió.

L'autonomia de les obres d'art es basa en la creació d'una unitat tancada i un espai virtual: no s'ha de confondre, doncs -ni tan sols en l'arquitectura, assenyala Hildebrand- l'espai artístic, que és ideal, amb l'espai real, objectiu i existent.

És evident, doncs, el caràcter estrictament visual de l'efecte artístic: en l'arquitectura, com en art, es crea un espai per a l'ull, és a dir, un espai unitari a través de la forma; es crea una unitat que no és casual, com a la naturalesa, sinó conferida per la forma: "Aquesta unitat és el veritable problema de la forma en l'art..."

El propòsit teòric de Hildebrand va ser entendre la pràctica de l'art com una activitat regida per lleis eternes i invariables. Regles independents, per tant, de la personalitat de l'artista, de les acadèmies i de les modes: les lleis de la forma. Una forma, però, vinculada estretament amb la visió, és a dir, amb l'activitat del subjecte. La proposta d'universalitat de les lleis no comporta, doncs, cap declaració d'objectivisme: l'acció creadora del subjecte és inherent a la seva teoria: és un dels aspectes en què acusa l'ascendència kantiana del seu pensament.

La manera històrica de valorar ha portat, cada vegada més - assenyala l'autor-, a posar en relleu les diferències i els canvis en les manifestacions artístiques. Sovint es parla d'art com el resultat d'individus amb personalitats diferents, com a producte de circumstàncies temporals diverses o de peculiaritats nacionals. D'aquí surt la falsa idea que l'art tracta, sobretot, de la relació dels aspectes personals -no artístics- de l'home, amb la qual cosa es perd la mesura del que és autènticament artístic. Així, totes les relacions accessòries es converteixen en essencials i s'ignora el contingut artístic objectiu, que segueix les seves pròpies lleis, al marge dels canvis temporals.

L'artista, al seu entendre, ho és per instint: desenvolupa la seva capacitat visual espontàniament. Això determina que la seva obra dediqui poca atenció a la psicologia de l'artista o a l'estudi de tècniques expressives: tracta de plantejar-hi, sobretot -com s'ha vist-, els fonaments d'una psicologia de la percepció estètica.

Alois Riegl

Nascut a Linz, Alois Riegl (1858-1905) era fill d'un empleat de la companya de tabacs. Als quatre anys sabia llegir i escriure. Va cursar dos anys de Dret i tenia estudis de Filosofia i Història. Era deixeble de Zimmermann, "el darrer herbartià", la consciència sistemàtica formalista del qual va deixar empremta en el seu pensament.

L'any 1881, quan comptava només 23 anys, es va incorporar a l'Institut per a la investigació històrica, de Viena, que dirigia aleshores Th. von Sickel. Posseïa un esperit sistemàtic; era molt rigorós amb el mètode historicofilosòfic alhora de qüestionar-se l'autenticitat de les fonts. Com no podia ser d'altra manera, rebutjava tota generalització més o menys doctrinària, orientada -com succeïa amb Winkelmann- a la pura investigació dels fenòmens: ell, al contrari, tendia a l'escrutini analític.

Per Dvorak i per Schlosser, deixeble seu, sabem que es tractava d'una persona investigadora i reflexiva, dotada de serenitat i optimisme, que considerava bàsic per a la seva activitat abordar els problemes amb criteris de coherència moral.

Entre 1886 i 1897, succeeix Wickhoff al Museu Austríac, i el 1897 ingressa com a professor ordinari de la Universitat de Viena. Silenciós, solitari, afectat per una sordesa notable, vivia de les seves idees i recerques. Va reorganitzar les institucions reials per a la conservació dels monuments, i amb aquest fi va preparar un projecte de llei, que va entrar en vigor el 1905.

Naturalment, com deien els qui el coneixien, no era un organitzador pràctic: la seva passió pel coneixement li feia atendre amb més interès als problemes teòrics que als organitzatius. Tenia només 47 anys quan va morir.

Les teories formalistes tractaven de fer compatible la relativitat de les formes de veure amb la universalitat dels valors artístics. Hildebrand, en tant que escultor, tractava de trobar una representació artística del moviment com un cos quiet, en posició de moviment: amb això no pretenia establir una norma, sinó que tractava de proposar un esquema de representació que, a partir de la forma real, copsés una aparença de valor genèric, universal.

No se sap si Riegl va tenir relació intel·lectual amb Fiedler, però està clar que va assumir les idees formalistes de Herbart, en la seva condició de deixeble de Zimmerman. Es va interessar per la interpretació materialista de l'art que proposava Semper i, en canvi, s'oposava decididament als plantejaments filologistes.

Tenia un coneixement ampli de les obres d'art i entenia la història de l'art com a història universal, el que el portà a reivindicar determinades èpoques de la història menystingudes pels crítics, com l'art romà -*L'art industrial tardoromà...*(1901)- i el barroc -*Orígens de l'art barroc a Roma* (1907): el caràcter divers de les èpoques artístiques té a veure amb formes de veure, no amb la presència o absència de valors que la subjectivitat dels crítics projecten sobre l'obra com si es tractés de qualitats absolutes.

A *Problemes d'estil* (1893) tracta de descobrir el principi constructiu de qualsevol motiu ornamental, tot descrivint el desenvolupament de l'ornamentació des de l'art hel·lenístic fins a l'art àrab. Es tracta d'una història genètica dels motius ornamentals, abstrets de la realitat històrica que els va veure néixer.

En aquest assaig, desenvolupa el concepte de *esperit artístic* (*Kunstgeist*), d'inspiració hegeliana, com a derivació de l'*ethos* nacional, que prendrà forma definitiva en el d'*intenció artística* (*Kunstwollen*), descrit a *L'art industrial tardoromà*.

L'art industrial tardoromà (1901) va sorgir d'un encàrrec del Ministeri d'Educació per publicar alguns exemplars de l'art industrial a Àustria i Hongria, corresponents al període constantinià. A les primeres pàgines de la introducció, Riegl fa una declaració explícita del que es proposa en el treball: no és tant -diu- publicar elements singulars, com identificar lleis fonamentals de desenvolupament de l'art tardoromà; les lleis comunes a tots els gèneres d'arts figuratives. La fase tardana de l'època clàssica -assenyala- és gairebé desconeguda, fosca.

Els estudis de l'art, assenyala Riegl, s'han basat sobretot en les observacions de les ciències auxiliars: l'estudi de la història s'ha reduït a una sobrevaloració de la iconografia. No nega la importància d'aquesta disciplina com a base d'un edifici teòric que només la història pot bastir. Considera fonamental, en aquest sentit, el concepte d'*evolució*, i es pregunta: es pot pensar que en l'art de la decadència romana l'evolució es va interrompre? La pregunta té per objectiu desmentir la idea generalitzada segons la qual l'art tardoromà va representar una decadència i mai un progrés.

A *Problemes d'estil* -diu Riegl- crec haver esclarit que els guarniments de fulles de circell, usats pels bizantins i els sarraïns a l'Edat mitjana, deriven directament dels clàssics antics, i que es troben experiències intermèdies de transició en el temps dels emperadors romans: si això és així, el període tardoromà, almenys en aquest aspecte, hauria de considerar-se no de decadència, sinó de perfeccionament.

Per assolir la perspectiva crítica capaç de donar compte d'aquest art, considera necessari alliberar-se de la teoria de Gottfried Semper, segons la qual l'obra d'art és el producte mecànic de tres factors: l'ús, la matèria i la tècnica. Aquesta visió -diu- va ser considerada, amb raó, com un progrés important enfront dels conceptes vagues de l'època romàntica. Cal, però -al seu entendre-, situar-la definitivament en la història, atès que, com ha succeït amb altres teories de mitjan del segle XIX, també la teoria de Semper ha demostrat ser poc més que un dogma de metafísica materialista.

En contra d'aquesta concepció, Riegl planteja una hipòtesi teleològica, en concebre l'obra d'art com el resultat d'una intenció artística, conscient i determinada, que substitueix, en dura lluita, el fi, la matèria i la tècnica. Aquests tres darrers factors no tenen ja la funció positivament creadora que Semper els havia atorgat; ben al contrari, tenen un caràcter repressiu, negatiu: són els coeficients de fregament en el producte complet. Amb la *intenció artística* s'inclou en l'evolució un factor predominant del qual els estudiosos no sabien què fer.

La seva idea d'*intenció artística* és el principi que justifica alhora l'interès històric i el judici estètic de Riegl. Apareix per primera vegada a *Problemes d'estil* i no la defineix teòricament però l'aplica com a antítesi del *poder artístic*, entès com la "capacitat tècnica aplicada a la imitació de la naturalesa."

El seu interès se centra a conèixer les forces que produeixen les transformacions de la forma al llarg del temps. Amb aquest propòsit, allibera la crítica d'art del preconcepte materialista: mentre Semper defensava que l'estil està condicionat per l'objectiu, el material i la tècnica, sense tenir en compte l'esperit del creador, Riegl refusa aquesta explicació i proposa la intenció artística com a factor determinant del canvi històric de les formes. No es tracta, però, d'una mena de síntesi de les intencions artístiques d'un període, sinó de la tendència, l'instint estètic, la llavor de l'art, com a principi que regeix l'estil. Es tracta, doncs, d'un valor dinàmic, d'una força real que actua com a principi que impulsa la creació des de l'interior de l'art, no d'una mitjana de les característiques d'un estil o un altre, exteriors al que és artístic.

Substitueix la concepció estètica "dogmàtica" o metafísica per una concepció "interior", genéticoespiritual, basada sobretot en la idea d'*estil*; expressió en la qual es configura el originari concepte d'intenció artística d'una època i d'un artista.

La proposta de Semper havia estat, en efecte, el primer intent de racionalitzar les causes de la transformació estilística. L'estudi de l'arquitectura, des de la seva perspectiva, s'hauria de referir a les

causes que determinen la diversitat dels estils en les diferents èpoques: es tractaria d'analitzar-ne el tipus fonamental i les seves modificacions. És evident que planteja la crítica arquitectònica sobre bases positives: nega, per tant, qualsevol estètica arquitectònica aliena a l'experiència que proporciona el quefer de l'arquitecte. En aquest sentit, mostra preferència per l'arquitectura italiana del segle XVI i XVII, per la correspondència entre la relació entre l'art i la vida d'aquest període i la cultura del segle XIX.

Malgrat tot, la posició de Semper no es pot considerar com un materialisme determinista: considerava l'expressió com un fet estructuralment simbòlic. Va aportar la idea del que és *versemblant* en arquitectura, aplicada als arquitectes de la Il·lustració. La *intenció artística*, en canvi, s'afirma lluitant contra el propòsit utilitari, la matèria primera i la tècnica, que per a Riegl no tenen una comesa positiva de creació -com defensava Semper- sinó que hi exerceixen una acció negativa; són una rèmor per a la creació.

La idea d'*intenció artística* neix de l'exigència, a bastament difosa en la historiografia de l'art alemanya, d'indicar un factor guia per a l'estudi de la modificació de la visió artística a les diferents èpoques. Considera que el que és objectiu i el que és subjectiu -tot seguint Herbart- són categories de la intenció artística i refusa, com feia també Hildebrand, l'oposició entre naturalisme i idealisme: tota obra d'art és alhora representació i estilització de la naturalesa.

L'anàlisi del sarcòfag d'Alexandre Sever és un exemple de descripció de la realitat artística on les consideracions visuals s'orienten cap al reconeixement de la forma, sense incórrer en judicis de valor de cap mena. En efecte, identifica el pla del fons amb la subtil faixa de caps que es toquen; la part de sota d'aquesta franja l'ocupen figures disposades en dues series: la posterior, que té només caps, i l'anterior, constituïda per grans espais d'ombra, entre figures, com si aquestes es moguessin lliurement en l'espai.

La permanència del pla del fons indueix l'artista a precisar els contorns, el que no es correspon amb el seu aïllament espacial. La claredat clàssica se substitueix, en aquesta obra, per l'alternança de

llums i ombres. Perquè aquest estil guanyi més coherència cal una concepció més òptica de la figura i la simplificació dels contorns.

En tota l'anàlisi no s'ha produït ni un judici sobre el valor artístic de l'obra: la coherència amb l'estil òptic, que és una abstracció, no és necessària perquè es tracti d'una obra d'art. La importància de l'anàlisi de Riegl és haver identificat el caràcter de la concepció: la relació del sarcòfag, d'una banda, amb el binomi tàctil/òptic i, de l'altra, amb el desenvolupament de la visió a l'antiguitat.

Aquesta aproximació a l'art li permet descriure les característiques essencials dels relleus dels diferents períodes de l'antiguitat. Així, des de la seva perspectiva, en els relleus egipcis el pla tàctil és l'important: les figures s'hi refereixen, independentment de la profunditat; en els relleus grecs es produeix l'emancipació de la imatge a l'espai: motiu que explica la centralitat de la composició, l'escorç i la penombra; els relleus hel·lenístics utilitzen la profunditat com a referència de les figures: en ells es dona l'emancipació de les relacions espacials. Riegl, finalment, considera en els relleus romans una sèrie de matisos que depenen de la seva situació dintre de l'evolució temporal de l'Imperi: en els de l'alt Imperi, la concepció òptica substitueix la tàctil; en els de l'Imperi mitjà, la superposició figurativa provoca la desaparició del fons i la substitució del clarobscur pel contrast entre llums i ombres, i en els als relleus del baix Imperi tornen a aparèixer els contorns.

Quant a l'apreciació de les qualitats artístiques de l'obra, la subjectivitat crítica és –per a Riegl– l'obstacle que impedia que els moderns contemporanis seus fossin capaços d'apreciar els valors de l'art tardoromà. El gust amb el qual els crítics s'apropen a les obres els exigeix bellesa i animació: la preferència d'una qualitat o l'altra va canviant alternativament. L'art tardoromà, efectivament, no les posseeix, almenys en grau suficient. Però ens sembla impossible, des de la perspectiva del gust modern, que una *intenció artística* positiva s'orienti per la lletjor i la inèrcia, com sembla que succeeix en l'art tardoromà.

L'objectiu de Riegl és explicar que ni el que anomenem bellesa ni el que entenem per animació satisfan la intenció de l'art figuratiu. La *intenció artística*, però, es pot orientar a la percepció d'altres formes aparents de les coses –ni belles, ni animades– segons els conceptes moderns vigents a la seva època.

El material artístic és, segons Riegl, projecció i exemplificació d'un teixit mental que reconstrueix i representa en fases diferents i successives de "progrés." El procés històric de l'art és, per a ell, un fluir continu de l'activitat artística, les bases de la qual - desenvolupades una de l'altra, però dotades, alhora, d'autonomia i originalitat de valor i significació, no són mai "negativitat"- és a dir, falta d'aquesta significació i d'aquest valor. Aquesta convicció li permet valorar positivament èpoques de la història de l'art que tradicionalment s'han considerat decadents: l'art de la romanitat tardana, el de l'Edat mitjana, el gòtic i el barroc, entre d'altres.

A *El culte modern als monuments* (1903), Riegl parteix de la seva teoria del *pensament evolutiu*, segons la qual tot el que ha existit constitueix una baula imprescindible i indispensable d'una cadena evolutiva, és a dir, tot està condicionat pel que és anterior i no hauria pogut succeir com ha succeït si no hi hagués hagut la baula anterior. Al seu entendre, "el pensament evolutiu constitueix, doncs, el nucli de tota concepció històrica moderna".

Així, tot monument artístic –declara– és al mateix temps, sense excepció, un monument històric, ja que representa un determinat estadi de l'evolució de les arts plàstiques, raó per la qual no se'n pot trobar cap substitució equivalent. A l'inrevés, tot monument històric és també un monument artístic, ja que el document escrit més insignificant, a més de donar notícia sobre la fabricació del paper, conté una sèrie d'elements artístics, com la forma del suport, el tipus de les lletres i la manera d'agrupar-les.

A la base de la pròpia idea de monument està la qüestió del valor permanent del que és artístic. Riegl creu en l'existència d'aquest valor, al marge de la posició de l'obra d'art en la cadena històrica de l'evolució. Ara bé: es tracta d'un valor artístic objectiu, reconegut en el

passat com a valor històric, de manera que formi part essencial de la pròpia idea de monument? O bé: es tracta d'un valor subjectiu, inventat pel subjecte modern que el contempla, el crea i el canvia, al seu parer, amb la qual cosa no tindria sentit parlar de monument com a obra amb valor rememoratiu? L'autor proposa dues respostes.

D'una banda, des del Renaixement fins al segle XIX va estar vigent un cànon artístic indiscutible que representava un ideal artístic objectiu, al qual aspiraven tots els artistes, però que pocs van aconseguir copsar totalment. L'antiguitat clàssica era la que més s'apropava a aquell ideal, àdhuc algunes de les seves obres semblaven encarnar-lo. El segle XIX va refusar aquesta pretensió, emancipant pràcticament tots els períodes artístics amb significació pròpia, sense que això comportés abandonar la creença en un ideal artístic objectiu.

D'altra banda, fins a començament del segle XX no s'ha arribat a entendre, a partir dels principis del pensament històric evolutiu, que tota acció artística del passat és irrecuperable i que, per tant, no es pot entendre de cap manera com una norma. En efecte, algunes obres d'art del passat coincideixen, encara que sigui parcialment, amb la *intenció artística* moderna i, precisament pel fet que se'n destaquen les coincidències per sobre de les divergències, l'home modern té la impressió que mai no podrà copsar una obra d'art autènticament moderna. Així doncs –conclou Riegl-, d'acord amb els conceptes actuals, no hi ha cap valor artístic absolut, sinó simplement un valor relatiu, modern.

El concepte de *valor artístic* variarà segons quina resposta es doni a la qüestió anterior. Segons la primera, l'obra d'art tindrà valor artístic en la mesura que respongui a les exigències d'una estètica pretesament objectiva, fins ara mai formulada. Segons la segona, el valor artístic d'un monument es mesurarà per la seva proximitat a les exigències de la *intenció artística* moderna, lluny de qualsevol formulació objectiva, pel fet que varien segons els moments i els subjectes.

Si no existeix un valor artístic etern, sinó que aquest és relatiu, modern, el valor artístic d'un monument ja no serà un valor

commemoratiu, sinó un valor de modernitat: no podem parlar en endavant de "monuments històrics artístics", sinó solament de "monuments històrics."

Riegl considera que l'espai és l'element fonamental de la formació arquitectònica. Al món antic es distingeixen tres estadis de l'espacialitat que corresponen a tres principis visuals clarament diferenciats. El primer estadi, en l'intent de reproduir la realitat objectiva de manera directa i immediata, redueix la imatge a només dues dimensions contingudes en un pla: es tracta de la visió propera o tàctil. En el segon, la presència de l'objecte posa en evidència la tercera dimensió, el que és perceptible òpticament. El tercer, per fi, admet tota l'espacialitat de la representació figurativa però, en l'intent de reduir la realitat fenomènica en imatges, la reconduïx a un pla: és l'espacialitat de la piràmide, del temple grec, del panteó.

La característica pròpia de l'arquitectura tardoromana – precisa Riegl – es basa en la posició enfront del problema de l'espai. Coneix l'espai com a grandesa corpòria cúbica: això la diferencia de l'arquitectura paleocristiana i clàssica; no el reconeix, però, com a grandesa infinita, sense forma; això la diferencia de l'arquitectura moderna.

No és fàcil resumir el seu pensament en una fórmula que ho englobi tot, precisament per la seva atenció a fenòmens i singularitats concretes. Les lleis o generalitzacions a les quals recorre es formulen cada vegada a partir del material que analitza. En aquest aspecte, difereix de Wölfflin, que formula les lleis a priori i les aplica sistemàticament a qualsevol material objecte d'estudi.

Entre les aportacions principals del seu pensament, cal assenyalar el sentit precís que adquireixen la contemporaneïtat i la història dintre de la relació fecunda –per altra part, inevitable– entre els problemes del present i la comprensió del passat.

Estableix amb precisió els límits de la filologia de l'antiguitat i la iconografia, també com d'altres ciències auxiliars, de l'autèntica història de l'art, entesa com a "història de les activitats espirituals

creatives i cognoscitives”, segons una expressió que potser deu a Fiedler.

Se li ha de reconèixer, com s’ha vist, la superació de la idea mecànica de la naturalesa de l’obra d’art, defensada per Semper, sobretot, pel que fa a la seva dependència respecte de la matèria, la tècnica i l’ús.

Amb ell, comença i es precisa el concepte d’igualtat de valor estètic de totes les manifestacions de l’art i s’elimina la classificació convencional entre arts majors i menors.

Heinrich Wölfflin

El suís Heinrich Wölfflin (1864-1945), teòric de l’art, accentua l’actitud teòrica de Hildebrand: en el seu pensament, la *visualitat pura* (*Sichtbarkeit*) s’assumeix com a principi bàsic d’una concepció crítica i històrica alhora.

Havia estat alumne de Burkhardt a Basilea, en el curs d’*Història de l’art com a història de la civilització*, i deixeble de Volkelt, un dels primers teòrics de la *Einfühlung*.

Es va doctorar a Munic, l’any 1886, amb un treball titulat “Prolegòmens per a una psicologia de l’arquitectura”, en què sostenia que l’organització del cos humà és una forma mitjançant la qual compremem les formes corporals de l’art. Les lleis de l’estètica formal -precisa- no són més que les condicions que fan possible el nostre benestar orgànic. S’oposava a la interpretació positivista perquè considerava que sobrevalorava les condicions del medi (Taine), en uns casos, o de la tècnica (Semper), en altres.

Abans de conèixer Burkhardt havia escoltat Dilthey a Berlin, que li va inspirar el sentit de la història de l’art com a anàlisi de formes fonamentals de la civilització (tipus), de les tendències espirituals, de les formes d’acarar la vida. Aquesta influència és particularment palesa a *Renaixement i barroc* (1888). El seu principi

teòric és *l'Einführung*, considerat des del punt de vista històric: l'arquitectura –manifesta– és l'expressió d'una època, en tant que reproduïx el ser físic de l'home, la seva manera de comportar-se i de moure's; la tècnica mai no pot crear un estil, la gènesi del qual sempre resideix en un determinat sentit de la forma. Forma que expressa el ser físic de l'home, el seu humor; en una paraula, el sentit vital d'una època.

Durant aquests anys s'havien publicat les obres de Fiedler (1876 i 1887). El 1887 havia conegut a Fiedler i Hildebrand a Florència. L'any 1893 es va publicar l'assaig de Hildebrand, i Wölfflin va ser el primer a comentar-lo.

A partir d'aleshores, la influència del formalisme va ser cada vegada més sensible en els seus escrits, fins arribar a la culminació en els seus treballs de maduresa: *L'art clàssic* (1899) i *Conceptes fonamentals de la història de l'art* (1915).

Els conceptes de Wölfflin estaven inspirats per un interès històric: identificar, al llarg de l'evolució dels estils, el pas d'unes èpoques a altres, entès com un canvi de la disposició espiritual (*Gesinnung*) que les caracteritza, respectivament.

Com Burkhardt, renuncia a la documentació biogràfica i s'até a la investigació de les actituds generals de les forces espirituals: podem comprendre els fenòmens, distingir-los, només quan tinguem clars els conceptes que els informen: el primer i únic problema és, per tant, fixar un sistema de conceptes –declarava abans de 1886.

Pocs anys després, a *L'art clàssic* (1889), precisa que qui s'até al contingut psicològic de l'obra d'art e copsarà certament el fi, però si volem només mesurar-ne alguns fenòmens amb criteris de valor artístic, hem de comprendre els diferents moments de l'evolució formal, que no tenen referència sentimental i pertanyen a una evolució exclusivament visual, això sí, determinada per la disposició espiritual de cada època.

En una conferència que va pronunciar a l'Acadèmia Prussiana de Ciències a final de 1911, sobre el problema de l'estil a les arts plàstiques, defensava que cada estil té un determinat contingut d'expressió. Tant a l'estil gòtic com al Renaixement, es manifesta l'esperit del temps i una concepció de la vida: al traçat de les línies de Rafael apareix el seu caràcter personal. Tot això, però, no és més que un aspecte del que constitueix l'essència d'un estil: no només el que diu és una característica de l'artista sinó també la forma com ho diu, els mitjans dels quals se serveix per acomplir la funció expressiva.

Que Rafael fes les línies d'una forma o una altra és explicable, fins a cert punt, per una predisposició interna, però que cada artista del segle XVI, sigui Rafael o Dürer, utilitzi precisament la línia i no la taca pictòrica com a mitjà fonamental d'expressió no té relació amb el que podem anomenar sentiments, esperit, temperament o estat d'ànim: només és comprensible des d'una forma general de la visió i la representació, aliena a qualsevol necessitat d'expressió, les transformacions històriques de la qual no estan influenciades per cap mutació espiritual i només són comprensibles com a "modificacions de l'ull".

És evident que, sense negar el vessant espiritual de l'estil, l'aspecte que el vincula al pas del temps i a la idea de vida, fa l'èmfasi en aquella altra cara de l'estil lligada a una forma de veure, buida de significat i aliena a les vicissituds de l'esperit.

Wölfflin va establir cinc *maneres de veure* (*Bildformen*), enteses com a categories formals que ja a la seva joventut va utilitzar per explicar el pas del classicisme al barroc (1888). Les defineix en forma de cinc parells de valors el sentit dels quals és oposat, tot creant cinc polaritats significatives capaces de descriure l'evolució dels criteris de visió.

Gust lineal / gust pictòric. El primer aprecia el caràcter tàctil dels contorns i els plans, mentre que el segon s'orienta a la representació de la pura aparença, tot renunciant al dibuix. Si el primer posa l'accent en els límits i aïlla les coses, el segon fa èmfasi en la aparició, on les coses es confonen.

Visió superficial / visió profunda. La primera tendeix a reduir l'objecte a una composició plana, mentre que, en la segona, l'ull imagina les coses pel que avança o retrocedeix.

Forma tancada / forma oberta. La primera és la pròpia del món tancat de la coordinació clàssica. La segona és il·limitada, inacabada.

Multiplicitat / unitat. Múltiple és la característica estructural de la coordinació clàssica, on les parts són independents, però relacionades amb la totalitat: l'element particular es relaciona amb el tot sense deixar de tenir una identitat pròpia. La unitat és la condició dels artefactes constituïts per confluència de les parts en una forma única, sense autonomia dels elements constitutius.

Claredat / indeterminació. Clara és la representació de les coses tal com són, preses individualment i accessibles a la sensació plàstica. La indeterminació –o claredat relativa– és la característica de la representació de les coses com apareixen vistes en la seva totalitat, a través de qualitats no plàstiques.

Wölfflin va seguir utilitzant aquestes categories, si bé les va enriquir i transformar, amb el propòsit de construir una mena de cicle progressiu de les lleis de la visualitat que fos universal i irreversible. La polarització d'aquests atributs formals es va convertir, en la seva teoria, en el marc epistemològic de la seva descripció dels fets de la història de l'art.

A *Conceptes fonamentals de la història de l'art* (1915), la condició irreversible d'aquestes categories funciona per períodes: el pas del barroc al neoclàssic, per exemple, no les aconsegueix, de la mateixa manera que s'adapten a la transició del romànic al gòtic o del Renaixement al barroc.

Podria pensar-se que s'adapten a l'explicació dels "moments barrocs" de l'evolució de l'art com a epifenòmens d'uns "moments clàssics" originaris. L'evolució dels estils seria la dels estils clàssics, mentre que els barrocs serien el contrari, com el retrocés de la onada.

Wölfflin no accepta, però, aquesta explicació, d'altra banda insostenible: tendeix a situar l'accent positiu en el segon moment, que argumenta estenent el principi de l'impressionisme al barroc i a la resta d'estils històrics de característiques semblants.

Més encara que en el cas de Hildebrand, en la teoria de Wölfflin s'aprecia un doble o, més ben dit, un triple nivell de valors crítics: a una anàlisi de valors formals -establerts d'acord amb les categories de la visualitat pura- correspon el reconeixement de valors fisiològics -de sentiments vitals, d'acord amb l'*Einführung*-, que condueix finalment a valors morals, a disposicions espirituals.

D'aquesta manera, tota forma artística s'identifica amb un estat anímic mitjançant un procés de modificació somàtica. No es pot, doncs, qualificar el seu formalisme de buit, abstracte o transcendental, ja que es basa en distincions estilístiques clarament inspirades en la doctrina de Nietzsche: plàstic / musical és una polaritat anàloga a la d'apol·lini / dionisiac.

El *Naixement de la tragèdia* (1872) es va publicar setze anys abans que *Renaixement i barroc* (1888) i sembla que l'ús de les categories nietzschianes va tenir a veure amb la revaloració del barroc, conseqüència de concebre'l com un moviment etern del gust, de manera semblant a com el romàntic havia passat d'un simple episodi del gust a una categoria ideal de l'estètica. El concepte de dionisiac hauria estat a l'origen d'aquest procés.

De tota manera, la idea del barroc era considerada pels crítics com quelcom proper als valors que s'atribuïen al romàntic: ingenuïtat, sublimitat...Aquests són alguns dels valors amb què el concepte de barroc s'omplia. Es pot dir que les maneres de veure de Wölfflin van aprofundir la morfologia figurativa del barroc, però des de la perspectiva del romanticisme literari.

El que dóna singularitat a la seva aproximació és, com s'ha vist, l'*intent de valorar els fenòmens de l'art en la seva completa autonomia*: distanciant-se de la historiografia, que estudia l'art en el marc de la història general de la cultura, Wölfflin desenvolupa una investigació

basada en l'evolució interna dels estils, en les transformacions autònomes de les formes de veure.

El que es discuteix de la seva aproximació a la història de l'art no és la validesa de les categories, sinó si els moments estilístics que defineixen es poden considerar simples modalitat de la representació, inexpressives en si mateixes. Panofsky, referint-se a aquest aspecte, des d'una postura que tendeix a considerar el valor simbòlic de la forma, diu que la posició d'un artista respecte a la linealitat o la pictòricitat és similar a la d'un músic respecte a la fuga o la sonata. La forma -precisa- intervé constitutivament en l'esfera del contingut: el seu significat estilístic figura entre els valors de contingut: que en una època predomini una tendència lineal o pictòrica no pot ser -al seu entendre- una explicació, sinó que, en tot cas, l'exigeix.

Cada obra d'art està dominada per una normativa formal interna que no apareix en la mirada fins que no es veu en l'obra d'art "tal com ha de ser mirada" -expressa Panofsky, a propòsit de Wölfflin-; l'obra d'art és alhora necessària i innecessària: depèn, d'una banda, dels esdeveniments històrics de l'època, del lloc i de la personalitat, i alhora sembla que s'ha emancipat de l'empenta del procés històric. El segle XIX -continua- manté davant aquesta doble condició de l'obra dues actituds: d'una banda, s'esforça per mostrar el caràcter limitat de cada manifestació particular de l'art i, de l'altra, intenta posar de manifest el caràcter absolut de l'art com a tal.

En canvi, Wölfflin descobreix la necessitat en el fenomen únic, en l'obra de l'artista únic, en la creació del període particular. No mesura l'aparició artística -continua Panofsky- amb mesures aportades des de fora, però no li preocupa fer-la entendre com un postulat que compleix una normativa artística, sinó que tracta de descobrir els principis formals que en ella adquireixen realitat: ordenació de masses, articulació de formes, separació de cossos i llum; en definitiva, vol veure els objectes i ensenyar a veure "com han de ser vistos".

Malgrat les objeccions anteriors, Panofsky reconeix que els conceptes de Wölfflin es refereixen a problemes artístics essencials,

amb l'ajuda dels quals es poden expressar essències artístiques, i són conceptes que serveixen per fonamentar l'autonomia del coneixement propi de la història de l'art.

En realitat, Wölfflin no és un historiador: no li preocupa el procés sinó el contrast dels resultats. La consideració de parells de fenòmens no li serveix per mostrar la transformació que els vincula, sinó per establir la comparació que fa significativa, des del punt de vista de l'art, la diferència; això li permet postular la seva condició d'atributs essencials del que és artístic.

Hildebrand, a *El problema de la forma en les arts plàstiques* (1893), va establir amb gran precisió el marc en que es dona l'aportació fonamental de Wölfflin: "La manera de considerar l'art des del punt de vista històric ha accentuat sempre les diferències i variacions en les obres d'art. Es considera l'art com a emanació de les qualitats personals dels distints individus i com a producte de les distintes circumstàncies del temps i de les distintes peculiaritats nacionals. D'aquí el fals concepte que l'art sigui sobretot una qüestió personal en relació amb els aspectes no artístics de l'home, amb el qual es perd qualsevol mesura de valoració de l'art per si mateix. El que és accessori es converteix en essencial i es desconeix el contingut real de l'art que segueix lleis interiors, independents dels canvis i dels temps".

Wilhelm Worringer

Worringer (1881-1965) neix a Aquisgrà cinc anys abans que Wölfflin publicui *Classicisme i barroc* (1886). Des dels onze anys fins als vint-i-tres estudia Germanística i Història de l'Art a Friburg, Berlin i Munic. Mentrestant, Wölfflin publica *L'art clàssic* (1895) i Riegl publica *L'art tardoromà* (1901).

L'any 1907 es doctora a la Universitat de Berna amb el treball *Abstracció i empatia*. Dos anys després obté l'habilitació universitària a Berna, on ensenya Història de l'Art, fins al 1918. L'any 1910 publica

l'Essència de l'estil gòtic, cinc anys abans que Wölfflin publici els *Conceptes fonamentals de la història de l'art* (1915).

En mencionar aquestes dades, tracto de referir la seva formació i producció teòrica a la d'autors com Riegl i Wölfflin, la contribució intel·lectual dels quals és decisiva per a l'elaboració del formalisme estètic, perspectiva que precisament a través de la seva obra tindrà una incidència decisiva, tant en el pensament com en l'obra dels protagonistes principals de les avantguardes plàstiques constructives.

Al pròleg a la reimpressió de 1948 del seu *Abstracció i empatia* (1907) parla de la ressonància obtinguda pel que no deixa de ser una obra primerenca com a possible fruit de la coincidència en el temps d'una predisposició seva per resoldre determinats problemes i la "voluntat de tota una època de donar una orientació radicalment nova a la jerarquia dels valors estètics".

El capítol primer d'aquest text fonamental conté els principis fonamentals d'una visió de l'art que hauria de ser decisiva per a la gènesi i el desenvolupament de l'art modern. "De cap manera es pot considerar la *bellesa natural* com una condició de l'obra d'art": amb aquesta declaració taxativa arrenca el seu discurs sobre la relació entre dues formes diferents d'experimentar l'obra d'art, corresponents a dues maneres oposades de concebre el que és artístic. En efecte -continua-, les lleis específiques de l'art no tenen res a veure amb l'estètica de la *bellesa natural*. No es tracta, doncs, d'analitzar les condicions en què sembla bell un paisatge, sinó les condicions en què la representació d'aquest paisatge es converteix en una obra d'art.

Aquesta declaració inicial és, en definitiva, una objecció a qualsevol experiència de l'obra d'art basada en la identificació entre subjecte i objecte, mitjançant un procés de simpatia entre un i l'altre, és a dir, de projecció sentimental de l'home en l'obra. Hi ha amplis terrenys de la història de l'art -observa- en què no és aplicable l'estètica moderna, basada en el concepte d'*Einführung*: aquesta estètica té el seu centre de gravetat en un sol pol de la sensibilitat estètica de l'home. Com a pol oposat, Worringer planteja una estètica

que, en comptes d'arrençar d'un afany de projecció sentimental, parteixi d'un afany d'abstracció.

Mentre que l'*afany d'empatia* com a supòsit de la vivència estètica troba la seva satisfacció en la bellesa del que és orgànic, l'*afany d'abstracció* troba en la bellesa del que és inorgànic i, per tant, negador de la vida, en el que és cristal·lí, i s'expressa de forma general en tota subjecció a la llei i necessitats abstractes.

Per als defensors de l'*Einfühlung*, el gaudi estètic és un autogaudi objectivat. Fruir estèticament -precisa- és fruir-me a mi mateix en un objecte sensible diferent de mi mateix, projectar-me en ell, penetrar en ell amb el meu sentiment. Mentre l'estètica anterior actuava amb el sentiments de plaer i dolor, Theodor Lipps (1851-1914) atribueix a aquests dos sentiments només el valor de tons afectius, de manera que l'important no és el to del sentiment, sinó els sentiment mateix, és a dir, el moviment, la vida interior, l'autoactivitat interna.

El supòsit de l'acte d'*Einfühlung* és, per tant, l'activitat perceptiva general: "La forma d'un objecte -declara Lipps- és sempre el ser *format per mi*, per la meva activitat interior. Només fins on existeixi aquesta projecció sentimental són belles les formes; la seva bellesa consisteix que en la idea em realitzi jo lliurement en elles."

A partir d'aquest plantejament, Worringer elabora un discurs amb el propòsit de demostrar que no es pot continuar mantenint que el procés de projecció sentimental constitueix, en qualsevol temps i en qualsevol lloc, el supòsit de l'experiència de l'obra i, per tant, de la creació artística.

Es refereix a Riegl com a introductor, en l'anàlisi històrica de l'art, del concepte de *voluntat artística*, com aquella latent exigència interior que existeix per si sola, independent dels objectes i de la manera de crear, i que es manifesta, finalment, com a *voluntat de forma*. Comparteix la creença que es tracta del moment primari de tota creació artística, de manera que l'obra d'art no és, en el fons, res més que l'objectivació d'una voluntat artística absoluta, existent a priori.

“Les peculiaritats d’èpoques passades no es deuen, doncs, a una falta de capacitat, sinó a una voluntat orientada en un altre sentit.” El que és decisiu és, per tant, el que Riegl anomena *voluntat artística absoluta*, i la funció dels factors circumstancials -el propòsit utilitari, la matèria primera i la tècnica- no és sino modificar aquella voluntat. A aquests tres factors no els correspon ja -com es recordarà- aquell paper positiu que els atribuïa la teoria materialista (Semper), sinó un de negatiu, de nosa. Constitueixen -per dir-ho així- els coeficients de fricció dintre del producte total.

Dit això, Worringer enuncia amb claredat un altre principi bàsic del seu pensament, en els termes següents: “...l’impuls d’imitació, aquesta necessitat elemental de l’home, està fora del camp propi de l’estètica i la seva satisfacció; en principi, no té res a veure amb l’art.” Amb el benentès que no s’ha de confondre l’impuls d’imitació amb el naturalisme com a gènere artístic.

L’art genuí ha satisfet en tots els temps una profunda necessitat psíquica, però no el pur instint d’imitació, el gust juganer per la reproducció del model natural. L’aura que adorna el concepte d’art només es pot motivar psíquicament pensant en un art que sorgeixi de necessitats psíquiques i satisfaci necessitats psíquiques.

La necessitat de projecció sentimental -manifesta Worringer- es pot considerar un supòsit de la voluntat artística en l’únic cas que aquesta tendeixi cap al que és realista orgànic, és a dir, cap al naturalisme, fent servir la paraula en el seu sentit més elevat. Però el record d’una piràmide o de la forma morta típica dels mosaics bizantins ens diu que és impossible que la seva voluntat artística hagi estat determinada per la voluntat de projecció sentimental; més aviat ens suggereix el cas contrari de l’afany de projecció, en la mesura que tendeix a suprimir precisament el que constitueix la satisfacció d’aquest.

Una tendència abstracta es revela en la voluntat artística dels pobles en estat de naturalesa, en la corresponent a les èpoques primitives i, finalment, en la pròpia de determinats pobles occidentals de cultura desenvolupada. Per tant -conclou- l’afany d’abstracció es

troba al principi de tot art i continua essent vigent en alguns pobles d'alt nivell cultural, mentre que en els grecs i altres pobles occidentals va disminuint lentament fins a ser substituït per l'afany d'*Einfühlung*.

Si l'*afany de projecció sentimental* confia en una comunicació panteista entre l'home i els fenòmens del món que l'envolta -puntualitza Worringer-, l'*afany d'abstracció* és conseqüència d'una immensa inquietud interior de l'home davant d'aquests mateixos fenòmens i correspon, en l'esfera religiosa, a un caràcter clarament transcendental de totes les representacions. Aquesta actitud es pot qualificar d'immensa agorafòbia espiritual.

Els que la comparteixen estan dominats per una sensació de quietud, aliena a qualsevol desig d'endinsar-se en les coses del món exterior i gaudir-se en elles de si mateixos; es diria que tracten de desprendre cada cosa individual, pertanyent al món exterior, de la seva condició arbitrària i aparent causalitat, tot intentant d'eternitzar-la, apropant-la a les formes abstractes, per trobar així un punt de repòs en la fugida constant dels fenòmens. El seu afany més enèrgic seria arrencar l'objecte del món exterior, depurar-lo de tot el que signifiqui dependència vital, és a dir, arbitrietat; tornar-lo necessari i immutable, apropar-lo al seu valor absolut.

Worringer cita de nou Riegl, en aquest cas el seu llibre *Problemes d'estil*, quan diu que "l'estil rigorosament geomètric, estructurat segons les lleis de la simetria i el ritme, és, des del punt de vista de la subjecció a la llei, el més perfecte. Però en la nostra valoració ocupa el lloc més baix i la història evolutiva de les arts ensenya que aquest estil era, en general, propi dels pobles en un període en què tenien encara un nivell cultural relativament baix". En efecte, quant menys familiaritzada està la humanitat, en virtut d'una comprensió intel·lectual, amb el fenomen del món exterior, quant menys íntima és la seva relació amb aquest, tant més poderosa és l'empenta amb què aspira a aquella suprema bellesa abstracta.

Les formes abstractes, subjectes a llei, són doncs les úniques i les supremes en què l'home pot descansar davant del caos immens del panorama universal.

Com a conclusió del que s'ha dit, Worringer expressa: "La simple línia i el seu desenvolupament d'acord amb la subjecció a una llei purament geomètrica devia oferir la possibilitat més gran de felicitat a l'home confós pel caprici i la confusió dels fenòmens. Perquè en ella s'ha eliminat fins el darrer residu d'un nexa vital i d'una dependència de la vida...; en ella hi ha llei i necessitat, mentre que per tot arreu regeix l'arbitrarietat del que és orgànic. Ara bé, a tal abstracció no serveix de model cap objecte natural."

Ja havia quedat clar que no va ser l'afany d'imitació -"la història de l'impuls d'imitació no és la història de l'art"- el que va impulsar l'home a la reproducció artística d'un model natural, sinó que, en la seva opinió, va ser més aviat l'aspiració a redimir l'objecte de la seva vinculació amb la resta de les coses, el desig de treure'l del curs del temps per tornar-lo absolut.

En aquest punt, torna a recórrer a Hildebrand, al seu treball fonamental *El problema de la forma en les arts plàstiques*, quan diu que la tasca de la plàstica no és deixar seguir l'espectador amb el malestar que li provoca la visió inacabada, enfront del que és tridimensional o cúbic de la impressió natural, i que l'obliga a fer un gran esforç per formar-se ell mateix una representació visual clara; la seva tasca consisteix més aviat a proporcionar-li aquesta representació visual i amb això treure el que és cúbic, el que és torturant. Mentre una figura plàstica impressiona, en primer lloc, com quelcom cúbic; està encara en l'etapa inicial de la seva creació artística; només quan, malgrat ser cúbica, fa la impressió de quelcom de pla, ha conquerit una forma artística.

El que Hildebrand anomena "torturant cúbic" no és, en el fons, més que un residu d'aquella inquietud que dominava l'home davant les coses del món exterior, en la seva confusa connexió i l'etern canviar; no és altra cosa que el darrer punt de partida de tota creació artística, és a dir, l'afany d'abstracció -conclou Worringer.

Però aquest dualisme de la vivència estètica -*Einführung* i abstracció- no és definitiu -assenyala- sinó que els dos pols de l'oposició no són altra cosa que nivells diferents d'una necessitat

comuna que semblaria ser l'essència última i més profunda de qualsevol vivència estètica: el desig d'alienar-se del propi jo.

En l'afany d'abstracció, l'ansia d'alienació del jo és més intensa i conseqüent: en aquest cas no es manifesta, com en l'afany de projecció sentimental, en forma d'un anhel de despullar-se de l'ésser individual, sinó com un impuls de redimir-se, per mitjà de la contemplació de quelcom necessari i inalterable, de la contingència del que és humà en si, de l'arbitrarietat aparent de l'existència orgànica en general. La vida com a tal es percep, així, com un obstacle per al gaudi estètic.

És possible que no sigui fàcil acceptar que l'afany de projecció sentimental suposa també, en el fons, una ansia per alienar-nos del propi jo, sobretot si es comparteix l'afirmació que el gaudi estètic és un autogaudi objectivat. En aquest cas, s'està dient precisament que la projecció sentimental és una afirmació del nostre jo. Però en introduir la nostra ansia d'activitat en un altre objecte -assenyala Worringer- ens trobem dintre d'aquest; en quedar absorbit el nostre afany de vivència interna per un objecte exterior, per una forma exterior, estem redimits del nostre ésser individual. Sentim que la nostra individualitat es projecta, per dir-ho així, en un àmbit clarament delimitat, enfront de la diferenciació infinita de la consciència individual. Aquesta objectivació del jo suposa, en el fons, una alienació del jo.

Worringer conclou aquest raonament expressant que probablement no serà agosarat considerar l'ansia d'alienar-se del propi jo com l'essència última i més profunda de tot gaudi estètic, i potser, àdhuc, de la pròpia felicitat humana. L'impuls d'alienar-se del jo, que es fa extensiu a la vitalitat orgànica en general, es contraposa, doncs, com a afany d'abstracció, en posició d'antagonisme absolut, a l'impuls d'alienació referit només a l'existència individual, tal com es manifesta en l'afany de projecció sentimental, característic de l'*Einfühlung*.

Pocs anys després de publicar *Abstracció i empatia* (1908), a la introducció a *L'essència de l'estil gòtic* (1911), Worringer fa una

declaració de principis teòrics que dona sentit al seu plantejament de l'abstracció i el complementa: no es tracta d'una reflexió tècnica el que el porta a defensar el que és transcendent en l'obra d'art, sinó l'assumpció d'una manera d'entendre l'art de llarga tradició al llarg del segle XIX, vinculada a una forma de coneixement alternativa de la que es deriva de l'ús de la raó. La base sobre la qual descansa el coneixement històric del propi jo -declara, en començar el text: mai no ens despullem dels supòsits essencials del nostre pensar i sentir present. Aquesta condició de la investigació històrica no és, però, per a Worringer, una rêmora psicològica d'estudiosos distrets, sinó que, al seu entendre, quant més fi i penetrant sigui un historiador, més sabrà resignar-se al fet que per concebre i valorar fets del passat es parteix sobretot dels ideals propis de l'historiador, no dels propis supòsits de l'episodi.

Qualifica d'ingenu el realisme històric que recolza en les pròpies limitacions intel·lectuals de l'estudiós el dret a falsificar la història, i cita Nietzsche quan denuncia l'equívoc que considera objectiu qui mesura opinions i actes del passat amb criteris de la majoria dels homes actuals, mentre que considera subjectiu qualsevol historiador que es nega a concedir valor canònic a aquestes opinions populars.

Quan un historiador ha fixat i establert els fets històrics -precisa Worringer-, passa a interpretar-los, amb la qual cosa es veu obligat a inferir supòsits immaterials que antany van donar vida a aquell material; aquesta manera de procedir suposa un salt al buit sense cap altra garantia de certesa que la intuïció. Hipòtesis intuïtives que no volen dir fantasies capricioses: es tracta més aviat d'aquests experiments que fa l'instint cognoscitiu quan, per penetrar en l'obscuritat dels fets, els cobreix d'una xarxa de possibilitats, els punts més aparents de les quals son el pols contraris a les nostres representacions.

No hi ha altra solució que, a partir del centre ferm que constitueix el nostre jo, construir una "superfície suplementària de coneixement", que obtenim desdoblant idealment el nostre jo en el seu contrari.

En el fons, què importa que les veritats tinguin només un caràcter hipotètic? El coneixement de la realitat històrica ens està tan vedat com ens està vedat, segons Kant, el coneixement de les "coses en sí".

Enfront del realisme històric, que ens ha donat un coneixement superficial i exterior dels fets religiosos i artístics, la investigació històrica intuïtiva és menys autocomplaent; tracta de donar una interpretació viva d'aquests mateixos fenòmens, per això posa en tensió totes les energies sintètiques de l'esperit.

LES AVANTGUARDES CONSTRUCTIVES

Sobre la noció d'avantguarda

La idea d'avantguarda ha estat, juntament amb la de modernitat, un dels ídols de la consciència del segle XX, sense que això hagi comportat la més mínima cura a l'hora de definir-ne el sentit i, per tant, de delimitar-ne la vigència. La convicció generalitzada que el que caracteritza el que és modern és ser conseqüència del canvi constant va convertir la noció difusa d'avantguarda en un producte típic de la modernitat. Aquesta ficció aconseguí relativitzar el seu paper històric en la substitució de la idea de forma: des del plantejament sistemàtic, tipològic, que caracteritza el classicisme, fins a la noció immanent de la formalitat moderna, lliure de lligams previs, on no hi ha regles i on, en tot cas, els vincles que determinen la consistència formal no es desvelen fins al final del procés de creació.

Les avantguardes han estat considerades quasi sempre el producte d'un estat típic dels esperits eternament insatsfets, proclius al canvi permanent, que aprofiten qualsevol ocasió per posar l'art cap per avall. Enteses així, com a efecte d'un neguit congènit que provoca en qui el pateix una profunda síndrome d'insatisfacció, el propi concepte d'avantguarda queda relativitzat: en conseqüència, es parla

de les avantguardes dels anys vint, però també de les dels anys cinquanta, dels setanta, i així successivament. L'avantguarda, des d'aquesta perspectiva, no seria altra cosa que la manera típica de desenvolupament de l'art modern, ja que en la majoria dels casos el que és modern s'identifica amb la inconstància, amb el desig de canvi constant, a falta d'altres criteris més refinats per caracteritzar-lo.

No, les avantguardes històriques no deuen el seu nom al fet que es produïssin fa molt de temps, tot iniciant una manera d'evolució de l'art basada en l'autosubstitució compulsiva: al contrari, precisament és la seva excepcionalitat el que els dóna la significació històrica, el seu paper com a agents d'un canvi radical en la manera d'entendre la forma i els criteris per produir-la sense canviar, com sovint es pensa, la condició formal de l'objecte que el classicisme havia instituït.

Les avantguardes responen -és bo reconèixer-ho- a una mentalitat singular d'uns personatges tanmateix atípics, en un moment determinat de la història del pensament artístic; però va ser precisament la confluència d'un cúmul de circumstàncies el que, sense dubte, va propiciar la seva emergència: d'una banda, el perfil complex d'uns artistes, amb tendència a la reflexió, en el sentit més ampli del terme, i capacitat per realitzar-la; de l'altra, un moment històric en què la teoria de l'art sembla que ha culminat un procés de reflexió sobre la forma que arrenca en Kant, es desenvolupa -com s'ha vist- al llarg del segle XX, a través del corrent formalista i troba en Worringer un cert grau de síntesi, en la definició del sentit estètic de l'abstracció.

L'interès pels plantejaments del món que venien de la teosofia els va donar l'empenta "espiritual" suficient per qüestionar les convencions de l'art amb un sentit de transcendència que, probablement, era aliè al fonament de les seves doctrines: les incursions en el discurs filosòfic són inconsistents, en molts casos, i l'ús de teories de pensadors contemporanis, sovint precipitat i massa instrumental. No obstant això, el punt de vista que els donava el fet de ser pintors en exercici feia que trobessin en la teoria l'autoritat per

proposar idees sobre l'art sorgides del coneixement intuïtiu que facilita la pràctica de l'art.

L'ideal estètic de la formalitat moderna, que troba l'origen en la condició específica de l'obra d'art, que Kant defineix com a "finalitat sense fi", reverbera al llarg del segle en l'obra teòrica d'uns artistes que, en la mesura que tenien consciència de la creació per experiència pròpia, situen en el reconeixement de la forma l'àmbit rellevant del judici estètic. Aquesta tradició formalista és -com s'ha vist- la condició de possibilitat de l'avantguarda.

L'assumpció de l'estatut autònom del que és artístic respecte d'altres realitats de la vida -que, tot partint de Kant, es consolida gràcies a la tradició formalista- enfront de la convicció d'ascendència hegeliana de l'art com a expressió de la idea, va accentuar el component constructiu d'uns sistemes de pensament i acció que es van proposar -i van aconseguir- canviar la pròpia idea de concepció de l'obra, sense relaxar un pèl la seva formalitat: al contrari, van intensificar la tensió dels vincles interns que converteixen un univers ordenat en un producte artístic.

Límito -com es veu- la definició d'avantguarda a les doctrines que van canviar el sentit de desenvolupament de l'art de la proposta d'un nou concepte de forma, basat en el sistema de relacions visuals i de sentit que estableix el subjecte, deixant fora d'aquesta caracterització els moviments que habitualment es consideren avantguardistes, més o menys contemporanis dels anteriors, que se centren en l'acció crítica, moral o ideològica, i que, més que un propòsit constructiu, tenen per objecte sotmetre a una crítica radical -i, per tant, destruir-les- les convencions en què, des de la seva perspectiva, es fonamenta l'art burgès. El qualificatiu de "constructius" amb què habitualment defineixo els sistemes avantguardistes que em proposo esbossar és prou explícit, al meu entendre, com per no considerar que la meva opció teòrica és el fruit d'una visió precipitada o d'un lapsus imperdonable.

Aquestes avantguardes van ser, d'altra banda, un fenomen efímer, caracteritzat per una gran intensitat, alhora, reflexiva

i productiva, desenvolupada en un període curt: si es vol ser precís, pot establir-se com a cicle intens de l'avantguarda el que va des de l'any 1915 al 1923. L'obra, tant teòrica com pictòrica, dels personatges a què em referiré continua, naturalment, en sentit similar després d'aquest any, però, en la mesura que l'avantguarda culmina en la formulació d'un sistema formal nou, el desenvolupament personal d'aquest sistema no és pròpiament una activitat avantguardista: és simplement conseqüència d'una biografia més o menys coherent.

Perquè, el sistema formal avantguardista tampoc no permet que sigui desenvolupat en els termes en què es planteja. Els principis formals sobre els quals es fonamenta la avantguarda estan destinats a fecundar l'art posterior a la seva emergència, i donar a les obres corresponents un sentit estètic que en altre cas no haurien tingut, no a reproduir-se més o menys acadèmicament: les obres tardanes de Mondrian, com les de Kandinsky i Malevitch, ho corroboren. Jeanneret va trobar en l'arquitectura el seu camp d'elaboració formal, per això la seva pintura posterior al període avantguardista no es va trobar compromesa en desenvolupar els principis del purisme.

Centraré la meva reflexió en l'obra teòrica i la pràctica artística d'uns pocs personatges, per la importància que van tenir respectivament en la definició dels sistemes corresponents; no vol dir, però, que consideri que les doctrines respectives són fruit d'un sol individu cadascuna: tant sols tracto de reconèixer la seva incidència definitiva en l'elaboració d'un sistema d'idees sobre l'art alternatiu del que llanguia al voltant del canvi de segle.

Obviaré la referència al cubisme i a altres moviments prevanguardistes perquè considero que s'han d'entendre més com el darrer episodi de l'impressionisme que com a moviments avantguardistes, en el sentit intens en què faig servir el terme: l'opinió d'alguns avantguardistes -sobretot, de Malevitch- sobre el paper del cubisme en el procés de canvi que van encapçalar confirmaria la meua decisió. No pretenc, però, en cap cas, relativitzar la importància del cubisme en el fenomen que m'ocupa: confio que les paraules dels propis autors a qui em referiré situïn aquest efímer però intens

episodi de la història de la pintura en el lloc que li correspon millor que no pas ho faria jo mateix.

Tampoc no em detindré, d'altra banda, en referències a la biografia i al procés d'evolució artística i teòrica dels autors: tots ells van haver de fer el pas des del neoimpressionisme, difós als darrers anys del segle XIX, fins al sistema avantguardista que cadascú proposava, a través d'actituds fauvistas, cubistes i futuristes, segons l'autosubstitució ràpida de doctrines a la qual van assistir durant els primers quinze anys del segle XX; paral·lelament miraré de posar en relleu els trets fonamentals de les seves respectives construccions teòriques, autèntiques referències a l'hora de definir el sentit estètic de les avantguardes constructives.

Kasimir Malevitch

M'atindré a la selecció de textos escrits entre 1915 i 1922, publicats en castellà per Alberto Corazón l'any 1975, perquè contenen el nucli teòric del *suprematisme*, nom que Malevitch (1878-1935) va donar al que considerava "el nou realisme en pintura, en tant que creació absoluta".

Arrenca del fet que els pintors contemporanis tractessin de reduir les formes a cossos geomètrics i, més concretament, al con, al cub i a l'esfera. El mateix Cezanne deia que la seva tendència a la geometrització no es devia a una aspiració a la simplicitat, sinó al desig de copsar claredat d'expressió. Malgrat això, Malevitch reconeix que Cezanne no va aconseguir l'expressió de construccions pictòriques plàstiques sense base figurativa, si bé la seva pintura ha permès que el "gran moviment cubista" es desenvolupi.

Els cubistes -precisa- van utilitzar intuïtivament l'esquema de contrastos que hi ha a la pintura de Cezanne, però només el van poder realitzar en un projecte acadèmic, lògic en aparença, que consistia a reproduir la plenitud de l'objecte representat. Aquest deute amb la representació defineix, com és lògic, el límit entre el

cubisme i el projecte constructiu, tant de Malevitch com de la resta dels creadors que glossaré en aquesta secció.

Segons Malevitch, Cezanne va provocar petits desplaçaments de formes, però no podia emprar una construcció purament pictòrica: el con, el cub i l'esfera són figures de l'organització de les construccions pictòriques; l'*Autorretrat* de la col·lecció Chtchoukine, de Moscou, és -al seu entendre- el millor quadre que mai va pintar: no s'ha vist tant el rostre -diu- com per no haver-hi introduït a les formes quelcom de pictòric, quelcom que ha sentit, més que vist. Qui posseeix el sentit de la pintura veu menys l'objecte; qui veu sobretot l'objecte posseeix, per contra, menys sentit de la pintura.

En els treballs de Cezanne, l'essència era la pesantor, però a mesura que Picasso s'apropa al cubisme, els treballs d'aquest darrer es fan més lleugers, estètics, i no copsen l'estadi de monumentalitat i del contingut dinàmic més que en *L'home amb el clarinet*; en aquesta obra -diu Malevitch-, el caràcter dinàmic de les formes copsa el darrer moment del cubisme: el desenvolupament dinàmic posterior troba el seu lloc en el futurisme i el suprematisme.

Aquestes referències a Cezanne s'omplen de sentit en la consideració del cubisme com a episodi fonamental, previ al suprematisme: suposa una tasca necessària per al desenvolupament de la pintura: "no restituir objectes, sinó fer el quadre". El propòsit constructiu que l'avantguarda atribueix a la pintura, enfront de l'objectiu purament reproductiu, propi de la tradició, queda subratllat amb aquest reconeixement d'un dels aspectes més nous del cubisme: acarar el quadre com a projecte que es regeix per criteris d'ordre que són autònoms respecte de la realitat viscuda.

El cubisme i el futurisme han creat el quadre a partir de restes i fragments dels objectes, en profit de les dissonàncies i del moviment: la gran tasca acadèmica que es va plantejar al pintors cubistes és -segons Malevitch- aconseguir representar els objectes amb tota la seva plenitud, per això van haver d'emprar les dades subministrades per la raó i per la visió, alhora.

No obstant això, aviat es va veure que no es tractava de representar l'objecte en la seva plenitud, sinó, al contrari, la seva polvorització i la descomposició en els elements constitutius eren indispensables en tant que contrastos pictòrics. El quadre es va considerar des de llavors com un encaix de les contradiccions de la pintura i de les línies gràfiques que eren necessàries com a material bàsic per a la bastida d'una nova construcció.

En el segon moment del cubisme, el que els crítics anomenen *sintètic* , el pintor incorpora a l'objecte -assenyala Malevitch- estímuls complementaris per tal que la construcció formal assoleixi la tensió necessària. En efecte, l'escassetat d'elements amb que els cubistes inicials afronten la construcció dels seus quadres pot limitar l'univers de suggeriments del pintor: és per aquest motiu que sovint els cubistes del segon estadi van introduir el material, no com a tal, sinó com un afegit pictòric.

"El cubisme no és una descomposició burgesa, com pensen els socialistes -diu Malevitch: el cubisme és un art que polvoritza els resultats existents de les deduccions anteriors i de les servituds en l'aspecte creador dels moviments pictòrics; suposa una emancipació del pintor, que s'allibera de la submissió imitativa de l'objecte per copsar la creativitat immediata de la invenció." El cubisme -afegeix- no és només coneixement d'un nou principi, sinó que col·loca la nostra consciència sobre la nova representació filosòfica real del món. A través del cubisme és coneguda l'essència de l'edificació natural segons la naturalesa física, a través de l'experiència que condueix al desenvolupament de la sensibilitat interior de la mesura, en relació amb l'establiment entre elles de les formes, les escales heterogènies i del pes.

El cubisme -conclou- es divideix en quatre graus: el primer, geomètric i abstracte, és el coneixement de la forma pura; el segon es basa en la pintura pura; el tercer és aquell en el qual la tensió de la pintura entra en contacte amb materials variats, en tant que elements pictòrics de superfícies planes particulars que no es poden copsar mitjançant la imitació (però que són necessaris en el desenvolupament de la plenitud pictòrica de les superfícies planes de

les construccions), i el quart grau és aquell en què els *collages* dels materials comencen a desenvolupar-se en el relleu i en el baix relleu. A partir d'aquí entrem en l'edificació d'una nova arquitectura, l'interès contemporani de la qual pot ser definit per la mesura de l'expressió econòmica.

Les referències al futurisme estan sovint barrejades amb els comentaris al cubisme: de vegades parla de cubofuturisme, atribuint-los trets anàlegs. En tot cas - assenyala, a propòsit del futurisme - l'estat dels objectes s'ha tornat més important que la seva essència i el seu sentit: aquest nou ordre dels objectes ha obligat la raó a estremir-se. Excloent la raó i posant-hi per davant la intuïció, en tant que subconscient, els cubofuturistes fan servir al mateix temps, en els seus quadres, formes que són creades per la raó per al seu propi ús; en el futurisme veiem formes de la vida real en llocs inoportuns. Més que provocar el caos del moviment de la vida contemporània -afegeix-, la intuïció no podia res més que trobar noves bel·leses en els objectes ja creats, com succeeix en el cubisme.

Estableix els límits de l'aportació del futurisme quan diu que en un quadre futurista trobem un objecte que s'allunya o s'apropa, o bé un espai colorat inclòs, però hi trobarem el que és essencial: la forma pictòrica pròpiament dita. El paper transitiu que li atorga al futurisme es posa de manifest quan declara que "el dinamisme en pintura no és res més que una revolta que tendeix a fer sortir les masses pictòriques de l'objecte cap a formes autàrquiques que no designen res, és a dir, cap a l'hegemonia, respecte de les formes racionals, de les formes pictòriques que constitueixen un fi en elles mateixes, cap al suprematisme, en tant que nou realisme pictòric".

Assumeix el seu moment futurista com un estadi intermedi cap al suprematisme: "L'honor que es deu als futuristes és haver prohibit pintar cuixes femenines, retrats i guitarres en clars de lluna. Han fet un pas enorme. Han refusat la carn i han glorificat les imatges. Fins ara, el pintor ha anat sempre darrere de les coses: en anar darrere de la forma dels objectes no podem anar cap a l'autonomia pictòrica."

Els futuristes no s'han pogut desfer de la figuració: el fet d'haver expulsat parcialment la raó del camp del quadre els ha permès de construir el quadre de la nova vida, però res més. Han tractat de no representar més que la impressió de moviment, i per restituir el moviment de la vida contemporània s'ha d'operar amb les seves formes. En el fons de la destrucció de la integritat dels objectes que pretenen els futuristes hi ha, no la traducció del moviment dels objectes, sinó la simple destrucció, en nom de l'essència purament pictòrica, és a dir, en la direcció que desemboca en la creació no figurativa.

Però la consciència, que té l'hàbit de l'educació de la raó utilitària, no podrà reconciliar-se amb el sentiment que condueix a la destrucció de la figuració. Tots els creadors d'art van a remolc de les formes creadores d'ordre utilitari: els quadres dels naturalistes tenen tots les mateixes formes que existeixen a la naturalesa. La forma intuïtiva, però -conclou-, ha de sortir del no res.

Malevitch situa el futurisme un pas més endavant del cubisme en el procés cap a la nova plàstica; tot i així, li nega qualsevol estatut en la història de l'art que no sigui el de moviment reformista, pas intermedi cap a la revolució suprematista, que ell mateix l'any 1915 està disposat a formular. Les paraules següents sintetitzen el seu sentiment enfront del cubisme i del futurisme dintre de l'evolució dels ideals artístics: "La relació del futurisme amb els objectes, amb les màquines, amb el món exclusiu de la creació urbana, és la mateixa que la de Manet amb la catedral de Rouen, en el sentit pictòric. Per al futurisme, els objectes i les màquines no existien pròpiament, eren els mitjans, els símbols que expressaven la velocitat de la dinàmica. Si els cubistes, avui pintors acadèmics, i tot el món de l'art prefuturista consideraven l'objecte com un contingut de la pintura, el futurisme, al seu torn, considerava l'automatisme com un contingut dinàmic. El futurisme es troba en el darrer estadi de l'expressió figurativa del moviment, després d'haver concebut nous sistemes d'estructuració d'aquestes coses."

En el seu propòsit de fonamentar l'art nou, basat en una consciència de la forma, no dubta a considerar les experiències

cubistes i futuristes com a fruit del pensament intuïtiu, tot reivindicant la raó i la consciència com a facultats superiors a la intuïció. No obstant això -manifesta-, s'atribueix al pensament intuïtiu una superioritat clara que prové de la seva capacitat per preveure i superar el temps. En art -insisteix-, la intuïció només ha investigat i ha trobat el que és nou, el que és estètic, en els objectes ja creats: el coneixement del fi precedeix la creació racional, i la consciència de si mateix és un mitjà. La creació intuïtiva -conclou- és inconscient i no té fi ni resposta precisos.

El seu pensament a propòsit de la intuïció i el nou art es pot sintetitzar en la sentència següent: "El sentiment intuïtiu ha trobat una nova bellesa en els objectes: l'energia de les dissonàncies que resulten de la trobada de dues formes, [...] tots aquests aspectes temporals dels objectes i la seva anatomia han arribat a ser més importants que l'essència, i han estat presos per la intuïció com a mitjà per la qualificació del quadre. Gràcies a això, aquests mitjans eren construïts de tal manera que, al caràcter inesperat de l'encontre de dues estructures anatòmiques, provoqués una dissonància amb una força de tensió extrema..."

En efecte, tant en el cubisme com en el futurisme els colors estaven -al seu entendre- reprimits pel bon sentit, i la seva força es debilitava i apagava. Quan van aconseguir vèncer el bon sentit, actuaven sobre la forma real dels objectes, posant de manifest el refús que sentien per ella. En una referència directa al fauvisme, diu que els colors han madurat però que la seva forma no ha madurat en la consciència: vet aquí el motiu -precisa- pel qual els rostres i els cossos són vermells, verds o blaus.

Tot això es dona en el moment precís del canvi cap a la creació de les "formes pictòriques" que constitueixen el seu propi fi. Això no succeirà, però, fins que les formes surtin de les masses pictòriques, és a dir, neixin de la forma de la qual provenen les formes utilitàries. Aquestes formes no seran repetició dels objectes que habiten a la vida, sinó que seran en si mateixes un objecte viu.

Les idees anteriors estableixen les condicions intel·lectuals que van emmarcar l'emergència del suprematisme, doctrina que recollia el projecte artístic de Malevitch: "Però jo m'he transfigurat en el zero de les formes i he anat més enllà del zero cap a la creació, és a dir, cap al suprematisme, cap al nou realisme pictòric, cap a la creació no figurativa." Entès com a principi d'una nova cultura, el planteja com una victòria enfront del salvatge i el mico.

Malevitch considera, però, la raó intuïtiva com l'única capaç d'equilibrar la raó utilitària en l'art nou: el quadrat -diu- no és una forma del subconscient, sinó una forma de la raó intuïtiva; és el rostre de l'art nou, el primer pas de la creació pura en art. El nostre món és l'art que s'ha tornat nou: ja no és figuratiu, sinó art pur. Tot ha desaparegut, ha quedat la massa del material a partir de la qual es construirà la nova forma.

En l'art del suprematisme les formes viuran igual que les formes vives de la naturalesa; tot anuncia que l'home ha arribat a l'equilibri: parteix d'un estat amb una raó i va cap a un estat amb dues raons: la raó utilitària i la raó intuïtiva. Fins ara -precisa Malevitch- hi ha hagut un realisme dels objectes però no de les realitats colorades pictòriques; realitats concebudes de manera que no depenen, ni per la forma, ni per la cultura, ni per la posició, l'una de l'altra. Cada forma és lliure i individual. Cada forma és un món. A partir d'aquestes paraules, la construcció formal del quadre és un veredict contra la figura, "consagrada per l'artista a una fosa eterna". Els suprematistes han dirigit el combat per alliberar els objectes de l'obligació de l'art.

El criteri d'economia és fonamental per a la definició dels valors suprematistes; Malevitch el planteja des d'una perspectiva quasi cosmològica: tots els actes es duen a terme amb una despesa d'energia del cos i tot cos aspira a la conservació de l'energia; per tant, cadascun dels meus actes -precisa- s'ha de portar a terme per un mitjà econòmic; tots els acoblaments no estan determinats per exigències estètiques, sinó per una exigència econòmica.

Tots els acoblaments de formes -assenyala- no es controlen per exigències estètiques, sinó per una exigència econòmica; els darrers corrents de l'art (cubisme, futurisme, suprematisme) estan fonamentats sobre aquest fet. La revolució -continua- no és sinó la deducció d'una nova energia econòmica que bressola la intuïció mundial. En el suprematisme -afegeix-, l'acció en l'àmbit d'una superfície o un volum està controlada per una relació geomètrica d'economia.

En la creació infinita es produeix una transformació dels materials i la formació dels nous acoblaments energètics; com a conseqüència, cada sèrie de moviments canvia la forma com a resultat de consideracions econòmiques: en el suprematisme, el negre i el blanc serveixen com a energies que desvellen la forma. Els tres quadrats suprematistes suposen l'establiment de divisions i construccions del món ben precises: el quadrat negre, com a signe d'economia; el vermell, com a senyal de la revolució, i el quadrat blanc, com a pur moviment.

Quant als criteris de composició de l'obra, Malevitch vincula la idea de consistència a la idea de veritat: només els pintors mediocres -diu- dissimulen el seu art sota el criteri de sinceritat; l'art té necessitat de veritat, no de sinceritat.

La idea de creació és molt important en el pensament de Malevitch: crear és sempre, segons ell, quelcom diferent a repetir o reproduir amb més o menys habilitat. Al seu entendre, el pintor és creador quan les formes del seu quadre no tenen res en comú amb la naturalesa; és artística la construcció que surt "del pes de la velocitat i de la direcció del moviment", no de les interdependències de les formes i el color, ni del gust estètic, o del preciosisme de la composició.

És evident que descriu amb més precisió el que l'art no és que el que és, a la llum de la seva teoria: "el pes de la velocitat i la direcció del moviment" eren, sense dubte, principis del futurisme -doctrina que, com s'ha vist, el fa colpir fortament- els quals, al seu entendre, no van ser prou recollits per una pintura encara dependent de les

convencions del passat. "S'ha de donar a les formes la vida i el dret a una existència pròpia". Amb aquestes paraules reflecteix la seva idea de l'art, clarament hereva de les teories formalistes que he esbossat més amunt, tant pel que fa a la importància de l'aspecte formal com a la consciència de l'existència autònoma de la forma respecte dels objectes de la realitat.

És notòria l'obsessió per la definició d'un art compromès amb la construcció del món d'avui, que encara no existeix, tot i que es donen -al seu entendre- les condicions per a la seva emergència: "En algun lloc, en les profunditats de la intuïció, estan subjacents lleis i conceptes exactes, que han tingut dificultats per vèncer la nostra imperfecció, i probablement per això pensem que la forma es fa per al nostre ús domèstic quotidià, tot i que en realitat avancen per un camí amb destí diferent."

L'elaboració d'aquestes idees es va donar en paral·lel a un seguit de quadres...

Wasily Kandinsky

Al començament de *Del que és espiritual a l'art* (1912), Kandinsky (1866-1944) declara que cada període de la cultura produeix un art propi que no es pot repetir. Aquesta frase no deixaria de ser un cert tòpic si no fos qui la diu un personatge fonamental per al canvi radical de criteris estètics que es va donar durant el segon decenni del segle XX. El que hi ha darrere d'aquestes paraules no és tant la idea d'identificar art i temps històric com la de refusar l'art del passat. De vegades -matisa-, el parentiu espiritual amb un període del passat pot explicar el recurs a les seves formes: només aquest recurs al passat conté el germen de futur.

"Comprendre" -aclareix- és formar i atreure l'espectador cap a un punt de vista. L'art que només és fill del seu temps solament pot recollir allò que satura clarament l'atmosfera del moment: aquest art, que només és fill del seu temps, mai no creixerà prou per engendrar futur; és un art castrat. Té poca durada i mor moralment quan

desapareix l'atmosfera que l'ha provocat. L'altre art, capaç d'evolucionar -conclou-, radica també en el seu període espiritual, però no es limita a ser-ne l'eco i el mirall, sinó que posseeix una força profètica vivificadora.

La vida espiritual és -per a Kandinsky- un moviment complex però determinat, que mena cap endavant i cap amunt: aquest moviment és el coneixement. Pot adoptar diverses formes, però en el fons conserva sempre el mateix sentit interior, el mateix fi. El desenvolupament artístic és un procés de diferenciació que destaca el que és purament i eternament artístic de la personalitat de l'autor i de l'ètil de l'època: aquests dos elements, personalitat i estil, no sols són forces concomitants sinó també fre.

L'estil personal i temporal crea en cada època moltes formes concretes que, malgrat les diferències aparents, estan emparentades orgànicament, de manera que es poden considerar una sola forma: el seu so interior no és més que un so general. Els elements personal i temporal són de naturalesa subjectiva: tant l'època com l'artista volen reflectir-se, expressar-se. El que és purament i eternament artístic és l'element objectiu que es fa comprensible amb l'ajuda de l'element subjectiu.

D'aquesta manera explica Kandinsky la seva idea dels components de la pràctica de l'art, en relació amb les convencions del temps històric. És interessant observar en el seu pensament, tant el refús a qualsevol plantejament sociologista de l'art, a allò que el plantejaria com a expressió del temps, com la identificació del que és espiritual amb el coneixement, dimensió específica del nivell del que és artístic.

Quant a la gènesi de l'abstracció, subratlla que la renúncia al que és figuratiu -pas fonamental cap a l'abstracció- va coincidir, en sentit gràfic i pictòric, amb la renúncia a la tercera dimensió. Això, però, redueix les possibilitats de la pintura a la superfície real del llenç, amb la qual cosa la pintura adquireix un matís clarament material. Els esforços per alliberar-se d'aquest materialisme i aquesta limitació, junt amb la tendència a la composició, van conduir

naturalment -observa- a prescindir de la superfície. Els artistes van intentar situar el quadre sobre una superfície ideal que havien de crear enfront de la superfície real del llenç. La composició amb triangles plans va conduir, doncs, a la composició amb triangles plàstics, tridimensionals, és a dir, piràmides, el que s'anomena cubisme.

No obstant això -conclou-, aviat es va produir l'empobriment que comporta la inèrcia, cosa que va provocar l'assaig d'altres possibilitats: el gruix d'una línia, la situació de la forma sobre la superfície, la intersecció de dues formes, són exemples suficients de l'extensió gràfica de l'espai. El color ofereix possibilitats semblants: utilitzat convenientment, avança o retrocedeix, i converteix el quadre en una entitat flotant, la qual cosa equival a una extensió pictòrica de l'espai.

Li reconeix a Cezanne el mèrit d'haver convertit una tassa de te en un ésser animat, o més ben dit, reconeix en una tassa un ésser: considera que ha elevat la natura morta a una altura en la què les coses exteriorment mortes cobren vida; ha tractat les coses com a éssers humans. No és un home, ni una poma, ni un arbre el que es representa, sinó que l'artista utilitza tots aquests elements per crear un objecte de ressonància interior pictòrica que s'anomena "imatge".

Matisse -observa- pinta imatges on no necessita objectes com a punt de partida, utilitza tan sols els mitjans exclusius de la pintura: color i forma; tot i que, com a Debussy, li costa allunyar-se de la bellesa acostumada, l'impressionisme corre per la seva sang.

En aquesta bellesa no incorre, però -puntualitza-, un altre parisenc, l'espanyol Pau Picasso: arrossegat pels imperatius de l'autoexpressió, passa d'un extrem a l'altre; quan entre aquests s'obre l'abisme, amb un salt increïble passa a l'altre costat, davant de l'horror de la caterva de seguidors que quasi l'havien atrapat.

Així neix el cubisme: Picasso, per mitjà de proporcions mimètiques, tracta d'arribar al que és constructiu. En els seus darrers quadres (1911), per la via de la lògica arriba a la destrucció del que és

material; no per instint de dissolució sinó per afany d'una espècie de fragmentació de les distintes parts i la disseminació d'aquestes sobre el llenç. *Matisse: color; Picasso: forma. Dues grans vies cap a un mateix objectiu.*

Per explicar la posició de l'artista en la societat, utilitza el símil d'un triangle que es mou a poc a poc, de manera quasi imperceptible cap endavant i cap amunt: on avui es troba el vèrtex més alt demà es trobarà la secció següent. És a dir, allò que avui és comprensible pel vèrtex més alt i resulta un disbarat per la resta del triangle, demà serà contingut raonable i sentit de la vida de la segona secció. A l'extrem del vèrtex més alt -precisa- es troba un sol home. Els qui hi estan més a prop no el comprenen: indignats, li diuen farsant o boig. Així es va trobar -esclareix- Beethoven a la seva vida: menyspreat i solitari al cim.

A totes les seccions del triangle, però, hi ha artistes: tothom que va més enllà del límit de la seva secció és un profeta per al seu entorn i ajuda al moviment del rebec carruatge. Si, en canvi, no té una visió aguda, o bé la utilitza per a fins baixos, o hi renuncia, els seus companys de secció el comprendran i el lloaran. Quant més gran sigui la secció i quant més baix sigui el seu nivell -conclou-, tant més gran serà la massa que comprendgui el discurs de l'artista.

Els períodes en què l'art no té un representant d'altura -assenyala- són períodes de decadència espiritual: les ànimes cauen constantment de seccions superiors a altres d'inferiors, i tot el triangle sembla que estigui aturat. En aquests moments, muts i cecs, els homes donen una importància exclusiva a l'èxit. El "què" de l'art desapareix en aquests períodes: l'única pregunta que interessa és el "com": l'art perd l'ànima -conclou.

La consistència espiritual que Kandinsky planteja com a condició de la pràctica de l'art li fa reconèixer com un dels moviments espirituals més importants del seu temps la Societat Teosòfica: constituïda per lògies -diu- que intenten apropar-se, pel camí del coneixement interior, als problemes de l'esperit, en contraposició total al positivisme.

“Quan la religió, la ciència i la moral es veuen sacsejades, els puntals externs s’ensorren, l’home aparta la seva visió de l’exterior i se centra en si mateix.” Amb aquestes paraules tracta de caracteritzar la necessitat interior com a única sortida per a la situació de crisi en què considera que es troba la societat del seu temps. Reconeix el seu amic Arnold Schömborg com l’únic que en la seva música renuncia totalment a la bellesa acostumada i defensa tots els mitjans que condueixen al fi de l’autoexpressió. Schömborg manté que la llibertat no pot ser absoluta i, en el camí cap a la necessitat interior, ha descobert les fonts de la nova bellesa: les seves vivències musicals no són acústiques sinó purament anímiques: en ell comença la música del futur.

La necessitat interior neix -al seu entendre- de tres causes místiques, i està constituïda per tres necessitats místiques també: tot artista, com a creador, ha d’expressar allò que li és propi; com a fill de la seva època, ha d’expressar el que és propi de l’època i, com a servidor de l’art, ha d’expressar allò que és propi de l’art en general. Doncs bé, quant més forta sigui la participació de les dues primeres en una obra d’art “actual”, tant més fàcil serà l’accés a l’ànima dels coetanis; quant més gran sigui la participació del tercer element en l’obra de l’art “actual”, tant més es debilitaran les altres dues i serà més difícil l’accés als coetanis: “De vegades, han de passar segles perquè el so del tercer element arribi a l’ànima dels homes”, conclou.

El desenvolupament artístic consisteix, segons ell, en el procés de diferenciació que destaca el que és purament i eternament artístic de l’element personalitat i de l’element estil de l’època. Per tant, aquests dos elements no són solament forces concomitants sinó també un fre per al desenvolupament de l’art.

El que anomena “necessitat interior” és la voluntat ineludible -diu- d’expressar el que és objectiu: avui demana una forma i demà en demanarà una altra; aquesta voluntat d’expressió és el ressort que impulsa cap endavant. En poques paraules -conclou-, l’efecte de la necessitat interior i, per tant, l’evolució de l’art, són una expressió progressiva del que és etern-objectiu en el que és temporal-subjectiu.

Quant als criteris de composició, fa servir una imatge manllevada del món musical: la naturalesa, és a dir, les circumstàncies externes, sempre canviant, fan vibrar constantment les cordes del piano (l'ànima) per mitjà de les tecles (els objectes). Els efectes que provoquen, que de vegades semblen caòtics, consten de tres elements: l'efecte cromàtic de l'objecte, l'efecte de la seva forma i l'efecte de l'objecte mateix, independent de la forma i el color.

Més endavant precisa: el moviment aparentment arbitrari de les formes sobre la superfície del quadre pot semblar un joc gratuït amb les formes: malgrat tot, també aquí regeix el principi de la necessitat interior.

Quant la naturalesa de l'obra d'art, proposa entendre-la com a procedent de tres fonts diferents. Impressió directa de la naturalesa externa, expressada de manera graficopictòrica: aquestes obres les anomena "impressions". Expressió, principalment inconscient, generalment sobtada, de processos de caràcter intern, és a dir, impressió de la "naturalesa interna": aquestes obres les anomena "improvisacions". En tercer lloc, expressions de tipus semblant a l'anterior, però que es crea amb una lentitud extraordinària, amb un treball llarg i rigorós a partir del primer esbós: aquestes obres les anomena "composicions".

Malgrat que reconeix que sovint s'utilitzen composicions nues que semblen quasi l'única possibilitat d'expressar el que és objectiu de la forma, això és fruit de l'esperit del temps: més enllà de les construccions geomètriques, que són les més riques en possibilitats, és a dir, les més expressives, s'ha d'atendre a la "construcció latent" que brota imperceptiblement del quadre i està destinada a l'ànima més que a l'ull. Aquestes construccions poden semblar casuals i incoherents en aparença: en aquests casos, l'absència de coherència exterior -diu- és precisament la seva presència interior. La impressió externa és aquí impressió interna.

Quant a la bellesa, és partidari de rebutjar la bellesa convencional del moviment i declarar innecessària i molesta l'anècdota natural: així com no existeix el so lleig -puntualitza- ni

dissonància, ni en música ni en pintura, en aquestes arts qualsevol so o combinació de sons son bells (idonis) quan brolla de la necessitat interior.

A propòsit de la intuïció, diu que ha de ser l'únic jutge i guia de tota forma purament abstracta: l'ús de les formes abstractes és -al seu entendre- l'únic camí que té l'artista per familiaritzar-se amb elles i endinsar-se en el seu terreny. L'emancipació creixent que es dona a la seva època -diu, a propòsit de la naturalesa- floreix sobre el terreny de la necessitat interior, és a dir, "la força espiritual del que és objectiu en l'art". El que és objectiu de l'art es manifestava -al seu entendre-, en aquells anys, amb una tensió particularment forta, cosa que empenyia cap al descobriment de les formes constructives de l'època.

L'any 1923 publica *Punt i línia sobre el pla*. Els onze anys transcorreguts des de la publicació del llibre que he glossat fins ara són ha sigut el període de més intensitat avantgardista: no solament en l'obra teòrica i pictòrica de Kandinsky, sinó en la de tots els personatges que integren el nucli fonamental del que he definit com a avantguardes constructives. Si en aquell es fa èmfasi en l'aspecte crític respecte de les convencions i en els fonaments espirituals del nou art, en aquest hi ha una definició més concreta del seu plantejament de la pintura.

Faré un breu recorregut pels conceptes fonamentals d'aquest tractat, per completar així la referència a la contribució de Kandinsky al formalisme modern.

Continua considerant aquells anys com una època de crisi: "La pintura d'altres èpoques no ha estat tan desvalguda com l'actual." En efecte, en altres moments de la història era possible -diu- transmetre determinats criteris de composició, possibilitat que en aquell moment no es dona. Això fa que consideri essencial establir les bases d'una ciència artística que sigui capaç de proposar una anàlisi penetrant de la història de l'art, pel que fa als elements, a la construcció i a la composició de les obres.

Aquesta nova ciència artística només podrà sorgir -precisa- quan els signes esdevinguin símbols, i l'ull i l'oïda oberts permetin passar del silenci a la paraula. "Qui no sigui capaç d'observar -conclou- ha de deixar en pau l'art teòric."

Entén el concepte d'*element* de dues maneres: exteriorment, com cada forma del dibuix o la pintura, i interiorment, com la tensió que es genera a l'interior de l'obra entre les seves unitats constitutives. De fet -precisa-, no són les formes exteriors les que materialitzen el contingut d'una obra artística, sinó les forces vives inherents a la forma, és a dir, les tensions.

A propòsit de la composició, que entén com la "subordinació interiorment funcional dels elements aïllats i de la construcció", diu que, quan un acord constitueix perfectament l'objectiu pictòric proposat, ha de ser considerat una composició. "El xoc de la força amb la matèria -assenyala- introdueix en aquesta el que és vivent, que s'expressa en tensions. [...] la composició no és res més que una organització exacta i regular, en forma de tensions, de les forces vives tancades en els elements."

L'harmonia general d'una composició -conclou- pot consistir en diversos complexos que van creixent fins a un màxim d'antagonisme. Encara que aquests antagonismes poden tenir un caràcter inharmonic, la seva aplicació no ha de ser de caràcter negatiu, sinó que hi poden operar positivament, en la creació d'una harmonia d'abast més general.

De tota manera, deixa clar que les lleis d'harmonia de la naturalesa s'ofereixen a l'artista no per ser imitades, ja que la naturalesa té els seus fins propis, sinó per ser confrontades amb les de l'art: la naturalesa és un model d'ordre per a l'art, la qual cosa no vol dir que l'art hagi d'emprar l'ordre de la naturalesa. La diferència entre l'art i la naturalesa no radica en les lleis fonamentals sinó en el material que utilitzen cadascú d'ells i que està ordenat d'acord amb les lleis respectives.

És, però, el concepte de “construcció descentralitzada” el que reflecteix millor la noció d’ordre sobre la qual es fonamenta el formalisme kandinskià: “en el moment en que un punt es desplaça del centre del pla bàsic, la bitonalitat es torna perceptible”, és a dir, en el moment en que s’abandona la construcció centralitzada es perd “el so absolut del punt” i s’aprecia el “so del lloc”, diferent en cada cas, que ocupa dintre del pla bàsic.

Kandinsky entén per “factura” el tipus de relació exterior dels elements entre si i amb el pla bàsic, la qual depèn de tres factors: de les característiques del pla bàsic (llis, rugós), del tipus d’instrument utilitzat (pinzell, espàtula) i del mode d’aplicació del material (lleuger, compacte, puntejat).

La factura no actua per si mateixa: naturalment, ha de servir la idea de la composició (fi), de la mateixa manera que la resta d’elements (mitjans). En altre cas, apareixeria una dissonància interior, de manera que els mitjans s’imposarien als fins: el que és exterior s’imposaria al que és interior, amb la qual cosa es cauria en l’amanerament.

En aquest sentit, la diferència essencial entre l’art figuratiu i l’art abstracte és que, en el primer, el so de l’element en si mateix es troba velat, reprimit; en l’art abstracte, en canvi, s’aconsegueix un so ple i descobert.

La línia és -per a Kandinsky- l’antítesi absoluta de l’element pictòric primari: el punt. És un element derivat o secundari. A aquest efecte, decideix canviar la paraula *moviment*, d’ús corrent aleshores, per la de *tensió* per designar la força present a l’interior de l’element, que aporta tan sols una part del moviment actiu: l’altra part està constituïda per la direcció, determinada, al seu torn, pel moviment. Mentre la recta és la completa negació del plano, la corba conte, en sí mateixa, el germen del plano.

Quant al mètode, Kandinsky reconeix que l’objectiu primari de la investigació que suposa *Punt i línia sobre el pla* és establir unes regles més o menys exactes, convençut que en el futur s’ha de traçar

un camí més exacte i objectiu que possibiliti una labor col·lectiva a la ciència i a l'art. La ciència de l'art s'ha d'establir, doncs, sobre una base àmplia que tindrà, necessàriament, caràcter internacional.

Les afirmacions basades en la sensibilitat, arrelades en la intuïció -puntualitzada-, obliguen a fer els primers passos per camins prohibits: la sensibilitat sola podria conduir, en aquestes circumstàncies, a desviacions perilloses. Mitjançant mètodes correctes, com és l'aplicació simultània de la intuïció i el càlcul, és possible un avenç relativament segur.

Al contrari, l'avenç s'aconsegueix per mitjà del treball sistemàtic requereix la formació gradual d'una terminologia i, per fi, d'un diccionari que, en un desenvolupament posterior, portaria a la creació d'una gramàtica. Finalment *s'hauria d'enunciar una teoria de la composició que ultrapassés els límits de les arts particulars i es referís a l'art com un tot.*

El "pla bàsic" és, per fi, objecte d'atenció de Kandinsky. La forma més objectiva del pla bàsic esquemàtic -diu- és el quadrat: ambdós parells de límits provoquen un so igualment fort.

De tota manera, cada ésser vivent, el pla bàsic inclòs, té un dalt i un baix que mantenen una relació incondicional i permanent: "el dalt" evoca la imatge d'una soltesa més gran, una sensació de lleugeresa, d'alliberament i, finalment, fins i tot de llibertat. En canvi, tota forma amb una certa pesadesa guanya en pes en situar-se a la part superior del pla bàsic.

Quant més ens apropem al límit inferior del pla bàsic, més espessa es torna l'atmosfera, més propers se situen els petits plànols mínims, mentre que les formes més grans i més pesades se suporten amb menys esforç.

L'esquerra del pla bàsic desperta una idea de més soltesa, de lleugeresa i, finalment, de llibertat. Quant a la lleugeresa, l'esquerra es veu superada pel "dalt", encara que el pes de l'esquerra és, en canvi, molt inferior en comparació amb el "baix".

La dreta és la continuació del "baix": la condensació, la pesantor i el lligam disminueixen, però les tensions xoquen, malgrat tot, amb una oposició més gran, més espessa i dura que a l'esquerra. El moviment cap a l'esquerra, cap a la llibertat, és un moviment en distància. El moviment cap a la dreta és un retorn cap a casa.

És evident -conclou- que la menor desviació de la diagonal, és a dir, del medidor de tensió, de l'horitzontal o de la vertical, és decisiva en l'art de la composició, especialment, en l'art abstracte. Una elecció desafortunada en el format del pla pot transformar un bon ordre en un desordre càdtic.

Les relacions amb el límit del pla bàsic són estudiades també per Kandinsky: la distància entre la forma i les vores té un paper molt important en la formalitat del quadre. A mesura que s'apropa a la vora -observa-, una forma guanya en tensió; en el moment en que es produeix el contacte amb la vora, aquesta tensió desapareix immediatament.

Piet Mondrian

Per a la descripció del sistema neoplàstic em referiré a *La nova imatge a la pintura* (1917-1918) i a *Realitat natural i realitat abstracta* (1919-1920), llibres que recullen escrits de Piet Mondrian publicats a la revista *De Stijl* entre els anys 1917 i 1920. Aquest és un període de maduresa de l'autor, en què tant la formulació teòrica com la definició pictòrica de la nova plàstica es poden donar per concloses.

No em detindré en l'obra del poeta Theo van Doesburg, amb qui Mondrian va col·laborar a *De Stijl*, perquè aquesta referència no és una reconstrucció històrica del moviment, sinó tan sols un esbós dels criteris formalistes de l'avantguarda neoplàstica, orientat a un propòsit de més gran abast.

Els textos que componen els llibres que comentaré són relativament autònoms; van ser publicats en números successius de la revista i elaborats al voltant de nuclis temàtics més o menys

específics. No obstant això he preferit, com he fet amb els altres autors, centrar la glosa en els conceptes que considero rellevants per a la definició de la teoria.

Començaré amb una breu referència a la idea d'art sobre la qual l'autor elabora la seva proposta teòrica: conèixer la manera d'entendre les relacions amb la realitat i la vida és previ a qualsevol altra referència en el seu pensament.

Si, com es veu, la consciència de l'home creix cap al que és concret, és a dir, es desenvolupa des del que és individual cap al que és universal, la nova imatge no podrà mai més tornar enrera: una vegada hagi fet el gran salt del que és subjectiu al que és objectiu, del que és individual al que és universal, el que és subjectiu deixarà d'existir. La nova imatge del que és purament objectiu (la veritat) és una altra bellesa: una bellesa que supera l'art.

En un altre passatge, manifesta sobre això, que mentre l'artista com a intèrpret de la humanitat no hagi crescut completament cap a la interioritat, mentre continuï essent un artista, i no un vertader sacerdot, cal que col·loqui una imatge del que és interior enfront d'ell mateix: només llavors podrà esdevenir conscient, per la relació pura entre el que és interior (esperit) i el que és exterior (naturalesa), del significat vertader de l'un i l'altre. Només quan l'artista, i amb ell tota la humanitat, hagi crescut fins a la interioritat (esperit), l'element interior en ell s'haurà fet absolut, i només llavors exigirà exterioritat absoluta.

No obstant això -recalca-, mentre duri l'etapa de transició s'ha d'estar alerta: el vertader artista continuarà actuant subjectivament, però el desig d'objectivació pot avançar el temps: així, podrà néixer una apreciació de l'art, equivocada als ulls d'avui, que enfosquirà la manifestació expressiva del creixement lent però cert del que és bell cap al que és vertader.

Mondrian planteja els dos extrems de la dualitat essencial de l'art com a manifestació del que és interior i el que és exterior, de manera que en la nova imatge no es trenca el llaç entre l'esperit i la

vida: la nova imatge no és, doncs, la negació de la vida plena, sinó que, al contrari, suposa la reconciliació de la dualitat entre pols i esperit.

Quant a l'àmbit de la nova pintura, deixa clar que es desenvolupa sota la influència de la plena vida cultural moderna de la metròpoli: és lògic -diu- que la vida natural sense madurar no pogués produir aquest art. El temperament artístic, la visió estètica -manifesta-, reconeix un estil que la visió quotidiana, en canvi, no percep ni en l'art ni en la naturalesa: mentre es veu la matèria individualment no es pot veure l'estil. Així, la visió quotidiana impedeix que aparegui l'art: en l'art no vol veure l'estil, prefereix que sigui una descripció detallada.

L'art -assenyala- és una de les revelacions de la veritat. Però, si bé sempre ha manifestat la veritat de la contradicció, només la nova pintura la realitza, mitjançant la creació: la pintura natural només manifestava la veritat d'una manera velada i desequilibrada, mentre que la nova imatge l'expressa concretament i equilibrada. La pintura, malgrat que en definitiva és una i invariable, ha tingut al llarg del temps manifestacions molt variades: els diferents estils -diu- es distingeixen per causes de temps i lloc, però en realitat són iguals. Per molt distinta que sigui la seva aparença, sempre neixen del que és universal, del que és més profund, del que ja existeix: tots els estils històrics -assegura- tenen l'afany de manifestar el que és universal.

En aquest punt interessa esbossar la idea que Mondrian té de la pintura tradicional i el sentit que atorga a les experiències premodernes, referent immediat de la seva proposta. La seva reflexió arrenca del reconeixement que, fins als temps moderns, la pintura tenia com a mitjà d'expressió l'aparença natural de les coses: la forma i el color naturals; no és estrany, doncs, que provoqués sorpresa, àdhuc disgust, quan als primers anys del segle XX alguns pintors van començar a utilitzar la forma i el color amb independència del referent natural. Cita Cézanne quan diu que la modernitat es fonamenta a acceptar una altra visió més conscient: utilitzar la forma i el color com a mitjans d'expressió en si mateixos prové de veure conscientment el que fins ara s'havia vist només inconscientment. És a

dir, no són les coses mateixes les que causen la bellesa en l'obra d'art, sinó les relacions de la línia i el color.

La cubista ja no és -per a Mondrian- una imatge natural-plàstica: busca la plàstica, sobretot la plàstica, però d'una manera diferent. El cubisme continua expressant el que és individual, però no en l'aparença tradicionalment perspectiva. Interromp la forma, la suprimeix parcialment i aporta altres formes o línies: introdueix la línia recta, fins i tot allí on no està directament present en el que és visible. El cubisme -continua- canvia realment l'obra d'art en una aparença que ha brotat de l'esperit humà i que està, per tant, unida a l'home. El cubisme va trencar la línia tancada, el contorn que actuava com a límit del que és individual; en això, però, encara està expressant la ruptura; li falta encara la unitat pura: en les seves obres, les coses encara continuen comptant com a coses.

Segons Mondrian, els impressionistes van començar a allunyar-se de l'aparença general visible de les coses. Els neoimpressionistes els van seguir, i els puntillistes i divisionistes els van superar, en alliberar-se de la visió normal de la realitat. Abans d'alliberar-se de la imatge de les coses, la pintura ja s'havia alliberat del color natural, àdhuc una mica de la forma natural: ara -diu- havia de seguir la ruptura de la forma i el color naturals. Això és el que es va aconseguir amb l'expressionisme, el cubisme i la resta de tendències contemporànies: al final va venir la solució de la forma en línia recta i el color natural; en el color pur i pla.

La pintura real abstracta va haver de canviar la pintura de la forma, que el cubisme va afrontar, per la interiorització de la forma en la línia recta: va arribar a aquest punt pel camí que havia seguit el cubisme, per l'abstracció de la forma natural de l'aparença. La línia fortament tensa només s'havia de tensar més, fins que estigués definitivament recta.

La pintura, lliure de l'aparença natural, va arribar a ser una imatge del que és abstracte, en veure el que és natural cada vegada de manera més pura: va arribar a una imatge pura de la relació. Relació que, naturalment, no vol dir proporció i prou: llavors la imatge no

seria art. La imatge de la relació ha de complir tots els requisits estètics si realment vol ser art i provocar en l'espectador l'experiència estètica.

Quant als principis que fonamenten la seva proposta, la "unitat de la dualitat" és potser l'argument bàsic del pensament de Mondrian: "A la naturalesa es pot observar -assenyala a les primeres pàgines de *La nova imatge*- que totes les relacions estan dominades per una relació original: la dels extrems oposats." La necessitat d'abstracció en l'art es fonamenta en la necessitat de manifestar la dualitat: tot allò que existeix, ho és només pel seu contrari.

Però, quan els contraris són equivalents, la dualitat és unitat: unitat original com a força persistent de totes les coses; allò que totes les coses tenen en comú, que Aristòtil defineix com la substància. Allò que existeix en si, independent de qualitats exteriors de mesura i forma. Per conèixer la unitat hem de reconèixer la dualitat -precisa-; veure la unitat com a aparença singular és quelcom vague i inconcret, mentre que la consciència de l'home creix del que és vague al que és concret.

La unitat només ho sembla als nostres ulls, ja que, en realitat es tracta d'un compost: tota unitat és ja una nova dualitat, un conjunt. Cada cosa ens mostra en petit una rèplica del tot: una composició. Per exemple, el paisatge ens revela amb força la relació de l'angle recte: als nostres ulls, ja no es presenta res més que la línia d'horitzó i la lluna. Però apareix com una unitat: tal és la manera de crear de la naturalesa.

Nosaltres els homes -conclou- hem de continuar pintant el repès mitjançant el moviment, la unitat mitjançant la multiplicitat. La relació primordial, és a dir, l'angle recte, ja és en si, sintèticament, una realitat viva, però només es converteix plàsticament en aquesta realitat mitjançant la multiplicitat de relacions. Per fer possible l'equivalència del que és un i el que és l'altre -insisteix-, la nostra consciència ha hagut de madurar fins a tal punt que el que és natural-material ha perdut força dominadora i el que és espiritual s'ha tornat clar.

El concepte de "relació equilibrada" és una altra idea clau per al seu pensament: "l'existència de tots els objectes -assenyala- està determinada per a nosaltres estèticament per la relació equilibrada". El concepte d'aquesta manifestació de la unitat ja està present en el germen de la nostra consciència.

Relació equilibrada es allò que fa que la unitat, l'harmonia, el que és universal, es mostren expressivament en la seva diversitat, en la seva multiplicitat, en la seva individualitat. La manifestació exacta de la unitat, doncs, es pot expressar, s'ha d'expressar, ja que no és perceptible en la relació que es percep. Uns anys després conclourà sobre això que és precisament pel fet que la relació equilibrada s'expressa realment -encara que de forma velada- en el que és visible, que sentim l'emoció de la bellesa, en el sentit més profund. És la imatge que concreta aquella relació el que fa que l'art sigui art.

El procés que relaciona "el que és natural i el que és abstracte" és un altre dels arguments que sovintegen en els escrits que comento: "La vida de l'home cultivat d'avui es va allunyant cada vegada més del que és natural: la vida es fa cada vegada més abstracta", escriu en una de les primeres pàgines de *La nova imatge*. En efecte, considerant l'oposició fonamental la que s'estableix entre el que és natural i el que és abstracte, la "relació equilibrada" no es pot veure en el que és natural i, per tant, tampoc en el que és exterior; s'haurà de manifestar pels seus contraris, és a dir, pel que és universal, per l'harmonia, la unitat, en definitiva, el que és propi esperit. Aquests termes, encara que excloguin la imatge de l'altre, no deixen d'expressar-lo, en son la seva representació: es copsen gràcies al creixement del seu oposat cap a la unitat.

La imatge abstracta és l'oposat de la natural; és fruit de la seva maduració. Si madura el que és natural en la consciència, és a dir, si el que és interior individual de l'home comença a estar desenvolupat, el que és interior universal de la consciència es posa més en relleu: llavors, la consciència ha crescut del que és natural al que és abstracte; i la manifestació serà necessàriament abstracta.

D'altra banda -assenyala Mondrian-, si en la imatge la relació és el que és essencial, llavors el que és universal és el que és essencial. I si el que és universal és el que és essencial, ha de ser la base de tota la vida de l'art: com més conscientment se senti aquest unir-se amb el que és universal, més del que és individual subjectiu es perdrà.

Tot insistint en l'argument de la necessària universalitat de la consciència artística, afegeix: tota contemplació desinteressada eleva l'home per sobre de la seva condició natural; en l'instant estètic de la contemplació, el que és individual es dilueix i el que és universal apareix. I, poc després: "La plàstica precisa del que és universal es inconcebible sense la plàstica del pur equilibri, i l'equilibri és inconcebible sense dualitat. La plàstica precisa del que és universal no és ni la representació de l'un ni la de l'altre: és la representació de la relació equilibrada de l'un i de l'altre a la vegada."

Tot estil té un contingut atemporal i una aparença temporal; el contingut atemporal constitueix el que és universal de l'estil. Doncs bé; l'estil en què el que és individual serveixi més el que és universal serà l'estil més gran: l'estil en què el contingut universal es manifesti en la forma més correctament expressiva serà l'estil més pur.

En un altre moment, afegeix: si l'art expressa l'estil completament, s'ha d'alliberar de l'aparença de les coses de manera que no les expressi; ha d'expressar, doncs, la tensió de la forma, la intencionalitat del color i l'harmonia, és a dir, el que mostra la naturalesa en una aparença abstracta.

La nova imatge no és, però, la manifestació d'un concepte dualista de la vida; al contrari: és la manifestació del sentit d'unitat conscient, madurat, que forma la base de la nova consciència del temps. La raó es revela, precisament, on la intel·ligència té un contacte directe amb l'esperit: de la raó -afegeix- ve el pensament universal; aquest, experimentat i sofert per l'ànima, elaborat cap al sentiment, fa néixer l'art.

Quant als mitjans d'expressió de la nova imatge, Mondrian recorda que, atès que no pot aparèixer com una imatge concreta,

natural, es refereix sempre al que és universal; ha d'arribar a una manifestació en abstracció de forma i color: amb la línia recta i el color primari definit. Trobats aquests mitjans, es presenta per si sola la imatge exacta de la pura relació i, amb ella, l'essència de tota emoció expressiva de la bellesa -conclou.

Quant a la rellevància del pla, assenyala que la contemplació visual habitual no veu pla el color en la naturalesa: veu les coses com a corporeïtat, no com a curvatura. En realitat, les coses se'ns fan visibles per una complexitat de plans que, per mitjà d'una angulositat, configuren la nostra plasticitat. Aquesta angulositat quasi no existeix visualment -assegura-, com mostra una reproducció fotogràfica del que és viu. El desenvolupament tècnic del pintor i la formació acadèmica es basen, en gran part, en el fet que es pugui aprendre a veure la constitució per plans de l'aparença de la forma -i en ella la plasticitat- i a expressar-la en imatges.

Quant a l'espai, diu que generalment la pintura expressa la plàstica per emfatitzar el que és angulós. La plàstica és necessària en pintura perquè expressa espai. La pintura ha trobat la nova plàstica, capaç d'expressar espai amb una superfície plana -assegura-, reduint a la imatge la corporeïtat de les coses en una composició de plans que creen la il·lusió d'estar en un sol pla. Aquests plans són capaços d'expressar l'espai sense presentar-lo en perspectiva: la dimensió de la profunditat apareix pel canvi de color dels plans. El que és essencial de l'espai es manifesta, doncs, en la nova imatge, per la relació d'un pla envers l'altre: s'eliminen tant la perspectiva com els procediments pintorescos.

Quant als criteris formals de la nova imatge, Mondrian fa algunes precisions de gran importància per al seu plantejament. La proporció permet a l'artista establir les relacions entre els colors i la mesura justa, sempre atenint-se al mitjà d'expressió universal. El ritme interioritzat (després d'haver liquidat el contrast entre posició i mesura) de l'art no coneix la repetició, que caracteritza el que és individual: no és un desenvolupament, sinó una unitat expressiva. El que és individual es caracteritza perquè la repetició -diu- es manifesta com a ritme natural, però se'n diferencia perquè aquella llei actua

com a simetria. La imatge real abstracta elabora la simetria fins a un equilibri, i tot això per mitjà d'un contrast continu entre posició i mesura, per mitjà de la imatge de la relació que converteix una (posició) en una altra (mesura).

Referiré breument algunes consideracions que Mondrian fa a propòsit de l'arquitectura plàstica, que és culminació del procés que, de manera semblant a la pintura, l'arquitectura experimentava en el seu temps. Mentre no existeixi una arquitectura absolutament nova - manifesta-, és la pintura la que ha de realitzar allò en què l'arquitectura es troba en retard manifest, és a dir, la relació d'un equilibri de pures relacions o, en altres paraules, l'existència d'una realitat abstracta en art.

Les obres dels enginyers -punts, fàbriques, etc.- construïdes en ferro o ciment són bellesa; l'error dels arquitectes és que aspiren a fer bellesa. Interpretar la vida és, però, prestar atenció al que és útil. Precisament, per no ser una interpretació de la vida, en el sentit anterior -precisa-, és la raó per la qual l'art s'ha extraviat en els dominis del que és agradable, el que és bonic, el que és decoratiu i altres coses semblants.

L'aspecte general, les formes i els colors d'un moble han de concordar amb l'aspecte general d'una habitació, i no sols ells, sinó també les relacions de les mesures i les relacions dels colors entre si - recalca-, ja que altrament no es podria aconseguir l'equilibri pur.

Charles Edouard Jeanneret i Amedée Ozenfant

Si bé l'obra pictòrica de Charles Edouard Jeanneret no va tenir una transcendència estètica directa similar a la de Mondrian, va ser decisiva per la importància que va adquirir la seva pràctica arquitectònica posterior, amb el nom de Le Corbusier. Els escrits a què em referiré van ser elaborats amb Amedée Ozenfant, i probablement és aquest qui li va inspirar les idees bàsiques del que es convertiria en el purisme, doctrina que recull els fruits de la seva col·laboració teòrica.

L'escrit fundacional del purisme és un treball conjunt que, amb el títol d'*Après le cubisme*, van publicar conjuntament el 1918. Per a Ozenfant, el cubisme, l'únic moviment pictòric que considerava realment nou, havia caigut en una pràctica decorativa sense projecte. Per a Ch. E. Jeanneret, l'arquitectura d'aquells anys era un art decadent, basat en la gestió d'estils caducs.

El treball comença amb una cita de Voltaire: "La decadència es produeix per la facilitat de fer i per la mandra de fer-ho bé, per la sacietat del que és bell i el gust pel que és insòlit." La referència és una presa inequívoca de posició respecte als moviments que identifiquen la modernitat amb l'originalitat i l'individualisme, tot depreciant els qui persegueixen un ideal de perfecció.

L'assaig, que es planteja com un producte escrit d'uns professionals de la pintura, és recordat per Ozenfant en el seu *Foundations of Modern Art* (1931) com el primer llibre d'art publicat a França després de la guerra, el primer *rappel à l'ordre* que es dona en el món de l'art.

L'escrit parteix de la consideració que el cubisme és quelcom acabat, que pertany a un període distanciat per l'abisme de la guerra: es podria considerar el darrer episodi d'un impuls que, del Romanticisme ençà, ha portat a l'aïllament d'un artista capficat en la cerca del que és nou, entenent per nou tot allò que sorprèn i provoca l'espectador.

En molts aspectes -assenyalen els autors- el cubisme no és altra cosa que un pas més en l'evolució de la pintura, a partir de Cezanne; el fet de sotmetre la descripció a les exigències de la plàstica no és específic del cubisme: Ingres, Courbet, Cézanne, Seurat i Matisse, entre d'altres, també ho van fer. En tots ells s'observa un predomini del que és plàstic sobre el que és descriptiu, situació que el cubisme porta al límit. Malgrat això, opinen que quan prescindeix del motiu, els cubistes converteixen el quadre en quelcom purament ornamental.

Ozenfant i Jeanneret identifiquen la idea de "pintura pura" dels cubistes amb la d'art ornamental i no amb la d'art pur, com aquests pretenen. L'art ornamental -al seu entendre- no té per objecte la bellesa sinó el simple plaer dels sentits; es tracta d'un art basat en sensacions primeres i immediates. La crítica més forta que fan als quadres cubistes és que, en comptes d'utilitzar elements tipus, que responen a lleis generals, mostren sempre aspectes anecdòtics dels objectes, cosa que porta a casos singulars. El quadre cubista es presenta sempre -diuen- com una deformació, amb la qual cosa es perverteix la funció de la pintura, que no és deformar sinó construir formes amb elements universals.

La crítica es torna més dura quan es refereix als continuadors dels grans pintors cubistes: Picasso i Braque. El primer és, segons Ozenfant, l'autèntic creador, el gran artista dotat amb el sentit de la forma i el color. Aquestes son les qualitats, no ja del pintor cubista, sinó de qualsevol artista plàstic; en canvi, la crítica és -al seu entendre- la responsable principal del desconeixement que envolta la pintura cubista: sovint fa lloança dels seus errors i critica les seves qualitats: la identificació del cubisme, amb la consciència de la quarta dimensió, atribuïble a Apollinaire i altres crítics, va provocar una foscor entorn del cubisme que els autors deploren i denuncien.

Après le cubisme, però, no tan sols fa una crítica del moviment sinó que té el mèrit de fer-ne una valoració positiva: el fet d'haver alliberat l'art del pes de la tradició, tasca iniciada pel naturalisme, l'impressionisme i el fauvisme, és el primer mèrit que cal reconèixer-li: el cubisme tanca el cicle en prescindir, fins i tot, del motiu del quadre.

El tret essencial del moviment està relacionat directament amb aquest: donar prioritat als aspectes plàstics respecte dels descriptius: color i forma són els elements sobre els quals es construeixen realitats plàstiques autònomes, que no necessiten cap referència aliena a la pintura per copsar el sentit com a obra d'art. Amb el cubisme, el quadre deixa de ser l'intermediari amb una realitat d'existència extraartística: en paraules d'Ozenfant, "el cubisme es la pintura

concebuda com una relació de formes que no estan determinades per cap realitat exterior a elles”.

Una altra conquesta del cubisme és haver reduït l'àmbit del que és lleig: la noció de relació introdueix harmonies desconegudes i, per tant, considerades indesitjables, que a partir d'ara seran considerades genuïnes. També es deu al cubisme -en opinió dels autors- el fet d'haver eliminat de la pintura les formes complexes, en reduir el material a elements purs vinculats per geometries elementals. L'ús formal del color, enfront de la seva funció descriptiva, és un altre dels valors que té la pintura cubista, segons Ozenfant i Jeanneret.

Consideren que tant Picasso com Braque produeixen les seves obres més importants al voltant de 1912: a partir de llavors, és difícil distingir si un quadre és de l'un o de l'altre. Així, s'arriba a una homogeneïtat de tipus universalista que té poc a veure amb el caràcter individualista de l'un pintor i l'altre: això precipita -en opinió d'Ozenfant i Jeanneret- la invenció del *collage*, i amb ella la idea del *quadre-objecte*, on el joc de formes i colors modifica el mecanisme de l'emoció, en la mesura que aquesta ja no deriva d'un element exterior, reproduït en el quadre, sinó de les seves pròpies lleis.

El segon capítol descriu les idees que, segons els autors, constitueixen l'esperit modern, el paper dels descobriments científics i la màquina com a instrument que, en alliberar l'home, incideix en la presa de consciència col·lectiva. Les idees d'universalitat i precisió són, des d'aquesta perspectiva, genuïnament modernes, com moderna és la intel·lectualitat, entesa com a reflexió.

En realitat, la recerca de la universalitat, d'una idea de bellesa d'ordre superior, es pot considerar l'objectiu fonamental del purisme: l'artista purista tracta de trobar les reaccions universals i constants que provoquen determinades combinacions de formes i colors, és a dir, les reaccions de la sensibilitat visual que permetin establir un *teclat d'expressió*. Aquest teclat es formarà per la combinació de formes elementals i gammes de colors: malgrat la seva rel intel·lectual, el purisme és un art clarament sensitiu; les seves obres es dirigeixen

directament als sentits. Malgrat que la seva fonamentació teòrica és clarament intel·lectual, les obres puristes s'orienten a una visualitat intensa, que arriba a la intel·lecció mitjançant el concurs de la imaginació i l'enteniment, però té en la mirada el vehicle i en la visió la condició de l'experiència estètica. La terminologia científica que sovint utilitzen en els escrits reflecteix més l'actitud dels creadors que la naturalesa de l'art que tractaven de promoure.

Si la universalitat és el seu objectiu, el rigor és la condició de la manera de procedir: aquest és el motiu de la fascinació que a ambdós autors els produeixen els atributs de la màquina: l'economia i la precisió, l'absència de deixalla. La universalitat i el rigor estan a la base de la proposta del purisme com un art autèntic, situat més enllà de les modes i els gustos, nascut amb voluntat de permanència.

Amb el terme *purisme* es vol descriure el propòsit de claredat, rigor, absència del que és superflu: Raynal va veure el moviment com una reacció contra l'habilitat manual i el culte a l'encant, contra els elements l'efecte dels quals és tan irresistible com passatger.

El tercer capítol, dedicat a les lleis, tracta d'identificar els criteris formatius que han de servir per a construir una obra d'art clarament moderna i adequada al temps en què apareix. Llei que són productes de l'home, però que es fonamenten en un ordre propi de la naturalesa entesa com a engranatge perfecte, com a màquina complexa, construïda, però, sobre una geometria elemental que es repeteix sistemàticament.

Per als autors, el purisme és més que una estètica; és una *supra-estètica*: no és una modalitat d'art, sinó una actitud envers l'art i un procediment per produir-lo.

"El purisme -segons les seves paraules- vol concebre amb claredat; executar lleialment, de forma exacta, sense deixalles; s'allunya de les concepcions confuses, de les execucions sumàries, crispades."

L'element bàsic de l'artista purista és la *paraula plàstica*, que s'ha de referir a elements coneguts universalment: per això el purisme rebutja la deformació d'objectes. El retorn a l'objecte que fa el purisme no s'ha d'interpretar com un pas enrera en el procés d'abstracció progressiva de l'art modern: l'element purista és el resultat de la depuració de la forma d'un objecte fins a convertir-lo en estàndard, fins buidar-lo de sentit, de manera que s'integri en una estructura de formalitat complexa, orientada a crear universos ordenats, el sentit dels quals no té res a veure amb els elements que l'integren.

El quart i darrer capítol descriu la proposta purista, que identifica amb l'atribut característic de l'esperit modern. En tretze punts, que segons Ozenfant constitueixen un autèntic decàleg, sovinteja la referència a la matemàtica: el número sempre es proposa com a condició intrínseca de la bellesa.

L'exactitud i el rigor han de ser les característiques de l'art modern, com ho són de l'esperit científic de l'època: art i ciència -conclouen els autors- segueixen processos similars. La ciència es basa en l'experiència, és a dir, es planteja el futur a partir del passat. L'art, en canvi, actua en el present; per això no treballa amb hipòtesis, sinó amb certeses -afirmen-, amb allò que succeeix en "l'instant vital".

Els puristes reivindiquen el quadre tradicional: la pintura, en narrar-se a si mateixa, torna a l'estudi del pintor i es tanca a dintre dels límits del quadre. L'elecció del format no és, doncs, per a ells, una decisió intranscendent. El purisme tracta de produir en l'espectador sentiments elevats: és l'equilibri perfecte entre sensibilitat i reflexió. De fet, tracten de formular una estètica objectiva, basada en elements quantificables i comparables. La idea del que és bell, considerat com el que "agrada universalment", és d'ordre subjectiu, i, al seu entendre, en ella es barregen conceptes de grat, seducció i utilitat. El que només és agradable no deixa empremta en l'espectador; és art ornamental que obeeix la moda: és com un "art de lloguer".

La idea clàssica de bellesa -manifesten- fa referència a les aptituds de l'espectador i no a les qualitats de l'artista: aquest és el

motiu pel qual és tan difícil establir consens entorn d'ella. L'autèntica bellesa és- al seu entendre- la que produeix emocions profundes i duradores: el que és bell, segons els puristes, es relaciona amb la idea de la felicitat. Aquestes idees es resumeixen amb la sentència següent d'Ozenfant i Jeanneret a propòsit de l'estètica purista: "L'estudi dels aspectes constants i universals de les sensacions, de les seves qualitats intrínseques, permet crear una estètica sense que hi hagi d'intervenir el judici de valor de la *bellesa*."

Si la màquina, precisa i ajustada, és el símbol de l'època moderna, i l'emoció és el sentiment més elevat de l'home, resulta raonable concloure que l'obra d'art pugui ser entesa com "la màquina d'emocionar", l'instrument que permet l'home d'arribar a estadis superiors, que només havia assolit mitjançant la religió.

Ozenfant i Jeanneret defineixen el purisme a través d'unes lleis que, lluny de limitar la llibertat de l'artista, li donen la certesa per crear l'obra d'art, entitat que porta implícita la necessitat d'ordre. Limiten les formes a geometries simples; abstrauen els objectes fins a definir els elements tipus; utilitzen tan sols determinades gammes cromàtiques i estableixen les relacions formals ajudant-se de traços reguladors.

El purisme -diuen- utilitza elements primaris amb ressonància secundària: amb les formes i els colors primaris estableixen un primer repertori estructurat -"teclat fisiològic"- al qual se superposa el "teclat psicològic", propi de les sensacions secundàries. L'obra d'art neix com a síntesi dels dos teclats. L'obra purista és el reflex de l'invariant, per la qual cosa evita tot el que suposi singularitat, excepció o accident temporal.

Ozenfant reconeix que és característica de l'art modern la *intensitat*, entesa com a eficàcia, capacitat de síntesi que evita el que és superflu, com a condició dels productes conformats de manera que cada element té sentit per la posició que ocupa en el conjunt i és necessari per entendre la posició de la resta. Així doncs, el quadre és una entitat "sencera", en la qual no hi ha restes: no hi ha res que no estigui estructurat segons un criteri d'ordre. El quadre purista és

també una “integral”: assimila les lleis generals de la naturalesa i n’extreu un sistema coherent que dóna consistència formal als seus elements constitutius.

L’angle recte és l’angle-tipus, símbol de la perfecció; la imatge de la llei general més important, la gravetat. La idea de “selecció natural”, per la qual la naturalesa elimina aquells individus que no s’ajusten a les exigències de l’espècie, es transforma, en la teoria d’Ozenfant i Jeanneret, en la “selecció mecànica”: la que realitza la màquina en eliminar aquells objectes de característiques alienes al tipus per poder-los reproduir mecànicament.

L’art modern és un art d’alta precisió, que utilitza el mínim de recursos per produir la sensació més intensa. La idea d’economia no és empobridora: s’entén com un propòsit de concentració que persegueix un resultat concís i intens, fruit d’un llarg procés d’elaboració.

Cada quadre purista és un perfeccionament de l’anterior, fins a arribar a conquerir l’engranatge perfecte entre els seus elements: en aquesta idea d’ajust s’ha de veure la referència a la màquina de l’art purista, no en l’eventual ús de la iconografia maquinista com motiu argumental de les obres, com de vegades s’ha volgut veure.

Coda orteguiana

Vull referir-me, encara que sigui breument, a un text que considero essencial per al coneixement de l’art modern i que recomano sempre que tinc l’ocasió de fer-ho: es tracta de *La deshumanización del arte* (1925), de José Ortega y Gasset. Estic segur que ja hauran sospitat el motiu de la referència i potser els haurà sorprès la meua audàcia a elogiar un escrit que, ja des del seu títol, sembla contradir l’argument central d’aquest discurs. Efectivament, ho sembla, només.

L’any 1925, l’art modern estava als seus inicis; el cicle efímer de les avantguardes constructives estava pràcticament conclòs:

Malevitch, Mondrian, Jeanneret i Schönberg, per esmentar-ne tan sols uns quants, havien culminat les seves propostes d'un art nou. Referir-se a l'art modern en aquell moment era un repte que pocs van assumir: Ortega ho va fer i, al meu entendre, amb gran encert.

La seva reflexió arrenca del fet que l'art modern aleshores era impopular, no perquè no agradés sinó perquè no s'entenia. És un cas ben diferent al de l'art romàntic -assenyala Ortega-, que no agradava als il·lustrats però no perquè no fossin capaços de copsar-ne el sentit estètic, sinó precisament perquè l'entenien però no el compartien.

Quan es pregunta per la raó del divorci entre l'art modern i la societat del seu temps, exposa l'argument medul·lar del treball: l'art modern provoca la dissociació de la realitat viscuda i la realitat estètica, que l'art tradicional presentava com a sobreposades. En un quadre figuratiu, el que és artístic conviu amb el paisatge representat, posem per cas, de manera que és molt possible creure que s'està gaudint de l'art quan, en realitat, no es fa altra cosa que fruit de l'evocació de la muntanya.

Aquest equívoc, que està a la base de la major part de les falses experiències de l'art figuratiu, no es pot donar davant un quadre de Mondrian, per exemple: si no hi apreciem el que hi ha d'artístic a l'obra, no hi ha cap consol possible, perquè no hi ha cap altra realitat capaç d'ajudar-nos a tenir la il·lusió que hem reconegut els valors de l'obra.

És precisament aquesta renúncia de l'art modern a representar la realitat viscuda el que va portar Ortega a parlar de deshumanització. Subtracció del que és humà, que sovint es confon amb la consideració de l'art modern com quelcom d'inhumà.

ABSTRACCIÓ I ARQUITECTURA MODERNA

El concepte d'*abstracció* se sol tractar amb una lleugeresa similar a la que es practica quan es parla de *modernitat*, noció estretament vinculada a aquella; això potser es deu al fet que ambdós conceptes s'aborden segons valor que adquireixen en el marc d'una perspectiva o altra, més que amb el propòsit d'esclarir el seu sentit en la història de l'arquitectura. L'abús del sobreentès acaba provocant equívocs en el seu significat que en desfiguren la comesa essencial en l'art i l'arquitectura moderns.

Voldria esbossar algunes de les confusions habituals, tant als textos com a les consciències, a propòsit de l'abstracció. Intentaré agrupar els comentaris en duess seccions: a la primera, em referiré als equívocs al voltant de la noció i la genealogia del concepte; a la segona, em centraré en els que s'ocasionen en referir-lo a l'arquitectura moderna.

En la definició del terme s'aprecia sovint una confusió del sentit: en efecte, no és el mateix entendre que s'abstreu quan se seleccionen alguns aspectes de la realitat per a facilitar-ne la seva comprensió -la qual cosa suposa actuar amb un pragmatisme reductiu- que associar l'abstracció al fet d'extreure el que és essencial d'aquesta realitat amb el propòsit d'intensificar-ne el coneixement. En el primer cas, s'actua segons una anàlisi que es recolza en un procés d'exclusió de tipus personal. En el segon, es tracta d'accedir al que és essencial mitjançant una tensió cap al que és universal subjectiu, marc de referència del judici estètic que, com se sap, és la condició bàsica de la síntesi.

És de justícia reconèixer que aquesta lliscada semàntica es dóna sobretot entre arquitectes o artistes en general, i revela un prejudici inicial, és a dir, que els que practiquen l'abstracció com a forma de relacionar-se amb l'art solen ser esperits mandrosos i expeditius, que no dubten a simplificar la realitat per donar-ne compte amb més facilitat i brillantor. En canvi, entre els seus objectors abunden els esperits inclusivistes, que desconfien de la capacitat de

judici i s'enfurismen quan escolten pronunciar -o veuen escrita- la paraula *síntesi*, que ultrapassa la seva raó.

No insistiré en aquesta dicotomia inicial perquè el sentit de la divergència de les posicions que la motiven s'anirà perfilant amb més nitidesa en les consideracions que segueixen, a propòsit d'aspectes particulars de la noció d'abstracció.

Una altra assumpció generalitzada que projecta ombra sobre la idea d'abstracció és la identificació de la seva vigència amb el llibre de Worringer *Abstracció i empatia* (1908). El títol original de l'edició mexicana, *Abstracción y naturaleza* (FCE, 1953), ja va contribuir prou a crear la confusió que sembla que persegueix el concepte. En efecte, en substituir l'oposició *abstracció/empatia* per la d'*abstracció/naturalesa* no només es permet una llicència que hauria d'incomodar l'autor sinó que a més es modifica el sentit global del contingut del llibre. Si bé el títol original indica que l'assaig tracta de dues maneres distintes de relació entre l'espectador i l'obra d'art, l'arranjament suggereix que el text centrarà les seves reflexions en l'oposició entre el que és natural i el que és abstracte. Així doncs, la lectura del llibre es converteix en una experiència surrealista que ningú amb sentit de l'humor s'hauria de perdre.

La malifeta es va dur a terme, naturalment, amb la més bona intenció: utilitzar el terme alemany *Einfühlung* devia semblar extravagant, mentre que *empatia* devia considerar-se en aquell moment un anglicisme prematur. El fet és que la primera edició castellana del llibre de Worringer va ser ja un presagi del que li esperava a la noció d'*abstracció*.

En qualsevol cas, més enllà del que acabo d'esmentar, l'oportunitat i la lucidesa d'aquest text fonamental no degué afectar la genealogia del concepte, en el moment de preguntar-se pel seu sentit en la gènesi de la modernitat artística. Worringer enfronta, en efecte, dues maneres de relacionar-se amb l'obra d'art: l'*Einfühlung*, la projecció sentimental -o, *empatia*, si es vol-, que troba la bellesa en el que és orgànic i parteix de la sensibilitat de l'home, i l'*abstracció*, que valora el que és inorgànic, el que està sotmès a llei i necessitat

abstractes, essencials, que tendeixen a recolzar-se en valors universals.

A les primeres pàgines del llibre, Worringer declara clarament que les lleis de l'art no tenen res a veure amb l'estètica del que és bell natural, i ho aclareix en afegir que el problema no és conèixer les condicions en què un paisatge sembla bell, sinó les condicions en què la representació d'aquest paisatge és un producte artístic. D'aquí es desprèn que, com ell mateix declara més endavant, l'*Einfühlung* té a veure amb l'activitat perceptiva general, però no amb l'art. Això no és obstacle, però, perquè continuï el seu assaig atenent als dos conceptes, més interessat a analitzar dos modes típics d'apreciació de l'obra que a discutir les idees d'art que convenen a l'un i l'altre.

Mitjançant l'*Einfühlung*, la forma d'un objecte és un ens format per mi; el gaudi que em produeix la seva visió és un autogaudi objectivat. La seva activitat s'orienta cap al que és bell i té com objectiu despullar el subjecte de la seva individualitat, en projectar-lo en l'objecte i gaudir-se en ell; es tracta, doncs, d'un procés de projecció sentimental.

Mitjançant l'*abstracció* -assenyala Worringer- s'intenta de sostreure l'objecte del món exterior; despullar-lo de qualsevol dependència o arbitrarietat; convertir-lo en necessari i immutable; aproximar-lo al seu valor absolut. En conseqüència, les formes abstractes subjectes a llei són les úniques en què l'home pot descansar davant el caos de l'univers.

La voluntat d'alienació del subjecte que s'observa en l'*Einfühlung* -en projectar-se en l'objecte- és més intensa en l'abstracció: en aquest cas, no es tracta de despullar-se de la individualitat projectant-la sobre l'objecte, sinó de redimir-se de la contingència del que és humà, de l'arbitrarietat de l'existència.

Les consideracions anteriors són suficients per conèixer la naturalesa de la reflexió i l'objectiu de l'anàlisi d'aquest llibre fonamental. La dualitat d'actituds del subjecte davant de l'obra no deriva, però, d'una casuística arbitrària, sinó que reflecteix dues

maneres d'entendre l'art que van polaritzar l'atenció dels estudiosos al llarg del segle XIX.

Von Marées (1837-1887), Hildebrand (1847-1921) i Fiedler (1841-1895) -els dos primers, artistes que reflexionaven sobre el seu quefer; el darrer, teòric de l'art- constitueixen, com s'ha vist, el nucli fonamental d'una idea d'art que es basa en el formalisme abstracte com a criteri de concepció i, alhora, atribut de l'obra. Von Marées va comprendre de seguida que la creació artística no té el seu moment decisiu en les grans idees ni en els sentiments nobles, que l'art no té per missió l'expressió simbòlica dels valors espirituals, sinó que l'art és una activitat espiritual per si mateixa, que no necessita justificar-se amb propòsits aliens al seu propi producte. En conseqüència, no considerava més que l'estructura sensible de l'obra: el que no es troba a la forma no es troba enlloc -venia a dir-; tot consisteix d'aprendre a veure -repetia amb insistència.

Fiedler defensa que la teoria artística ha d'abandonar l'especulació estètica per recolzar-se en els fonaments que li proporciona la contemplació de l'art. D'aquesta manera, el coneixement artístic no es fonamenta en el coneixement del que és bell, com dicta la teoria clàssica, ni en judicis de grat i desgrat, com sostenen els psicologistes. Proposa, en conseqüència, separar l'estètica -capaç d'autoalimentar-se de les seves pròpies reflexions, sense recórrer a les obres d'art- de la *teoria de l'art*, que té com a objectiu l'estudi d'uns objectes l'estructura formal dels quals té una coherència interna no determinada, ja que és el resultat d'una activitat de l'esperit, el fruit d'una acció intencionada; objectes artístics, per tant, essencialment distints de qualsevol ens natural.

El profund kantisme de Fiedler el porta a insistir en el caràcter productiu de l'activitat formadora de l'art. Distingeix entre la *percepció subjectiva*, que es resol en una sensació de plaer o fàstic, i la *percepció objectiva*, mitjançant la qual s'aconsegueix la representació de la cosa. Aquesta segona és la típica de l'art -diu- i no contempla la mera reproducció passiva, sinó una activitat apriorística per la qual la intuïció imposa una forma perceptible als fenòmens, mitjançant una acció ordenadora, estructurant, de caràcter sintètic.

L'art comença on conclou la percepció -sol afirmar- de manera que l'artista no es distingeix dels altres pel fet que sàpiga percebre més o menys intensament o perquè tingui a la mirada el do d'escollir, transformar, ennoblir o il·luminar, sinó pel do particular que li permet passar de la percepció a l'expressió intuïtiva, és a dir, transcendir el coneixement racional pur per tal d'arribar a la *intel·lecció visual*, activitat de l'esperit que caracteritza la concepció de la forma artística.

El formalisme essencial del seu pensament el porta a defensar el que és visual com l'àmbit en el qual es dona la forma i, alhora, a considerar la visió com el moment decisiu del judici: l'ull ha de ser el punt de partida de qualsevol acció de l'artista plàstic -manifesta sovint. No reserva, però, a l'ull la simple comesa de ser un vehicle transitiu cap a la raó: que la *consciència discursiva* sigui generalment més desenvolupada que la *consciència intuïtiva* no suposa -afirma- que els sentits acompleixin la seva missió simplement subministrant materials al pensament conceptual.

No obstant això, el formalisme de Fiedler, com el mateix reconeixerà, es recolza de manera explícita en l'estètica de Kant, formulada a la *Crítica del judici* (1790). Dos són els aspectes de la teoria kantiana que interessin particularment en el context d'aquestes reflexions sobre l'abstracció: la naturalesa del judici estètic i els atributs que distingeixen l'obra d'art.

Kant insisteix en el caràcter subjectiu del judici; acció que no s'ha de confondre amb un veredict o qualificació, sinó que es basa en el reconeixement de la forma en l'objecte artístic. Fonament tant de la creació com de l'experiència de l'art, el *judici estètic* no s'ha de confondre amb el *judici sensitiu*: si aquest provoca un plaer que s'escota en el sentit que l'experimenta, aquell es resol en col·laboració amb la imaginació i l'enteniment.

La subjectivitat del judici estètic no permet de confondre'l amb una activitat de caràcter individual: en efecte, si es tractés d'una acció purament personal, seria aventurat pensar que els judicis tenen algun àmbit de complicitat més enllà de l'individu; al contrari, és una

aspiració comuna cap al que és universal allò que permet esperar que es comparteixin els valors que fonamenten els judicis estètics.

En canvi, si s'atén als valors que en l'estètica de Kant fonamenten l'obra d'art, una cohesió determinada per vincles de *finalitat* -que relacionen les parts amb el tot i viceversa- és la condició de la consistència que garanteix la formalitat concreta de l'objecte. Es tracta d'una *finalitat sense fi*, però -com el mateix Kant subratlla. A diferència del que succeeix amb els organismes vius, que tenen les vísceres vinculades per relacions de finalitat, l'obra d'art té una estructura formal que respon a una finalitat arbitrària, que no determina l'existència de l'objecte; podria recolzar-se en relacions d'una altra naturalesa sense que això comprometés l'artisticitat de l'obra. És la pròpia condició de finalitat, no les conseqüències que això comporti a l'objecte, l'atribut essencial de l'obra d'art.

En Kant s'encarna un model d'art basat en la construcció d'un objecte dotat de forma consistent, enfront de l'art entès com l'expressió visual d'una idea -o de la *idea*, o de l'*esperit*, o de *Déu*, com prefereixi cadascú. Un art que renuncia a la transcendència de l'obra i centra l'experiència en un judici estètic, de caràcter subjectiu, orientat a reconèixer la seva formalitat concreta. Art laic per excel·lència, que no compta amb el confort que dona entendre'l com a epifenomen de la religió. Art que fa de l'abstracció la seva manera típica de creació i d'experiència, i del que és abstracte, l'atribut essencial de la seva constitució. Art que conté la llavor que van covar cent vint anys de formalisme i que va germinar, que va prendre cos, a les avantguardes constructives de la segona dècada del segle XX.

Fins aquí s'ha vist com l'abstracció representa un mode específic d'afrontar l'obra que es relaciona amb una idea precisa d'art, essencialment visual, de naturalesa constructiva i formal, que es fonamenta en processos de creació i d'experiència caracteritzats per una subjectivitat transcendental. D'ara endavant tractaré d'esbossar una anàlisi d'alguns tòpics molt generalitzats a propòsit de l'abstracció en l'arquitectura moderna.

S'escolta i es llegeix sovint que, en els seus primers moments, l'arquitectura moderna va estar influïda directament per la pintura d'aquells anys; àdhuc hi ha qui aventura que el mal moment pel qual passa l'arquitectura de les darreres dècades és degut al fet que la pintura -que no gaudeix d'un estat molt més pròsper- no li proporciona criteris fiables, com va succeir llavors. Suposo que els qui pensen així són els mateixos que creuen que els valors de la Casa Cook tenen a veure amb el traçat dels envans divisoris entre les dependències de dormir; aquells que consideren que l'obstinació dels arquitectes moderns a utilitzar el paral·lelepípede no és res més que una assumptió tardana d'un cubisme congènit, o que la casa de totxo de Mies van der Rohe deu la notorietat a la seva semblança a les pintures de Mondrian.

Només si es parteix d'una confusió imperdonable entre el que és visual i el que és òptic es poden sostenir avui aquests tipus de creences. A aquestes alçades hauria de ser de domini públic que l'arquitectura moderna, com la pintura moderna -sigui d'avantguarda o no- deuen la seva modernitat al fet d'haver plantejat la seva constitució en termes de forma consistent, dotada d'una legalitat específica per a cada obra, renunciant així a la legalitat sistemàtica que el cànon classicista va garantir durant tants segles.

Si això és així, no hauria de suposar cap esforç reconèixer que el que confereix identitat a la Casa Cook és la posició de l'escala junt a la línia ideal que recorre el solar pel seu pont mig, en sentit perpendicular al carrer: en efecte, aquesta sola decisió li basta a Le Corbusier per ordenar tot l'edifici amb criteris de coherència formal, més enllà de l'exemplar satisfacció dels requisits que conté el programa. El traçat notable de les divisions va ser objecte d'innombrables canvis al llarg del procés de projecte, com es pot comprovar en la publicació dels arxius de l'arquitecte per l'editorial Garland. Aquests canvis posen de manifest, d'una banda, que els anys que Le Corbusier va dedicar a la pintura purista li van procurar un sentit de la forma que compta sovint amb elements gràfics i, de l'altra, que les divisions entre dormitoris són, en el seu projecte, tan irrelevantes respecte a la concepció espacial de la casa que les va estar

corregint fins a l'últim moment -per cert, amb una tendència manifesta cap a la simplicitat, per decepció d'alguns paladars sempre àvids d'efectes especials.

Els qui creuen en aquesta dependència perpètua de l'arquitectura respecte de la pintura d'avantguarda -més enllà de l'evidència que els conceptes essencials de la concepció moderna van ser abordats per la pintura uns anys abans- tendeixen a pensar que l'abstracció és simplement un estil més, caracteritzat per l'obstinació amb què repeteix clixés figuratius orientats cap al que és fred i impersonal. Parlo d'estil fet de clixés perquè ni tan sols reconeixen capacitat formativa; ve't aquí el desconeixement generalitzat de la modernitat artística: la seva vinculació a un sistema figuratiu i no a una manera de concebre universos visuals dotats d'una forma genuïna, la identitat de la qual té a veure amb la constància de les relacions que la vertebrèn.

Però la reducció iconogràfica de les avantguardes pictòriques constructives -formals, abstractes- no és només un producte de la incompetència d'unes mirades rudimentàries: amb més freqüència del que caldria esperar, atesa a la dignitat de les seves tribunes, molts autors generalment ben informats associen, sense més ni més, l'abstracció a una figurativitat específica. Renato de Fusco, per citar-ne un, a la seva *La idea de arquitectura* (1968) -oportú assaig al qual s'ha d'agrair la divulgació dels fonaments de l'estètica formalista entre els arquitectes- contempla quatre seccions dedicades a quatre universos estètics que, al seu entendre, van incidir en la gènesi de l'arquitectura moderna: el polaritzat per Viollet-le-Duc i Ruskin, la cultura de l'*Einfühlung*, el formalisme -pura visualitat- i la figurativitat abstracta de les avantguardes.

No és estrany, doncs, que a principi dels anys cinquanta comencés a resultar incòmoda una figurativitat tan distant i es comencés a pensar en la seva retirada immediata, encara que no es disposés d'un relleu presentable. La revolució en la consideració del que és visual que va suposar la irrupció de les avantguardes constructives va sorprendre fins i tot a aquells que no se n'havien d'estranyar: el pas brusc d'una figurativitat evocativa a una visualitat

formativa, el canvi de l'estatut del subjecte -pacient, en el primer cas; agent, en el segon-, el fet d'apurar les condicions propícies a l'acció subjectiva que el romanticisme va inaugurar, va agafar desprevinguts aquells que pensaven, encara que no ho confessessin, que amb el classicisme s'havia acabat realment la història de l'art.

No és, doncs, que l'arquitectura s'inspirés en la pintura de les avantguardes constructives -el dadaisme i el surrealisme floririen més tard, estimulats per la generalització del consumisme cultural- sinó que la nova idea d'art -que, com s'ha vist, va fecundar l'estètica de Kant- va adquirir cos deu anys abans en la pintura, per raons òbvies: les convencions socials sobre els modes de vida tenen més inèrcia que les que operen en l'àmbit de la pintura, activitat abocada progressivament a una pràctica reflexiva de caràcter personal.

Tanmateix, això no significa que el retard inicial de l'arquitectura es perllongués al llarg de tot el segle: la pintura va quedar exhausta després del breu cicle de les avantguardes, i només en casos puntuals s'ha recuperat del tràngol. L'arquitectura, en canvi, atesa la seva pròpia naturalesa, va treure més partit de la revolució estètica que les avantguardes van encarnar: la seva letargia -que sembla que s'acaba, segons els indicis que hi ha avui- no va ser producte de l'esgotament dels seus principis sinó conseqüència d'una acumulació de sancions administratives -per dir-ho així- promogudes des de posicions més incapaces que dissidents.

En altres casos, l'abstracció es considera un producte del simple -encara que no per això menys patològic- allunyament del que és natural; probablement, l'expeditiu títol mexicà del llibre de Worringer hi va tenir alguna cosa a veure. Ben mirat, el primer intent de jubilar l'arquitectura moderna se situa als primers anys cinquanta. En diversos àmbits arquitectònics europeus, sota l'influx d'un Zevi bel·ligerant i seductor, es va iniciar la dècada amb l'esperança que Aalto -des del nord- iniciés una reconquesta estètica d'Europa, esgrimint la bandera de l'organicisme, i salvés d'una modernitat considerada infidel, perquè era "sectària i descreguda", que ja començava a durar massa.

Resultava insuportable l'obsessió de Le Corbusier per relacionar l'obra d'arquitectura amb la màquina i, essent els arquitectes poc inclinats al matís, a ningú se li va ocórrer comprovar el que deia realment el mestre a propòsit de l'artefacte: si ho haguessin fet haurien comprovat que la referència a l'enginy es basava en la precisió amb què han d'establir les relacions entre les seves peces per tal que acompleixi la seva missió alliberadora, sense ni tan sols fer referència -com se'ns havia dit- als valors metafòrics de la civilització industrial que s'apropava, a la qual, amb un excés de pressa, es pensava renunciar a mitjan segle, tot sacrificant el símbol - la màquina- encarregat de propagar-ne els valors.

No era dolenta la imatge de Le Corbusier per explicar la consistència i la precisió que havien de regir les relacions internes de les obres d'arquitectura moderna: les seves pintures dels anys deu i primers vint aclarien de manera exemplar la noció d'estructura específica, basada en relacions consistents. Les seves cases dels anys vint corroboraven els seus principis des de l'àmbit de l'arquitectura. Era innecessari, doncs, aportar el model orgànic quan es disposava d'uns principis de formació que atenien el caràcter artificial dels productes de l'arquitectura: la forma orgànica incorpora a la seva gènesi el creixement i la genealogia, els processos de formació, ambdues condicions inseparables dels seus atributs i, alhora, responsables de les seves característiques visuals. L'estructura orgànica és, doncs, una referència poc aconsellable per a una pràctica artificial i subjectiva, que concep mitjançant la síntesi i construeix amb procediments industrials.

De tota manera, va ser Kant qui, a final del segle XVIII, va explicar el tipus de finalitat interna de l'obra d'art: la complexitat dels organismes vius i la consciència col·lectiva de les seves característiques generals fan raonable l'elecció del símil. Però, com he apuntat abans, la referència als organismes es estrictament analògica, ja que Kant s'apressa a advertir que la finalitat que caracteritza l'estructura de les obres d'art és una finalitat similar a la dels éssers vius, però, a diferència d'ells, es tracta d'una finalitat sense un fi aliè a si mateixa; es tracta d'una finalitat desinteressada.

En aquest context, en els primers anys cinquanta -cent cinquanta anys després de la publicació de la *Crítica del judici* -tornar a plantejar una pura analogia orgànica sense matisos substancials comparables als kantians sembla una conducta com a mínim lleugera, potser entranyable per la ingenuïtat de les seves formulacions. La demagògia que sol acompanyar les propostes organicistes s'aixopluga en la desconsideració de les condicions essencialment distintes que voregen la gènesi dels organismes vius i els productes concebuts per l'home -com s'ha vist-, però, a la vegada, incorre en un anacronisme sever: tracta de fer reviure un mite que al seu dia Kant va haver de corregir per explicar amb eficàcia didàctica la consistència formal de l'obra, mitjançant la identificació de la *finalitat* -desproveïda de fi, justificable en si mateixa- amb la condició estructural que dóna consistència als productes de l'art. Sobre aquesta noció de *finalitat sense fi* Kant articula una idea d'art que, com s'ha vist, fructificaria i prendria cos en les avantguardes constructives i, d'aquí, fecunda la pròpia noció de forma de la modernitat artística.

No voldria concloure aquestes notes sense dedicar unes línies a comentar un altre equívoc que té un fort arrelament a les consciències, no sé si de tots els arquitectes o solament dels que tracten aquestes qüestions, és a dir, que el que és abstracte s'oposa al que és visual, a causa de la naturalesa essencialment intel·lectual i racional del primer enfront del caràcter estrictament sensitiu del segon. La raó d'aquest malentès es troba en la indisposició essencial per conèixer el fonament de la modernitat per part dels qui s'aferren -tot i que, en molts casos, sense tenir una consciència clara de fer-ho- a una idea classicista d'art com a sistema de formes, transcendent i arquetípic, orientat a constituir l'expressió sensible del que és absolut. La generalització del sentit banal de racionalisme, referit a l'ús de la raó -àdhuc en àmbits en què és clarament incompetent- contribueix a fomentar i a estendre la patologia a la qual em refereixo.

Se sol associar el *racionalisme* de l'arquitectura moderna amb l'ús exclusiu de la raó funcional, vinculada a l'eficàcia dels seus productes, que sembla que, en definitiva, determinaria l'estructura de la seva constitució. Això garantiria un cert estatut d'objectivitat dels

productes de la modernitat enfront de l'artisticitat afectiva, subjectiva, dels productes de la tradició classicista. Pensar així suposa atribuir al classicisme els valors i les comeses del pensament positiu, és a dir, d'aquell que se centra en l'experiència de la realitat. En conseqüència, el *racionalisme* s'oposaria l'*idealisme* per l'objectivitat lògica d'aquell enfront de la prioritat de la idea respecte de l'experiència que caracteritza als partidaris d'aquest: tothom sap que els estudiants d'enginyeria industrial, per exemple, són donats al racionalisme, mentre que els d'arquitectura o belles arts solen tenir un fort component idealista en la seva personalitat. El sentit d'un tarannà i l'altre està tan fortament arrelat a les consciències que ha generat dos arquetips sociològics perfectament definits: el racionalista, introspectiu i ordenat, i l'idealista, generós però ingenu.

Amb aquest comentari tracto de mostrar la perversió del sentit del racionalisme, en atribuir-li un contingut quasi psicològic, vinculat a una determinada actitud vital, en comptes de considerar-lo una forma de coneixement que es fonamenta en el propòsit d'explicar la realitat mitjançant l'ús de la raó -de les idees- sense recórrer a l'experiència. Aquest és el motiu que *racionalisme* i *idealisme* siguin una mateixa cosa, com es desprèn de la consulta de qualsevol manual bàsic de filosofia.

Si es considera la noció de racionalisme en el seu sentit autèntic, és fàcil comprendre que s'associï amb l'arquitectura moderna: la capacitat de coneixement autònom del racionalisme intel·lectual és correlativa a la capacitat de concepció autònoma de la forma, més enllà de qualsevol determinació sociotècnica de l'arquitectura moderna. La pròpia noció de consistència, atribut específic de la forma moderna, és producte del procés de projecte que ha de conduir a la forma abstracta, que s'orienta cap a l'essència de les coses, amb tendència al que és universal.

Però aquesta noció analògica de racionalisme, aplicada a l'arquitectura, no comporta l'ús exclusiu de la raó, com sovint es creu: la visualitat essencial de l'objecte modern és conseqüència de la rellevància del que és visual en el procés de concepció. La intel·lecció

visual és l'activitat típica del projecte d'arquitectura i de la construcció de la forma en les arts visuals de la modernitat.

Quan s'objecta a l'abstracció la seva matriu estrictament intel·lectual i es proposen doctrines més amables per a l'ull, s'està rebaixant la dimensió intel·lectual de la mirada, la seva capacitat per generar i reconèixer la forma, fenomen explicable potser com a conseqüència d'una reducció anàloga del que és visual al que és òptic, del que és estètic al que és sensitiu. No cal recórrer de nou a Kant per reconèixer el caràcter complex del funcionament de la visió en el judici estètic: l'ull actua com a instrument alhora identificador i reflexiu; el judici es realitza en connivència amb la imaginació i l'enteniment; de cap manera correspon a l'ull una activitat subalterna o transitiva a la síntesi que implica el judici.

No cal recórrer a la *idea* com a ens generador de forma per garantir l'abstracció -i, amb això, la modernitat- del producte, com s'ha estat realitzant en el projecte a partir dels primers anys seixanta: l'abstracció en arquitectura és una qualitat essencialment visual; la consistència estructural que caracteritza els artefactes genuïnament moderns no és un atribut intel·lectual, generat o reconegut mitjançant processos d'intel·lecció, sinó un valor identificable per la mirada activa, ensinistrada per reconèixer i concebre. Si això és així, la presumpta atectonicitat de l'arquitectura abstracta s'evapora: el que és tectònic és un atribut del que és constructiu, que transcendeix la condició material de la seva constitució física; no tan sols la tectonicitat no és aliena a l'abstracció, sinó que se'n pot considerar una de les conseqüències principals.

El neoplasticisme, la manera específica de conformar més fecunda de l'arquitectura moderna, deu la seva transcendència històrica al fet que és una manera de concebre les relacions visuals que determinen la forma que incorpora, alhora, els principis bàsics de la construcció material: és difícil trobar una estructura visual més tectònica que un quadre de Mondrian dels primers anys vint.

Com a conclusió, l'abstracció és el principi formatiu i, alhora, l'atribut visual específic de la modernitat artística. En arquitectura,

pràctica en la qual la materialitat dels elements constitueix un vincle obligatori amb la realitat física, l'abstracció s'ha mostrat i es mostra com la perspectiva més fecunda en la creació durant el darrer segle. Probablement, l'arquitectura que assumeix l'abstracció com a principi bàsic de la pròpia naturalesa dels seus productes no està destinada a provocar esclats d'alegria en aquest públic, abúlic i neguitós alhora, que omple amb la seva presència l'arquitectura-espectacle de la qual tant s'ha parlat darrerament: buc insígnia d'un món cada vegada més pròxim a convertir-se en un gran parc temàtic, tan diferent en els seus valors com en la seva aparença.

En canvi, no dubto que continuarà inspirant els arquitectes que veuen en la tendència cap al que és universal la condició de la subjectivitat intrínseca amb la qual afronten la concepció; aquells que s'orienten més cap al judici que cap a l'efecte; els qui s'interessen més per la forma que per la imatge, que aposten pel que és visual enfront del que és raonable, que s'empenyen en la construcció i no en la mimesi, que, en definitiva, enfront de la novetat, persegueixen la consistència.

ART, GUST I JUDICI

Aprofundir en les característiques i els matisos de l'arquitectura, de l'art, té el perill de contribuir a la construcció d'un univers autònom i distant, autoregulat i consistent, que la gent percep de manera aberrant com una institució perversa.

No és el cas de la química del carboni o la patologia del fetge: es pot escoltar una lliçó sobre un aspecte i un altre de la ciència, que donarà idea del desenvolupament dels estudis respectius, amb la convicció que allò és competència dels especialistes. Tothom creurà que els avenços en ambdós camps ens arriben dels químics i els metges, respectivament.

En el cas de l'arquitectura, de l'art, ningú no creu que es tracti de dominis privats: les obres són públiques i tothom té dret a gaudir-ne, cosa que immediatament crea una opinió que sembla encertada pel fet de ser personal. L'arquitectura, l'art, es consideren, doncs, activitats de l'esperit orientades a emocionar el públic: si la gent veu afectats els seus sentiments, el propòsit de l'artista s'ha acomplert. Entrar en els valors que determinen la qualitat d'una obra es considera, sovint, impertinent.

Fa uns dies, en una sobretaula d'un dinar entre amics, algú em va dir que sabia massa per poder gaudir de l'art; cosa que amagava un axioma molt més teòric: la condició de l'experiència autèntica de l'art és la ignorància de l'espectador. Li han ensenyat al "cole" que l'art se sent, no es pensa, que el coneixement és contrari a l'emoció, i l'emoció, el sentiment específic de l'experiència estètica.

Aquest petit incident, que en pocs dies s'ha repetit una altra vegada, em fa veure que és irresponsable elaborar discursos rigorosos i refinats sobre l'art si no es fa una declaració inicial d'allò que s'entén per artístic, d'una banda, i de les característiques de l'experiència estètica, de l'altra.

Se'ns ha ensenyat que els atributs dels objectes estètics és la bellesa, i que aquesta qualitat produeix un plaer que té l'origen en la sensibilitat de l'espectador. Tenir l'origen en la sensibilitat, però, no vol dir que s'esgoti en els sentits, sinó que aquests actuen en el marc d'un procés d'intel·lecció sensitiva més complex; visual, en el cas de l'arquitectura i les arts plàstiques.

Per això és fonamental distingir, com ho va fer Kant fa més de dos-cents anys, entre dos tipus de plaer: el sensitiu i l'estètic. El primer és aquell que es resol en el sentit que transmet l'experiència: una bona amanida de tomàquet i moixama produeix un plaer que dura mentre l'estem menjant. És de tipus sensitiu i configura el gust de l'individu, alhora que està determinat per l'assumpció dels gustos convencionals: la cervesa fins i tot la Coca-Cola no solen agradar de bon principi. La socialització del gust fa que en poc temps ens convertim quasi tots en addictes. Alguna cosa semblant succeeix amb

Picasso i, per què no dir-ho, amb Velazquez o Goya: hem sentit dir que són uns genis, cadascun amb el seu estil, és clar, i en mirar-los com a tal ens agraden molt les seves obres. Àdhuc som capaços d'identificar alguns dels trets més evidents de la seva pintura que manuals i guies de museus ens han fet veure.

Aquesta situació, que en realitat és una impostura acceptada, configura una idea del que és artístic com a atribut d'algunes obres capaces d'estimular el plaer espontani de la gent que les mira amb bona voluntat i, per què no dir-ho, amb l'ànim un pèl tou.

Com interferir l'expressió immediata del sentiment amb consideracions intel·lectuals?. Com argumentar el plaer provocat per la menja d'una bona paella? I això s'aplica igual a l'arròs que al museu Guggenheim de Bilbao: "Diràs el que voldràs, però *a mi m'agrada*", sol ser la resposta generalitzada quan intento explicar a algú per què el museu *no està bé*.

Al meu company de taula "li agrada", mentre jo tracto d'aclarir-li per què "no està bé". En aquest punt, entra en acció una altra variable: el plaer estètic, tant el subjectiu com el sensorial, el qual però no s'esgota en el sentit que provoca l'estímul. El plaer estètic mobilitza els instruments del coneixement, la imaginació i l'enteniment, i està lligat al reconeixement de forma; és a dir, comporta un judici estètic. Judici subjectiu, com he dit, però orientat cap al que és universal, el que fa referència a un subjecte transcendental, és a dir, que conté tot allò que els subjectes tenen en comú, i no a l'individu sociològic, a allò que fa que els homes siguem relativament diferents.

No es pot parlar d'art, doncs, en el nivell de plaer sensitiu: com hem vist, seria discutible fonamentar una activitat de l'esperit en un tipus de plaer provocat per estímuls tan diversos com Picasso i la moixama. Si és així, i reservem al domini del que és artístic només el que és capaç de suportar un judici estètic, el saber de què es parla ja no serà un impediment per a l'experiència estètica sinó, al contrari, una condició necessària perquè aquesta experiència es doni.

Mentre la realitat vital -el motiu de la pintura- i la realitat estètica -l'estructura visual de l'obra- han estat juntes en la materialitat del quadre, era relativament fàcil fer un judici sensitiu sobre el motiu i creure que s'estava fent un judici estètic sobre la forma. L'estabilització dels sistemes artístics donava lloc a convencions dintre de les quals, i amb un esquema rigorosament jeràrquic, els sectors influents de la societat estenien els seus criteris de gust a la resta de sectors subalterns.

La modernitat, en substituir la mimesi per la construcció com a criteri de producció de l'obra d'art, accentua els aspectes més abstractes de la forma, els més universals, i elimina qualsevol referència figurativa que representi la realitat de l'experiència vital. Això ho va explicar de manera magistral Ortega y Gasset al diari *El Sol*, fa setanta-cinc anys.

Com podem saber que aquell senyor que s'acosta a la *Venus del mirall* de Velázquez ho fa per apreciar algun detall tècnic o el que pretén és, simplement, mirar de més a prop la cuixa de la senyoreta?

D'ací la impopularitat essencial de l'art modern a què l'Ortega es refereix en l'escrit que he esmentat: l'art modern no es deixa mirar només la cuixa, per continuar amb l'exemple de Velázquez. Una impopularitat que només vol dir que l'art modern es fonamenta en criteris que cal conèixer; no s'ha d'entendre com a fruit d'un elitisme excoent, de tipus antisocial, ni menys com a producte d'unes ganes d'emprenyar la parròquia.

L'art modern tensa la capacitat d'intel·lecció visual de l'home, disciplinant alhora el seu impuls creatiu amb una aspiració a el que és universal que garanteixi el reconeixement de forma. Perquè això succeeixi, cal disposar d'uns criteris visuals que garanteixin el judici estètic. Una, criteris que hem de suposar que la resta de possibles subjectes de l'experiència estètica posseeix en estat embrionari, com a tret de l'espècie, però que cal reconèixer i desenvolupar, com ara la capacitat d'equilibri, que ens permet anar en bicicleta.

L'experiència autèntica d'una obra d'art modern no depèn del coneixement de sistemes o cànons de validesa general. La qualitat d'una obra d'art modern no està en funció de la seva semblança a una altra considerada exemplar: cada objecte té una legalitat específica, autònoma, que només es pot reconèixer mitjançant un judici estètic, subjectiu però competent.

El judici estètic, com el moral, no té objecte de coneixement; es fonamenta en l'existència prèvia de valors però, a diferència d'aquest, no és interessat: el fet de prendre alguna decisió de tipus moral que afecta algú suposa posar-se al lloc de l'afectat per l'acte: el judici és, per tant, interessat. Res d'això succeeix a l'art, on el sentit d'un judici no comporta recompensa fisiològica per al subjecte que el fa.

El judici estètic, doncs, no té objecte; és subjectiu i reconeix en l'obra trets formals que responen als valors estètics del subjecte: és una manera activa, constructiva de mirar.

Aquest judici subjectiu, orientat cap a al que és universal, és necessàriament històric: no es produeix des del no res cap a una abstracció, sinó que, en fer-lo, el subjecte tria entre les doctrines i tècniques que el temps històric posa al seu abast, amb la qual cosa el judici comporta una presa de posició ideològica. El subjecte, mitjançant el judici, assumeix determinats valors i mites del temps i en refusa d'altres; interpreta el marc cultural i social, i, en aquest sentit, es pot considerar que fa una crítica del temps que és històrica.

L'aspiració a la universalitat del judici estètic, lluny d'instal·lar-lo en uns llimbs intemporals, comporta, doncs, una sanció històrica del seu temps, que es fa, com s'ha vist, mitjançant l'elecció dels materials intel·lectuals i tècnics tant de la concepció com del reconeixement i la valoració de l'obra.

El component idealista de la noció de judici estètic kantiana a què aquí faig referència no exclou, doncs, la dimensió empírica de l'acte, allò que la refereix a la realitat concreta: la historicitat inevitable del judici es fonamenta en l'opció crítica, en l'elecció dels criteris amb els què orientar la seva acció cap al que és universal.

El criteri de consistència és determinant d'aquest judici: a la unitat, la jerarquia i la simetria, pròpies de la composició clàssica, els corresponen la consistència, la classificació i l'equilibri, en la forma moderna. Al tipus, com a esquema ideal d'organització espacial, que estabilitzà tant la producció com l'ús de l'arquitectura del classicisme, correspon la concepció, com a moment formatiu, en l'arquitectura moderna.

L'art modern refusa, doncs, tota legalitat sistemàtica, genèrica, per fer de la concepció de cada obra el procés que li conferirà legalitat pròpia, que, com hem vist, s'ha de desvelar per mitjà d'un judici estètic.

Les denominacions de *racionalisme* i *funcionalisme*, amb què sovint es descriu l'arquitectura moderna, no han ajudat gens a difondre'n el sentit autèntic. Explicar-la com a producte de la tècnica industrial o d'una moral nova tampoc no ha facilitat que s'aclarís la seva aportació: els motius de la transcendència de la modernitat arquitectònica i artística en la història -al meu entendre comparable a la que va tenir el Renaixement- són de tipus estètic: la modernitat realitza una idea d'art que va esbossar de manera exemplar Kant a final del segle XVIII i es va covar al llarg del segle XIX en les teories formalistes de l'art. Les avantguardes constructives de principi del segle XX van donar cos a allò que fins aleshores no era sinó una doctrina sense referent.

La pròpia dificultat que planteja la modernitat per difondre's d'una manera espontània, en un ambient intel·lectual dominat per un hegelianisme que entén l'art com un aspecte de la religió -motiu pel qual, com en Hegel va explicar molt bé, no va sobreviure al romanticisme- ha determinat que la modernitat sigui potser el fenomen més referit del segle XX i, alhora, el menys comprès.

L'EDIFICI I ELS SEUS VOLTANTS

Ja fa més de quatre dècades que referir-se al context quan es parla d'arquitectura és símptoma de seriositat: quan algú vol posar en evidència que no es vol perdre en petiteses, i fer la sensació que no està per mites caducs, no hi ha res millor que compondre la figura i fer esment del context. Es diria que actuant així qualsevol sospita de frivolitat o dispersió es dissipa; és com si, en fer esment dels voltants, s'estigués optant pel paràmetre determinant de la concepció; s'invoqués una disciplina que fos capaç, per si sola, de garantir la solvència de l'arquitectura.

Això no ha estat sempre així: com dic, és cosa de fa poc més de mig segle. Abans, accentuar la importància del context s'hauria considerat una impertinència, una precisió innecessària, similar al que suposaria recalcar la importància de la construcció, o dels preceptes de l'estabilitat per posar de manifest que s'estava parlant seriosament. Se suposava que l'arquitectura, per definició, havia d'atendre totes les seves condicions: qui decidís ignorar-les se situaria en un domini imprecís, d'identitat fluctuant entre la il·lustració gràfica i l'escenografia.

L'arquitectura moderna es fonamenta en una noció de forma feta de relacions visuals que en garanteixen la consistència i vertebruen el sentit en què l'autor fonamenta la identitat de l'obra. L'espectador basa en la identificació d'aquestes relacions la seva experiència de l'arquitectura: projecte i gaudi comparteixen un reconeixement de forma que fonamenta el judici. Com és sabut, sense judici no hi ha projecte ni experiència estètica.

La forma entesa així pressuposa un sistema de relacions que no s'esgoten en l'àmbit de l'objecte: abasten, com és obvi, fins on arriba la mirada del subjecte de l'experiència. Per tant, quan s'actua amb criteris moderns, en sentit estricte, l'entorn deixa de ser un mer voltant subaltern que no s'ha de descuidar per no incórrer en supèrbia. La mirada moderna és, doncs, incompatible amb un apropament acadèmic a la noció de context, en termes d'hàbits i

preferències, com ara atendre als mers atributs de proporció, material o color, com succeeix sovint.

He suposat fins aquí que, en parlar de context, es vol fer referència al que voreja l'edifici i pertany al seu exterior, és a dir, a l'entorn aliè, a allò que existeix més enllà del contorn propi. Actuant així estic violentant el sentit del terme *context*, que en estricta teoria literària designa l'ordre en la composició narrativa d'una obra literària, capaç de donar sentit a qualsevol passatge amb un significat aparentment confús: "Es dedueix del context...", se sol dir. No voldria convertir aquestes reflexions, però, en una precisió terminològica pedant, tot i que m'interessa fer notar que l'elecció del terme obeeix a una concepció i s'integra en un sentiment en voga durant els anys seixanta, que veia en el sistema de la llengua el model per a la refundació d'una arquitectura que alguns consideraven en estat de crisi, perquè els feia la impressió que es repetia massa.

El miratge de la salvació lingüística va durar tan sols uns anys, àdhuc en les ments més interdisciplinàries; aviat es va estendre l'evidència que, per ocurrent que semblés l'analogia, una cosa era la llengua i una altra molt distinta l'arquitectura. En les pràctiques artístiques, l'objecte essencial no és, per definició, comunicar missatges; per tant, el seu criteri d'economia és estètic, no pràctic, com el que hi ha en l'elaboració de la llengua com un procés d'articulació d'un nombre limitat de fonemes. En sentit estricte, referir-se al context en arquitectura equival a suposar que la ciutat actua com un text amb una estructura narrativa dintre de la qual una obra singular pren sentit. En tot cas, es podria suposar que la ciutat sencera seria el context de la nova arquitectura si se la considerés un text estructurat, el sentit del qual, en conseqüència, resultaria modificat per cada intervenció que es produís al seu àmbit. Fins i tot al més obstinat dels analogistes li resultarà estrany associar, en aquest cas, la ciutat amb una narració literària. Definitivament no sembla que es refereixin a això els qui periòdicament invoquen el context; al contrari, el seu argument sembla més modest: es limita a exhortar els qui projectem a no ser tan desconsiderats amb els voltants de les nostres obres, amb els edificis propers als nostres, com ho van ser els arquitectes

moderns -del Moviment Modern-, diuen, forçant un pèl la veu per resultar més convincents, si cal.

El menyspreu dels voltants és un dels arguments estrella de la croada amb què, a final dels anys cinquanta, es va aconseguir eradicar els principis estètics i els criteris de projecte moderns dels taulers i les ciutats, convençuts que així es feia un bé al paisatge i a la història. La convicció que va fonamentar la croada era que l'arquitectura moderna, si bé era capaç de controlar la forma dels edificis, havia fracassat estrepitosament en la construcció de la ciutat. Deixo, però, la discussió d'aquesta hipòtesi per a un altre capítol.

Ara, amb una perspectiva temporal que permet d'apreciar l'abast autèntic tant de l'esmena com dels esmenadors, la referència al context pren el seu sentit autèntic; al darrere de la invocació s'amaga sempre una visió figurativa i un xic banal de l'arquitectura que els realismes van haver d'elaborar amb precipitació per tal de substituir un sistema de concepció amb una espacialitat i una plasticitat específiques, que al seu entendre estava esgotat, precisament en un moment en què començava a ser interioritzat com quelcom "natural" tant pels arquitectes com pel públic.

La referència al context és només una faceta més de l'alienació que va experimentar el projecte d'arquitectura amb la irrupció dels realismes, és a dir, l'abandó dels criteris de consistència formal que la modernitat havia difós, per assumir en el seu lloc un compromís amb l'expressió figurativa de valors aliens i externs al que és arquitectònic; el menys important era que aquests valors tinguessin alguna cosa a veure amb la tècnica o amb la història. L'obsessió per l'entorn coincideix, doncs, amb l'abandó de la seva presa en consideració, en termes de forma universal, per assumir-lo en el pla del que és figuratiu singular. La identificació del que és arquitectònic amb els excessos d'una iconografia afectada és una perversió que, en canvi, es va assumir a partir dels anys seixanta com a atribut essencial de l'arquitectura: aquest criteri de delimitació del que és arquitectònic ha decidit, fins fa poc, la distribució de guardons i reconeixements.

Dit això, la referència al context té avui un sentit moderador d'excessos d'un i altre signe; de manera que el contextualisme es pot considerar tan crític amb l'arquitectura abstracta com amb la hiperexpressiva: en el cas millor, ha de veure's com una manera ben intencionada, encara que ingènua i un pèl pedant, de reivindicar la bona educació -l'urbanitat en sentit estricte- i el respecte a la ciutat com a patrimoni col·lectiu. Això no impedeix, però, que en nom del context s'hagin perpetrat els pitjors atemptats, no tan sols contra la coherència visual de les ciutats, sinó contra la pròpia noció de solidaritat social.

Un recorregut per alguns casos exemplars d'edificis construïts al llarg del segle XX en àmbits en què el caràcter dels voltants va merèixer una atenció especial permet comprovar el sentit canviant de la consideració a l'entorn segons com van evolucionar els mites arquitectònics del segle XX.

El projecte del Palau de Justícia de Göteborg va ocupar Gunnar Asplund més de vint anys (1913-1937); aquest fet dóna idea de la importància que va adquirir, des dels primers intents, la manera com el que és nou altera el que és vell. Des de la proposta inicial fins al projecte definitiu es posa de manifest un propòsit formal que té en la precisió i el rigor els seus valors essencials. Els dos sistemes arquitectònics que polaritzen les propostes successives -el clàssic i el modern- són dos formalismes, en sentit estricte, en la mesura que ambdós situen l'objectiu fonamental de la pràctica del projecte en la construcció d'una forma consistent, que aspira a ser universal: el classicisme, a partir de l'autoritat estètica d'un tipus canònic, i la modernitat mitjançant un acte de concepció basat en el judici subjectiu.

La relació mai no es manifesta de forma immediata; no és obvia ni directa; respon a situacions vinculants en les quals la semblança és només una de les condicions més arcaïques: equivalència, compensació, correspondència, dualitat, són alguns dels criteris que van animar els projectes successius d'Asplund. Cap proposta parteix de la renúncia a la identitat de l'afegit, per reforçar així l'edifici que s'amplia: la relació s'estableix precisament com

l'articulació de dues estructures espacials incompletes, que només després de l'annexió adquireixen sentit. Les variacions subtils, però essencials, entre el penúltim projecte i el definitiu tracen la línia entre la inèrcia d'un classicisme estilitzat, amb aparença moderna, en el penúltim, i la modernitat autèntica, en el definitiu.

El procés va ocupar pràcticament tota la vida professional d'Asplund i reflecteix les vicissituds de la construcció de la consciència moderna. S'utilitza sovint com a exemplificació de la compatibilitat entre estils, però, en realitat, és un testimoni exemplar de la irreductibilitat de la forma a circumstàncies figuratives o estilístiques: el valor de l'adjacència es fonamenta en la identitat dels organismes engalzats, és a dir, en l'autenticitat del plantejament que els orienta a "ser" alguna cosa, no a "semblar-se" a res.

Louis I. Kahn aborda l'ampliació de l'Art Gallery, a la Universitat de Yale (1951-1953), amb la convicció que només la consistència formal del que s'afegeix, sense renunciar a la seva condició de complement, pot contrarestar la relació de dependència funcional que des de bon començament assigna al pavelló: un contenidor tancat al carrer s'adhereix a l'antiga galeria de manera que no hi ha cap dubte sobre la seva vinculació arquitectònica a aquella. No obstant això, l'autonomia orgànica i funcional de l'annex es reforça amb l'accés tangencial que, sense el cerimonial de l'entrada, permet fer-ne un ús independent, com el programa prescrivia.

L'afegit està vertebrat per una crugia estreta que alberga comunicacions verticals i serveis, amb la qual cosa es reforça la identitat de l'annex. La crugia que fa la connexió amb l'edifici antic constitueix l'element pretesament equívoc de la proposta; sempre existirà el dubte de si és, en realitat, un articulador entre les dues construccions properes -la seva menor profunditat propiciaria aquesta interpretació- o si es tracta d'una crugia més de l'edifici nou, modificada en la seva profunditat per preparar l'adjacència amb l'edifici existent.

En aquesta ambigüitat controlada hi ha el valor exemplar del projecte. Tampoc aquí consideracions figuratives o estilístiques

ajudaran gaire a entendre la lliçó: criteris de naturalesa visual, com tots els que tenen a veure amb la forma, estan a la base de la proposta. Que ningú no pensi que la idea de forma a la qual em refereixo té a veure amb la raó, mentre que la figurativitat té a veure amb la mirada: no crec necessari insistir en el fet que la idea moderna de forma té a veure amb la intel·lecció visual, mentre la figurativitat s'esgota en la mera sensació òptica.

Els edificis que Alvar Aalto va projectar i construir a ambdós costats de l'edifici de Saarinen, al centre d'Helsinki, el *Rautatalo* (1952-1955) i la *Llibreria universitària* (1962-1969), són exemples il·lustres d'una nova actitud davant les construccions veïnes: representen una assumpció inequívoca d'un model de ciutat -el que recolza la seva concepció en la capacitat reguladora d'alineacions i rasants- que es basa en l'homogeneïtat material i plàstica de les façanes, reverberació històrica dels valors de la ciutat neoclàssica. L'efecte estabilitzador del tipus arquitectònic garanteix la continuïtat d'una manera de produir ciutat que resta al marge dels valors de l'arquitectura moderna.

Una estructura tipològica similar, centrada en un pati cobert al qual donen les distintes plantes, suporta propostes de tancaments similars, adequades a les respectives circumstàncies urbanes; la noció de façana com a límit de l'edificació, com a faceta pública d'artefactes organitzats segons convencions amb llinatge, descompon l'operació en dues operacions relativament autònomes: l'organització de l'interior i la textura del tancament. No cal insistir en el talent amb què Aalto va saber incorporar el pati en l'edificació, en els dos casos: es tracta de moments culminants de la seva arquitectura; potser la llibreria, atesos la seva funció pública i al encert de la seva concepció i dels acabats, s'ha convertit en un exemple canònic d'edifici disposat al voltant d'un espai buit.

Tanmateix, és en la textura de les façanes d'ambdós edificis on es troba l'interès que tenen per aquestes meves reflexions: en un i altre edifici s'aprecia un propòsit d'intervenir e la ciutat des de la definició d'un sistema de construcció del tancament que és compatible, a la vegada, amb el nacionalisme romàntic de Saarinen i amb el neoclassicisme de l'edifici veí de l'*Esplanade*. No és aliena a

aquest propòsit l'elecció del color bronze de la fusteria metàl·lica, una opció eficaç a l'hora d'incorporar sense violència el totxo de les arcades gegants de Saarinen, encara que la subtilesa de la façana de l'edifici de la cantonada, que incorpora unes bandes blanques tot ampliant el bastiment dels buits, fa més explícit el sentit de la referència a les edificacions veïnes.

La manera com els edificis d'Aalto incorporen el de Saarinen i, alhora, assumeixen la urbanitat del seu emplaçament és irreprotxable des del punt de vista d'un model de ciutat entesa com a escenari determinat per atributs d'homogeneïtat i coherència plàstica. L'arquitectura assumeix aquí un component de representació que, en realitat, tensiona la seva condició d'artefacte concebut segons criteris que tendeixen a conferir-li una legalitat pròpia.

Voldria assenyalar, en aquest punt, el canvi d'actitud que s'observa en les obres d'Aalto respecte dels criteris que van guiar les intervencions d'Asplund i Kahn: en aquelles, el reforç de la identitat del nou edifici era la garantia per tal que l'annexió assumís la dependència funcional sense subordinació arquitectònica; el pla del que és formal constituïa el nivell rellevant en el qual s'assumia l'adjacència sense renúncia. En Aalto, la dissolució de l'edifici en una textura urbana que tendeix a l'homogeneïtzació és el tràmit per integrar els edificis en el paisatge urbà.

L'edifici per a La Rinascente, a Roma (1957-1961), de Franco Albuni i Franca Helg, aborda la seva inserció en un ambient històric des d'una altra perspectiva: el problema no és ja ampliar una construcció del passat, com en els casos anteriors, sinó resoldre l'emplaçament d'una construcció nova, singular per la seva situació i el programa, en un entorn d'arquitectura civil d'ascendència classicista.

Els arquitectes plantegen la seva proposta, com en el cas anterior, des de la consideració de la textura urbana de l'arquitectura com a valor d'integració. L'analogia entre la plasticitat del nou edifici i la dels del voltant -en especial, la del que li correspon a l'altre costat del carrer- accentua el valor de la proposta: qualitat que se situa més

enllà de la mimesi o la reinterpretació. L'estructura dóna lloc a una estratificació visual que, junt amb el clarobscur que provoca el revestiment dels conductes de l'aire condicionat, confereixen al nou edifici una qualitat plàstica coherent amb els edificis del voltant.

Més enllà de la condició de contenidor que el programa propicia, la concepció de l'estructura i el tancament parteix d'un requisit visual relacionat amb la textura, per a definir la seva concreció arquitectònica i constructiva. Sense constituir el valor principal de la proposta, però acreditant la seva flexibilitat, l'únic buit al carrer de l'edifici d'Albini/Helg rememora l'estucat blanc que focalitza la composició del davant de l'edifici de referència respecte al qual el nou es planteja amb una relació de dualitat.

Un propòsit similar anima el projecte de l'edifici per *The Economist*, a Londres (1960-1964), obra d'un altre matrimoni il·lustre, Peter i Allison Smithson, si bé en aquest cas la descomposició del volum edificat en diferents elements situa al primer pla de la proposta l'espacialitat dels intersticis i la posició de la torre principal. En efecte, mentre el cos que s'alinea amb la façana accepta l'altura de la resta d'edificis del carrer en aquest punt, l'edifici que acumula la major part de la construcció apareix retirat, i així configura un *hall* exterior elevat que actua com a vestíbul comú i permet reduir al mínim la cerimònia de l'accés.

Però, més enllà d'aquesta operació, que es basa en una gestió intel·ligent de l'edificabilitat amb criteris espacials propis de la millor tradició moderna -explota la relació de posició com a criteri de construcció formal-, potser és en la materialitat de la seva construcció, com a tràmit per apropar-se a la textura del palauet neoclàssic veí, on el projecte acusa un propòsit mimètic que estova la contundència de la proposta. El caràcter dels edificis que integren la intervenció es confia a una màscara pètria que se sobreposa a l'estructura resistent per tal de "suavitzar" la seva presència: l'ornament apareix com a element de qualificació d'una arquitectura que, al meu entendre, ja en té prou amb les decisions bàsiques.

Es tracta, doncs, de la confluència de dos sistemes d'acció de naturalesa distinta: un, de matriu clarament espacial, que revela el problema en el moment de la solució, com succeeix a la gran arquitectura; l'altre, d'ascendència decorativa, que desfigura el fonament modern de l'operació en la mesura que apropa el conjunt a una plasticitat neoclàssica que, en realitat, no té res a veure amb el fonament de la proposta, si bé li confereix vistositat.

No es pot passar de dècada sense fer una menció especial a la figura d'Ernesto N. Rogers, el qual, tant a les obres de l'estudi BBPR com sobretot als seus escrits dels anys cinquanta va centrar en les "preexistències ambientals" gran part de la seva energia intel·lectual. La pròpia definició del problema dissipa qualsevol dubte sobre el sentit en què es considera l'entorn: l'ambient com a àmbit figuratiu que, en evocar el passat, en garanteix la continuïtat. Ni un indici de formalitat es percep en una proposta que es basa en una idea d'història com concatenació iconogràfica de fetitxes visuals més o menys arquetípics.

L'hipermedievalisme de la *Torre Velasca*, a Milà (1955-1958), en un entorn amb caràcter arquitectònic clarament aliè a aquestes fantasies rànries, revela gust per un pintoresquisme escenogràfic, manifestament anacrònic, que hi ha en la seva doctrina. Cal recordar que la torre es va construir al temps que s'aixecava a Nova York el Seagram Building. No abusaré de la perspectiva que ofereix el pas del temps per fer una glossa comparada de la historicitat artística, és a dir, de la qualitat estètica que caracteritza tots dos edificis; és una tasca que deixo per al lector de bona voluntat.

Per concloure la referència a Rogers, em referiré a l'edifici per a Olivetti, a Barcelona (1960-1964), ocasió d'or desaproveitada per mostrar el que realment s'amagava darrere de la seva preocupació per les "preexistències": un carrer homogeni, caracteritzat per un rigorós neoclàssic civil, amb clars invariants, tant en la composició com en la textura visual, s'interromp, sense motiu aparent, amb un edifici que no tan sols viola el pla de les façanes, sinó que a més introdueix un èmfasi vertical provocat per la ruptura sistemàtica de la

façana de vidre, sense cap precedent al carrer, àdhuc sense antecedents al barri on se situa.

No es tracta, doncs, de respondre a l'ambient sinó de recuperar una arquitectura peculiar, ornamentada i pintoresca, que respongui a una noció d'ambient històric com escenari d'efectes i sentiments personals, que prengui el relleu d'una idea d'arquitectura basada en la forma com a sistema de relacions subjectives, que impliquen els ciutadans en la mesura que aspirin a ser universals; una noció de projecte que substitueixi la intel·lecció visual per la sensació afectiva com a forma d'experiència de l'obra. Aquests propòsits són els que defineixen el primer i més autèntic postmodernisme, per molt que en aquell moment els protagonistes de la campanya preferissin presentar-la com una continuïtat crítica, capaç de salvar l'esperit de la modernitat autèntica. Aquesta era la idea tan peculiar del que és modern que hi havia en algunes consciències; i el seu populisme íntim explica la passió amb què aquesta arquitectura va irrompre en l'escena arquitectònica internacional.

L'any 1969, Michel Graves planteja l'addició de la *Benacerraf House* des d'una altra perspectiva: en realitat, porta a terme una ampliació funcional de l'antiga casa, guanyant per a ella un menjador per a esmorzars i una sala de jocs mitjançant un procediment de mer afegit, sense contemplacions formals ni estilístiques. La vaga ressonància moderna de l'excrecència no és més que un miratge fantasiós: l'afegit es basa en la utilització del "llenguatge" neoplàstic, atenent els seus valors figuratius i simbòlics, sense referència al mode de concebre la forma que el neoplasticisme va posar en circulació durant la segona dècada del segle XX.

Em sembla significativa aquesta proposta ja que va obrir el camí d'una sèrie d'intervencions posteriors en les quals l'evocació del que és formal ha estat la coartada per donar entrada a una figuració atzarosa que indueix a la submissió com a forma de gaudi alternativa de l'experiència arquitectònica. El propòsit formalista amb què es van presentar els *Five*, l'oportunitat dels quals va ser glossada en aquell moment per Colin Rowe, es va esvaïr al cap de poc de publicar aquell llibre blanc, autèntica bíblia de la nostra joventut. L'itinerari estètic de

tots ells ha posat de manifest que el que alguns -Rowe, inclòs- vam voler veure en els seus projectes d'aleshores no era més que un reflex vaporós de les nostres pròpies obsessions.

Amb el projecte de Graves es dóna entrada a un món de representacions invertebrades sense cap altra disciplina que l'estat d'ànim del dibuixant; escenografies que preparen el terreny a l'imperi d'una iconografia aparatosa i banal de la qual es nodriran tots els posmodernismes que, amb un nom o un altre, han omplert successivament les revistes des de llavors.

L'any 1985 es va convocar un concurs d'idees per a l'ampliació de la *National Gallery*, a Londres. Robert Venturi, per aquells temps un pèl deprimat perquè la crítica el reconeixia unànimement com a autèntic inspirador del postmodernisme encara en ple auge, en va resultar guanyador i va ser seleccionat per a projectar i construir l'edifici. El 1991 varen finalitzar les obres.

La seva proposta exemplifica una actitud davant l'arquitectura que ja compta amb vint anys de tradició i representa, alhora, la síntesi de valors sobre els quals se fonamentava una determinada arquitectura "avançada" d'aquells anys. El propi Venturi, en una entrevista recent, el considera un dels seus millors edificis, "perquè és una solució ni clàssica ni moderna" -precisa per justificar la seva preferència.

L'observació de l'autor fa explícits els valors en els quals es basa el projecte. Que ningú vegi en la indefinició -"no és clàssic ni modern"- un dèficit d'identitat que es pogués considerar patològic: és sabut el gust de Venturi per l'ambigüitat i la paradoxa. Basta identificar la comesa que s'atribueix a aquests sistemes estàtics per als interessos de la nostra reflexió: és coneguda la tendència de Venturi a identificar el classicisme amb un sistema compositiu canònic que només quan es relaxa, comunica, i a considerar la modernitat un sistema formal que només funciona si es transgredeix.

En desproveir ambdós sistemes de qualsevol dimensió formalitzadora, el que és clàssic queda reduït a la seva capacitat

evocadora i el que és modern, a la seva disponibilitat funcional. D'aquesta manera, a més de satisfer la seva passió reconeguda pel que és impur, el projecte de Venturi fa responsable el classicisme de la versemblança de la proposta, i la modernitat esdevé la garantia d'una funcionalitat sense traves. Així, aconsegueix realitzar el que fins llavors havia considerat només un ideal utòpic: bastir un edifici sense identitat en la seva estructura, producte d'un conjunt asistemàtic de raonaments aleatoris, que tracten de resoldre tants embolics com provoca el seu procés de projecte.

L'operació es recolza en un populisme un xic desgastat, desproveït de la frescor de temptatives anteriors de l'arquitecte; en aquest cas, s'aprecia un escepticisme descregut i cruel que sembla que anticipi la irreversibilitat de la decadència. L'edifici, en especial els seus espais interiors, sembla fruit d'un esforç per semblar banal, la qual cosa s'assumeix com el destí fatal d'un creador que porta trenta anys empenyent la paraula i l'obra en un programa estètic que, per no incórrer en la fantasia, s'esforça per superar la vulgaritat del que és real, mogut pel neguit de qui s'entesta en desmentir el seu propi talent.

En aquest context, l'addició de l'àtic en un edifici eclèctic de començament del segle XX vienès, a la Falkestrasse 6 (1984-1989), pels membres de Coop Himmelblau, és un moment culminant de la renúncia a plantejar l'adjacència en termes de forma; en realitat, testifica de manera eloqüent la reducció de la contigüïtat a una circumstància purament física. Porta a l'extrem el refús dels criteris visuals de l'arquitectura moderna que va caracteritzar els postmodernismes successius.

Sorgeix de la coincidència de dos fenòmens relacionats d'alguna manera: l'afany incontenible de provocar sorpresa en l'espectador com a garantia de valor estètic i la crisi de la visualitat que sobrevingué a l'abandó dels criteris de concepció en què es va bassar la modernitat arquitectònica. El neguit compulsiu de "l'originalitat", entesa com un propòsit d'innovació permanent, tractava d'amagar l'esvaïment de la capacitat de judici, en no disposar d'un sistema de valors estètics que suporti els criteris en què es basa.

L'eclipsi del que és visual, enfront de la fortuna creixent del que és òptic -és a dir, merament fisiològic- va provocar una reducció sensitiva del que és arquitectònic, fruit d'una renúncia explícita a reconèixer formes, a favor de la mera identificació de figures "excitants" a les quals s'assignaren valors absoluts d'inconformisme i creativitat.

En el marc de les reflexions anteriors, voldria assenyalar que l'àtic vienès no és més curós amb l'edifici en què s'instal·la que amb si mateix: és inútil, per tant, tractar de desxifrar els criteris sobre els quals fonamenta la seva contextualitat. Qualsevol relació es redueix al mer contacte físic: no s'hi aprecia cap més articulació que la fractura, ni cap més extensió que l'afegit. La llum no incideix, envaeix; així s'arruïna qualsevol indici d'estructura visual àdhuc s'anul·len els propis efectes que el projecte semblava que volia aconseguir.

No s'aprecia cap rastre d'humor que, amb el distanciament que comporta, pogués redimir el nyap permanent, condició constructiva d'un pintoresquisme desarranjat que té a veure amb el gust infantil pel desmuntatge. L'obsessió per l'anàlisi atzarosa revela la dificultat per concebre, per molt que en ocasions aquesta limitació es tracti de positivament, fent esment de la lectura precipitada d'algun filòsof francès del moment.

Tot això provoca una figurativitat siderúrgica, sense cap més limitació que les físiques del muntatge, cosa que delata una immediatesa extrema que, paradoxalment, es resol en clau racional i es doblega a la mínima presència del programa: a manca d'altres criteris d'ordenació, els requisits funcionals prenen en aquesta arquitectura una comesa determinant, que potser no adverteixen els qui es deixen portar per l'aparatositat del resultat.

Es diria que aquesta arquitectura s'orienta a un nou referent social: l'executiu extravagant, model de conducta arquetípic per a un futur com a celebració tràgica d'un escenari en el qual els valors artístics han deixat pas als efectes òptics i els criteris d'acció es redueixen a la lògica de les pròpies ocurrencies. Es tracta d'un univers frenètic en el qual la compulsió ha substituït la intel·ligència i en el

qual el desconcert, lluny de provocar neguit, s'assumeix amb arrogància.

L'abandó dels valors formals de la modernitat ha suposat, com s'ha vist, una regressió de la intel·lecció visual com a factor determinant dels judicis estètics en què es fonamenta el projecte: al seu lloc, els aspectes estrictament sensitius, més relacionats amb l'òptica que amb la visió, prenen cada cop més rellevància en el plantejament dels nous artefactes integrats en entorns formalment i plàsticament caracteritzats.

El breu panorama que he tractat d'esbossar posa en evidència de quina manera la consideració de la textura, determinant en els exemples dels anys seixanta, substitueix les consideracions d'aspectes formals, com els relacionats amb l'estructura espacial que identifica l'edifici. També s'ha vist com les neoavantguardes afronten el problema de la contigüitat, mostrant el germen de gestió estilística que hi havia al rerefons des del principi i que donaria lloc, al final dels anys setanta, a la primera operació de màrqueting arquitectònic que va comptar amb els mitjans de comunicació de manera sistemàtica i que es va presentar en societat amb el nom -descriptiu i persuasiu, alhora- de postmodernisme. Per fi, s'ha analitzat la manera com un Venturi tardà, escèptic i desenganyat de quasi tot, recorria a un *pastiche* neoclàssic per ampliar la *National Gallery* de Londres, en un edifici que considera una de les seves millors obres.

L'àtic vienès culmina el procés d'abandó dels principis, no ja de la modernitat, sinó de la pròpia arquitectura com a disciplina artística, si per això s'entén la producció d'artefactes o episodis espacials dotats de sentit i consistència. Amb la seva aleatorietat pretensiosa, aquests ferros testimonien la renúncia a ordenar la realitat física amb valors que siguin contrapunt de la raó i el costum.

El final de segle no ha estat homogeni, però: paral·lelament al concurs per a l'ampliació de la *National Gallery* londinenca i l'àtic vienès, estava en gestació el projecte d'una modesta *Casa das Artes*, a Porto (1981-1988), que va ser adjudicat per concurs a un jove Eduardo Souto de Moura, que havia acabat els estudis d'arquitectura feia pocs

mesos. El centre cultural s'havia de situar en algun lloc d'un jardí que dona a dos carrers paral·lels, però a distint nivell. A prop al carrer de cota superior, tot formant una dualitat que la composició acadèmica accepta amb esforç, hi ha un palauet neoclàssic i un estany. El conjunt s'havia de destinar a activitats programades pel Ministeri de Cultura portuguès.

Es tractava, doncs, d'emplaçar un edifici en un jardí, en què el palauet era només un dels elements que integraven una estructura espacial sistemàtica però complexa. La resposta de Soto consisteix a aprofitar en nou centre per construir el límit del jardí per la seva part menys concreta, amb la qual cosa referma la composició acadèmica del conjunt: en realitat, l'arquitecte redueix la nova construcció al mur darrere del qual situa les seves dependències, d'una banda, i cedeix visualment el cos de l'edifici, el que existeix darrere del mur, a l'edificació veïna, destinada a habitatges i magatzem, de l'altra.

Que ningú no vegi, però, en aquesta reducció una operació conceptual, verificable només des de la raó, de les que confien el seu valor a allò que tenen d'expressió d'intencions. La reducció a la superfície del mur és real, en la mesura que és visual: només es percep un mur fracturat per donar lloc a l'accés; es produeix una condensació fenomènica del centre d'art davant d'un dels plans que tanquen els seus espais; pla materialitzat, no per atzar, segons la millor tradició portuguesa de fàbrica concertada de pedres sense treballar, de naturalesa granítica.

La decisió de situar gran part del nou edifici sota rasant és només part d'una estratègia orientada a disminuir la presència de la construcció: la identitat clara del centre es reforça, com succeeix en la gran arquitectura, mitjançant la consistència de l'estructura espacial; però la intensitat que pren l'ordre de l'edifici s'accentua, paradoxalment, i provoca la il·lusió de la seva inexistència.

El volum que conté la sala de projeccions es percep des del carrer inferior com un element més de l'edificació veïna, de manera que, vist des d'aquest punt, el mur de pedra assumeix la condició de pla dens que condensa un edifici que recolza la seva comesa

ordenadora en la pràctica desaparició visual dels seus cossos principals.

L'edifici de Souto representa també, al meu entendre, una actitud davant el projecte que, si bé, encara avui és clarament minoritària, als darrers anys ha experimentat una certa difusió: la que reconeix als valors de la formalitat moderna un marc de referència per als criteris d'ordenació espacial, encara no superat fins avui. Aquesta posició pressuposa, a més, la recuperació del que és visual com a àmbit específic de la concepció. Com també la pràctica de la discreció com a conseqüència lúcida dels criteris d'economia i precisió, intrínsecs en la idea moderna de forma.

Amb la *Casa das Artes*, Eduardo Souto tanca el cicle que va inaugurar *Asplund*, en recuperar el fonament ordenador de l'arquitectura i confiar a la consistència de les relacions formals de cada obra el criteri determinant de la seva identitat estètica. La lliçó magistral de Souto posa de manifest de quina manera el projecte actua com a agent revelador de la naturalesa del problema, no explícit en la mera enunciació del programa. Com succeeix a l'arquitectura autèntica, la concepció actua com agent definidor de la qüestió formal que en cada cas se suscita; això comporta, implícitament, una crítica a qualsevol resposta acadèmica al context, en orientar-se simplement cap a una intervenció atenta als voltants: continuar invocant el context, en els termes en què habitualment es fa, esdevé, després de la *Casa das Artes*, un problema retòric capaç de projectar ombra sobre l'autèntic problema que es planteja a cada situació de projecte.

Recuperar els valors de la modernitat fa inevitable l'ús de la intel·lecció visual com a forma de coneixement específic que estimula i alhora suporta la concepció dels objectes de l'art. És precisament la intel·lecció visual la forma de coneixement capaç d'abordar el sentit de la intervenció mitjançant el projecte sense recórrer a mites que, com el del context, volen ser una crida a l'ordre, però que sovint indueixen a confusió. Un sentit que defineix la posició de l'obra respecte de l'àmbit físic i cultural en el qual es dona i l'elaboració del qual és irreductible tant al simple ús de la raó lògica com a l'entronització pràctica del costum.

L'ESPAI URBÀ MODERN

Amb el terme *disseny urbà* se sol designar un nivell de definició específica dels episodis urbans determinats pel planejament, en què l'experiència sensitiva dels aspectes espacials i formals pren rellevància enfront de la lògica complexa i inclusiva que presideix les decisions bàsiques de l'ordenació urbana. Es diria que el disseny urbà comença quan les bases interdisciplinàries del planejament esgoten la seva capacitat de concreció i l'ordre deixa de ser un atribut racional, derivat d'un equilibri complex i passa a considerar-se el producte sintètic d'un judici estètic.

De tota manera, no estic segur que, quan habitualment es parla de disseny urbà, qui ho fa s'atingui a una definició tan acadèmica com la que acabo de proposar: generalment, en parlar de disseny urbà es fa referència als processos de qualificació ornamental i adequació funcional dels espais que genera la ciutat. Així, el disseny urbà es constitueix com una especialitat dels arquitectes o els dissenyadors en la qual s'adquireix destresa a força d'insistir en la solució dels seus problemes, plantejats com una qüestió específica.

Si això fos així, no em sentiria legitimat per abordar el tema, per molt que en la meua vida professional m'hagi trobat, a vegades, davant l'ordenació d'episodis urbans més o menys singulars: no em considero de cap manera un especialista en aquestes qüestions, si això vol dir tenir una visió específica del problema. Només m'atreveixo a parlar sobre el disseny urbà com una part constitutiva, no diferent de les altres, de l'ordenació de l'espai habitable.

No voldria que ningú veiés el menor indici de pruija acadèmica en el que dic, de manera que la meua declaració es considerés impertinent pel fet de fonamentar-se en una precisió innecessària, és a dir, que el problema de la forma és un i les seves manifestacions son múltiples. Res és més senzill que escudar-se en una declaració de principis genèrica de tal naturalesa sobre la universalitat del que és formal com a tràmit previ a un repartiment posterior d'especialitats i competències que, com acabo d'assenyalar, no comparteixo.

Voldria estructurar aquestes reflexions entorn de tres malentesos que s'amaguen en la consciència de gran part dels qui s'han ocupat de les qüestions de disseny urbà als darrers decennis del segle XX, és a dir, que l'arquitectura moderna serveix, en el cas millor, per ordenar l'espai domèstic, però és incapaç d'establir criteris d'ordre per a l'espai urbà; que, atesa la insolvència de l'arquitectura moderna davant els espais de la ciutat, per l'exclusiva i autocomplaent matriu estilística de les seves propostes, el més sensat seria recórrer a plantejaments conceptuals alternatius al formalisme escleròtic i abstret de la modernitat, capaços de recuperar vestigis de traçats o esdeveniments històrics, i que, enfront de la sequera figurativa abans esmentada i l'obstinació formal de l'arquitectura moderna, la qualitat de l'espai urbà s'ha de relacionar amb la quantitat d'invenió amb què s'acara el disseny dels elements.

Els qui objecten que l'arquitectura moderna no té de propostes per ordenar els espais urbans actuen amb un prejudici inconfessat: identifiquen el terme ciutat amb Venècia, posem per cas, o amb el barri gòtic de les ciutats que en tenen; associen la noció del que és urbà a la idea d'escenari regit per una espontaneïtat pintoresquista o per una formalitat neoclàssica. El que és modern els resulta fred i distant, en un context tan carregat de símbols i afectes. L'espai urbà és, per als que pensen així, el negatiu de les construccions que poblen la ciutat: el teixit conjuntiu que dona continuïtat a un constructe que, malgrat que és artificial, es comporta com un organisme constituït jeràrquicament. Dotat d'una lògica subsidiària respecte del massís, el buit urbà s'hauria de regir per criteris d'ordre i textura que de cap manera l'arquitectura moderna no pot subministrar. L'espai urbà es converteix, així, en un residu entranyable pel seu anacronisme, al qual s'ha de parlar en els seus propis termes.

L'arquitectura moderna basa gran part dels seus valors en la supressió de la divisió radical entre espai domèstic i espai urbà: la separació del suport i el tancament que la tècnica constructiva fa possible està a la base de la relativització del límit de l'espai que caracteritza els seus millors productes. Però és sobre tot el paper actiu

del subjecte de l'experiència espacial, la subjectivitat essencial de l'establiment de relacions visuals i de sentit a què aboca la percepció, el que defineix la continuïtat espacial de l'arquitectura moderna. El vidre es va convertir de seguida en un símbol de la modernitat arquitectònica per la seva capacitat d'establir un límit climàtic sense que això comportés una clausura visual, no per cap atribut simbòlic vinculat a la seva naturalesa tècnica o material.

La separació entre l'espai urbà i el privat és irrellevant des del punt de vista modern: es fonamenta en una divisió d'usos que no afecta la seva identitat formal. En sentit estricte, parlar d'espai urbà avui té només un propòsit descriptiu, sense que el terme faci referència a una realitat essencialment distinta a l'espai arquitectònic modern, en general.

Tant per la naturalesa dels criteris de la seva concepció com per la definició de les seves qualitats espacials i plàstiques, l'arquitectura de Mies van der Rohe constitueix l'expressió màxima de l'espacialitat moderna, que equival a dir que és ell qui va contribuir de manera més definitiva a establir els fonaments de l'espai urbà modern. La seva primerenca assumptió de la formalitat neoplàstica va fer que l'any 1914, en uns esbossos per una casa per a la seva família, l'organització del conjunt fos clarament moderna, tot i que l'edifici destinat a l'habitatge respongués a criteris compositius clarament classicistes: les convencions estilístiques de l'arquitectura residencial li van impedir, probablement, abordar el problema amb criteris moderns en la seva totalitat; en qualsevol cas, malgrat el classicisme de les construccions destinades a habitatge en ambdós esbossos, en el cas millor es tracta només d'un element constitutiu d'un episodi clarament modern. La irrellevància de l'objecte enfront de la relació -principi essencial de la noció moderna de forma- es posa de manifest en aquests primers dibuixos de qui, amb el temps, contribuiria de manera definitiva a la fonamentació de l'espacialitat moderna.

El Pavelló de Barcelona (1929) és, en realitat, un fragment d'espai urbà els límits del qual no coincideixen amb la vora del pla sobre el qual s'assenta: la dificultat per identificar els elements

d'aquesta arquitectura, gens assimilables als elements de la seva construcció -perfils i forjats-, està en el caràcter relacional d'aquests elements. No es tracta d'una arquitectura feta d'objectes, sinó de les relacions entre ells: l'espai està concebut amb precisió, encara que no de manera explícita; només la intervenció d'un subjecte capaç de desplaçar-se culmina una experiència que implica no tan sols la materialitat del pavelló sinó el conjunt de trets físics de l'entorn espacialment actius, és a dir, aquells elements del lloc que amb la seva presència varen determinar les circumstàncies de la concepció.

La urbanitat essencial dels espais que estan al voltant de les obres de Mies van der Rohe és prou explícita perquè no calgui insistir-hi. N'hi ha prou a assenyalar la intensitat i la qualitat urbanes del *Federal Center* de Chicago (1959-1973), que al meu entendre il·lustra la culminació dels valors bàsics de l'espacialitat urbana moderna: en la posició dels edificis respecte a la ciutat i respecte a si mateixos està el fonament del projecte. Els dos blocs reproduïen un tipus constructiu que el propi Mies havia assajat pocs anys abans al *Seagram Building* de Nova York (1954-1958): la solució estructural, el tancament, els detalls constructius, com també la pròpia concepció funcional i espacial dels edificis del *Federal Center*, són idèntics als del *Seagram*. A Chicago, aquesta experiència serveix per fer un pas més: l'escultura de Calder no fa sinó confirmar la presència d'un nucli buit però intens, literalment monumental per la seva essencialitat, no per qualsevol altre atribut relacionat amb la seva grandària. Un accés al metro i un parell de prismes de granit ajaguts sobre un terra també granític són tots els elements amb què compta l'arquitecte per ordenar l'espai, és a dir, per revelar la identitat de l'enclavament mitjançant la intervenció.

Al temps que Mies acabava els detalls del *Federal Center*, al final dels anys cinquanta, es produïa a Europa un fenomen relativament unitàri de crítica a allò que es considerava una desviació de l'arquitectura moderna, i alhora de proposta de rectificació per tornar-la al bon camí. Des de sectors culturals diversos, agrupats entorn de dues realitats en aquell moment convertides en mites, la tècnica i la història, s'objectava a la modernitat encarcament i, per

tant, degeneració. L'arquitectura moderna havia defraudat els seus fidels: tractava de constituir-se des de si mateixa, en comptes d'atendre les demandes de la tècnica i la societat, com hauria promès, per reprendre el seu destí i tornar definitivament a la cleda de la història. No és el moment d'insistir -ni crec que sigui necessari de fer-ho- en els detalls del que va constituir la primera investida i la més important que ha sofert l'arquitectura moderna al llarg del segle XX. En aquest punt se situa l'origen de l'autèntic postmodernisme, encara que en aqueil moment no s'empres un terme tan concloent, perquè els crítics tenien la consciència d'actuar en nom de la veritable modernitat; fins i tot, en algun cas -i no dubto que de bona fe- es va parlar de *continuitat* com a expressió dels autèntics propòsits d'algun crític.

L'embolic de conjectures racionals -i, sobretot, morals- amb què s'abjurava del que era modern, en nom d'una modernitat autèntica, basada en l'expressió immediata de la tècnica -tradicional o industrial- i la recuperació de la història per la via de la figurativitat, va deixar el projectista en un estat d'orfandat estètica a l'hora d'acarar la professió. Es va passar d'una situació en què l'arquitecte disposava d'un marc de referència per afrontar la concepció que li permetia alhora verificar les decisions de projecte, a una altra en la qual la seva comesa com a autor es basava en la gestió personal de la tècnica i la història, convertides prèviament en figures i símbols. Com succeeix en les doctrines de tipus expressionista, l'absència de marc no es va viure com un problema: la convicció que la modernitat era només una forma de procedir de naturalesa heurística, determinada pel programa i temperada per la cerca personal de la bellesa, va evitar el neguit que hauria produït l'absència de xarxa de seguretat.

En qualsevol cas, encara que els arguments de les diferents doctrines rectificants -la figurativitat històrica, la tradició constructiva i la tecnologia- oferien un material narratiu suficient per assegurar l'èxit de públic, el buit estètic que generava l'abandó de la modernitat va propiciar el recurs espontani a una entitat mitjancera: *el concepte*. Tenia l'avantatge que, a més de propiciar una verificació fàcil, prometia un valor afegit al projecte que permetia presentar-lo com

una clara superació d'una formalitat estèril, de tant estilitzada que era. La idea va passar a ser, a partir dels anys seixanta, no tan sols l'estímul del projecte, sinó la instància de verificació, una font inequívoca i solvent de criteris d'acció.

Els ponents de les respectives esmenes actuaven, com es veu, amb un confortable desconeixement de les bases estètiques de l'arquitectura moderna, encara que armats, això sí, d'un arsenal d'hipòtesis sobre allò que, al seu entendre, havia de constituir l'autèntica modernitat. Això feia que les seves propostes tinguessin un flaire amateur que les convertia en entranyables i doblement atractives: tractaven de resoldre amb el sentit comú qüestions plantejades per maneres de veure menys esteses. En qualsevol cas, m'interessa assenyalar que la seva ingenuïtat les va portar a qüestionar un sistema estètic que pressuposa una manera específica de concebre i que havia generat una pràctica del projecte relativament estesa i estable, en nom d'un conjunt de bons propòsits de caràcter racional i moral, emparats en una iconografia amable d'arrel pintoresquista.

L'arquitectura moderna, com a subsistema de l'art modern, no es pot reduir a un estil determinat per un repertori d'elements i unes regles d'articulació més o menys variades: qui sàpiga mirar amb atenció descobrirà el que dic senzillament olorant qualsevol dels seus productes. Al seu origen hi ha un compromís constructiu, enfront del propòsit mimètic de la tradició classicista, capaç de contenir el programa funcional específic de l'obra sense que la seva formalitat es vegi determinada per ell, de manera que la consistència formal de l'artefacte persistiria encara que haguessin desaparegut les causes que el van motivar.

És evident que es tracta d'un acte de creació -subjectiu, recolzat en la capacitat per jutjar- que aspira a ser reconegut per la resta de subjectes amb capacitat per jutjar. L'esperança que es doni aquesta intersubjectivitat es basa en l'aspiració a la universalitat dels valors en què es recolza la concepció. Només per mitjà del judici es pot copsar la consistència específica de cada artefacte; només amb la capacitat per reconèixer la forma, moment essencial del judici, es pot

establir -en el projecte- o identificar -en l'experiència- la legalitat de l'estructura amb què cada obra respon al programa que la motiva.

En agafar-se al *concepte*, l'arquitectura que els realismes inauguren se sent legitimada en el terreny en què la modernitat semblava hegemònica: el de l'abstracció. Aquest sentiment és degut, tanmateix, a un altre malentès: el que és conceptual, com a abstracció del que és físic, s'oposa al que és visual, considerat com quelcom merament sensitiu i, per tant, que pertany a l'esfera íntima de l'individu. En realitat, però, l'abstracció té a veure amb els valors universals de la visió, i per això s'oposa al que és figuratiu particular; el que és visual, en la mesura que comporta intel·lecció, pressuposa una abstracció essencial, un predomini de la forma entesa com a relació que el subjecte estableix. El reconeixement de la forma es converteix, doncs, en un acte d'intel·lecció visual que es fonamenta en valors aliens a la mera identificació òptica de figures elementals.

En projectar sota l'influx de la *idea*, sense un marc estètic que faci possible el judici, les decisions són de caràcter personal, sense cap altre instrument de verificació que la pertinença o no a la idea genèrica de l'obra. Idea que sovint és de naturalesa literària, l'autoritat de la qual obvia, per definició, qualsevol interferència del judici. Projectar amb una *idea* que és, alhora, estímul i paràmetre, és el mite amb el qual els realismes van tractar de substituir el marc estètic que l'arquitectura moderna va representar fins als darrers anys cinquanta del segle XX; és un intent d'obviar el judici estètic, moment decisiu de la creació artística, que, en definitiva, culmina un procés orientat a prescindir de la mirada com a instància d'intel·lecció; és a dir, reinstaurar l'art en el domini de la raó i la moral o, mes ben dit, prescindir de l'art com a manifestació de l'espirit i assumir-lo tan sols com a exercici d'una comesa social, atípica i excèntrica.

Gran part del disseny urbà de les darreres èpoques només es pot entendre des de la consideració estrictament conceptual de les seves decisions: es tracta d'obres en les quals la convicció que s'actua d'acord amb el concepte ha permès als autors obviar el moment de la verificació sensitiva; són intervencions legitimades pel mer seguiment d'una consigna insignificant des de qualsevol punt de vista, l'única

virtualitat de les quals deriva de la possibilitat de ser formulades verbalment, tot i que, en ocasions, amb notable dificultat.

La relativa irrellevància del programa en l'ordenació d'espais urbans en fa difícil la verificació funcional, que és l'únic criteri amb el qual sovint es comprova la solvència de l'arquitectura. Aquesta dificultat per establir l'ajust en termes pràctics desplaça sovint la concepció cap a terrenys més relliscosos, on els valors tenen un fonament menys positiu. En aquest context, la *idea* com a manifestació metafòrica de suposades permanències i evocacions, quasi sempre de tipus literari, va trobar sempre un terreny abonat per reproduir-se amb facilitat.

En els projectes urbans, és freqüent recórrer a empremtes, alineacions i traçats com a mites d'autoritat absoluta que legitimin una geometria que es considera ungida per la història. Davant la dificultat per extreure estímuls del que és existent mitjançant processos d'intel·lecció visual, es tracta de trobar axiomes i metàfores amb una presumpta vigència permanent, capaces de legitimar, sense mediació estètica, les intervencions en l'espai urbà. La pretesa solvència de criteris que es presenten com a exhumats de la realitat i la història, contrasta amb la banalitat d'uns traçats i unes disposicions que revela la desconfiança dels autors en uns criteris utilitzats de llinatge dubtós. El recurs al *concepte* com a criteri exclusiu d'acció tracta d'obviar, com s'ha vist, el moment inevitable del judici estètic, essencial en qualsevol pràctica en què la concepció s'inscriu en la forma de procedir de l'art.

Però, si bé l'ús instrumental del concepte va aconseguir, en molts casos tranquil·litzar a qui projectava, pel fet que és una instància de verificació relativament simple, aviat es va poder comprovar que el mer recurs a la idea no garantia una vistositat del producte capaç d'implicar amplis sectors de la ciutadania -aquells als quals l'arquitectura moderna hauria aconseguit desinteressar- fins a l'extrem de fer-los sentir-se estranys a la ciutat i considerar-se aliens als seus valors en tant que escenari de la convivència.

El recurs al concepte com a criteri de verificació del projecte tractava d'obviar, com s'ha vist, la mediació necessària del judici estètic en la presa de decisions: en realitat, l'elecció de la idea com a àmbit de legalitat de l'obra tractava de suplantar la concepció, el moment de la síntesi, i instaurar una discursivitat de naturalesa racional o moral. La cessió de l'autoritat al concepte suposava, doncs, una renúncia a la visualitat -atribut de l'objecte i facultat del subjecte, alhora- i instaurava el projecte en l'esfera de la raó pura o la raó pràctica.

La situació que la conceptualització del projecte va plantejar es pot enunciar de la manera següent: Com aconseguir implicar sensorialment les masses, després de renunciar al que és visual, sense incórrer en estilisme? Com difondre un criteri de qualitat que doni els seus fruits sense mediació del judici i que no pressuposi una despesa excessiva de raó? El postmodernisme oficial, que va irrompre a la premsa al final dels anys setanta, va ser una manera de solemnitzar la sortida de la situació plantejada per la hipertròfia del concepte: si les neoavantguardes -Venturi, Rossi i Eisenman, per entendre'ns- van establir les seves respectives doctrines sobre la primacia del concepte sobre la forma i així van arribar a l'ideal llargament somiat de projectar al dictat, el postmodernisme va constituir la gran campanya de liquidació a baix preu de les restes iconogràfiques que van sobreviure al naufragi d'aquelles. El postmodernisme va posar un rostre amable i populista al programa d'abandó dels valors de la modernitat que els realismes havien elaborat i difós vint anys abans.

No és casual, doncs, que l'interès pel disseny urbà coincideixi amb l'apogeu del postmodernisme: en els seus productes es pot apreciar la realització d'un mite que venia d'antic i que només el capficament transitori de la modernitat havia aconseguit esvaïr, és a dir, una ciutat liberal, lliure de rigideses formals i coaccions teòriques; figurativament activa, carregada d'evocacions i somnis, i estèticament popular, basada en una idea de bellesa que es relaciona amb la varietat episòdica dels seus elements.

La tradició clàssica, l'evocació futurista, la tecnologia, l'artesanat medievalitzant... Qualsevol pretext va ser bo per a la

construcció d'universos orientats a implicar el ciutadà en una experiència fictícia, sense atributs, en la qual el que és nou s'associava al que és sorprenent, i la qualitat s'identificava amb la quantitat d'afectació, amb la notorietat del que és aparatós.

Aquest és el marc de referència de l'arquitectura urbana que ha trobat l'èxit al llarg dels darrers vint anys: el cicle iniciat durant els darrers anys cinquanta amb una postmodernitat de caràcter conceptual i moral conclou, junt amb el segle, amb un relativisme fantasiós de perfil comercial i populista.

Però només desapareixen els sistemes de pensament -de concepció, en aquest cas- que no aconsegueixen sobreviure a la crítica a què els sotmet el pas del temps, i la vigència de la modernitat és avui una realitat comprovada empíricament; no es tracta, doncs, del producte fictici d'un deler, com algú va creure en percebre el fenomen. En un context encara il·luminat pels fulgors d'unes poques obres exemplars per la seva afectació i insensibilitat, s'aprecia un retorn discret als valors de la modernitat; s'observa un propòsit difícil de restauració de la intel·lecció visual, com a node específic de coneixement arquitectònic, que es resol en una idea de forma basada en la relació que estableix un subjecte sensible; l'interès per una arquitectura el projecte de la qual cerca el que és intens enfront del que és aparatós, el que és consistent enfront del que és espectacular, el que és visual enfront del que és figuratiu, en definitiva, el que és universal enfront del que és populista.

En l'àmbit de l'espai públic, aquest fenomen s'aprecia amb claredat, i la idea moderna de forma com a relació torna a animar intervencions en les quals la concepció i l'ordre tracten de revelar la identitat visual de l'enclavament. Això determina l'ús dels elements funcionals com unitats el valor de les quals deriva de la seva posició, no de la seva afectació. Significa, en definitiva, la recuperació de la mirada com a instrument de judici i, per tant, de projecte.

Que ningú no conclougui precipitadament, que l'arquitectura està en via de tornar a ser el que fou: no sembla que l'actual conjuntura sigui la millor per esperar que la col·lectivitat assumeixi

una idea d'ordre que només es realitza en l'experiència subjectiva, i no hi ha experiència si no hi ha reconeixement de forma. No sembla que els temps donin per a molt més que per a un compromís personal amb la història, situació, d'altra banda, mai superada, ni en la fase més idealitzada de la modernitat. Potser es aquest el destí d'una forma d'experiència estètica fonamentada en el judici subjectiu, en què s'espera accedir a l'àmbit del que és col·lectiu només amb una tendència compartida cap a valors universals.

De tota manera, sembla raonable concloure que l'assumpció de la modernitat és, mentre no es doni un sistema estètic realment alternatiu, un tret de lucidesa històrica i de sensibilitat intel·lectual.

El fonament subjectiu del judici que fonamenta l'experiència moderna garanteix la pròpia dinàmica de la seva manera de concebre: no hi haurà risc d'immobilisme mentre s'assumeixi la dimensió essencialment creativa de la concepció moderna i s'assumeixi, alhora, la inevitable historicitat del subjecte del judici que dona lloc a la concepció. Si es donessin els dos supòsits, és a dir, si s'adquirís un compromís crític amb el temps, es donarien les condicions perquè sorgeixin espais urbans genuïns, necessàriament renovats.

A MANERA DE CONCLUSIÓ

L'inhumanisme que molts atribueixen a l'art modern -un fet que discutim i que ha originat aquest discurs- és, com es veu, producte de la confluència de la reducció d'un escrit al seu títol, amb la confusió entre els termes *deshumanitzar* i *inhumanitzar*.

L'arquitectura moderna va fonamentar els seus principis en els criteris de forma que les avantguardes constructives van descriure en els seus escrits doctrinals i van adoptar en les seves obres: més enllà de les interpretacions sociotècniques que relacionen la modernitat arquitectònica amb les noves condicions històriques -conjectures que, en el cas millor, són insuficients- pocs discutiran avui

que la nova arquitectura respon a una concepció de la forma que les arts plàstiques van desenvolupar durant la segona dècada del segle XX, no a l'eventual semblança amb les obres d'una determinada doctrina pictòrica avantguardista o una altra.

L'arquitecte modern ha d'acarar la concepció sense la garantia d'una estructura espacial predeterminada, sense que això impliqui un relaxament a la consistència formal de l'obra. L'exercici de la seva subjectivitat li permet d'ampliar els criteris d'ordre, no pas substituir-los per la simple manifestació de les seves dèries personals.

L'accentuació del component expressiu de l'art ha estat un dels obstacles per entendre el fonament formalista de la modernitat: sovint es creu que en abandonar el cànon classicista s'obre el camí a l'expressió lliure de l'artista, sense cap altra condició que les fluctuacions del seu estat d'ànim. Potser un sector de l'art del segle XX ha actuat així, però no és a aquest àmbit -o no és sobretot a aquest àmbit- al que es vol al·ludir quan es parla d'art modern.

Una confusió entre el que és subjectiu i el que és personal està a la base d'aquest malentès: la crisi del tipus canònic dóna pas, com s'ha vist, a l'acció del subjecte, orientada a establir un ordre no determinat prèviament però susceptible de ser reconegut pels altres, sense haver d'incórrer en una acció d'acatament de caràcter mític, quasi religiós.

La pròpia idea de subjecte pren una dimensió transcendental en la mesura que la seva acció s'ha d'orientar cap al que és universal, si no es vol incórrer en un pur soliloqui. La concepció subjectiva plantejada d'aquesta manera tracta de condensar en el temps limitat del procés de projecte l'ajust de la forma a les possibilitats de reconeixement dels altres, que en el classicisme és garantit amb la utilització d'un tipus convencional.

La universalitat dels criteris de judici és l'element mediador entre l'arquitecte modern i el públic de la seva obra: desapareguda l'estabilització formal que implicava el tipus i anul·lada la iconografia sistemàtica dels ordres clàssics, l'espectador o usuari de l'arquitectura

moderna s'enfronta, d'una banda, a la identificació del programa com a valor funcional que pertany a l'abast de tothom i, de l'altra, al reconeixement de la formalitat de l'objecte, allò que el converteix en un producte artístic. Una formalitat que, si l'obra és autèntica, ha de contenir la satisfacció funcional, però que de cap manera no s'ha de reduir a la simple resposta immediata a les condicions que aquesta imposa.

Així, doncs, el subjecte, l'home social, actua des dels atributs que el defineixen més específicament com a home: la capacitat de projectar-se com a individu en un acte de creació, d'una banda, i el propòsit d'afavorir la possibilitat de reconeixement de l'ordre que la identifica, característica potencial dels membres de l'espècie, de l'altra. Així, tot provocant la intersubjectivitat per ressonància, conflueixen en un mateix procés el que és més personal amb el que és més universal de la condició humana.

En aquest context, el maquinisme, en el qual molts han volgut veure l'estigma de la inhumanitat de l'arquitectura moderna, és un atribut que prové d'un malentès: Le Corbusier va referir-se a la màquina com a exemple del que, per la precisió en què fonamenta el seu funcionament, satisfà la idea d'ajust. Emmanuel Kant, com hem vist, al·ludia als éssers vius per referir-se a la cohesió que caracteritza l'estructura formal de les obres d'art: la finalitat sense fi era l'expressió amb la qual el filòsof descrivia la consistència interior que les caracteritza. L'absència de cap fi en aquesta condició formal específica de cada objecte distingeix, al seu entendre, les obres d'art dels organismes vius.

De manera anàloga, la màquina constitueix una referència per a l'explicació de l'arquitectura moderna només en la mesura que exemplifica la finalitat que vincula els seus components, amb independència del fi operatiu que tingui la màquina com a instrument d'acció.

Tanmateix, com s'ha vist, l'exercici de la subjectivitat des d'una perspectiva transcendental no tan sols caracteritza la creació arquitectònica moderna: l'experiència de l'obra es fonamenta també

en una acció subjectiva similar, que és el judici estètic. El reconeixement del que estructura la constitució d'una obra és necessari tant per a qui projecta com per a qui gaudeix l'arquitectura: la capacitat de judici, avui molt malmesa per l'hegemonia dels barems oficials, determinats pel populisme i l'espectacle, és la condició necessària que comparteixen la creació i el gaudi.

En aquest punt, permetin-me que torni al fonament subjectiu de la meva identificació amb aquell objecte neoplàstic que, tot i que servia per seure, com s'havia demanat, vaig haver de rebutjar l'any 1961: ara entenc la raó de la complicitat que s'establia entre el seu autor, fos qui fos, i els qui, sense haver participat en la seva creació, compartíem els valors en què es basava la seva formalitat, els criteris que fonamentaven la seva consistència. Ara veig que no es tractava d'un pur acte d'adhesió simbòlica a un objecte que em semblava interessant, atret pel seu prestigi històric i estètic, el que em va moure a fer-lo meu, sinó que en aquella identificació hi havia un reconeixement, per part meva, tant del seu sentit històric com de la seva consistència formal, que suposava una projecció de la meva subjectivitat. En altres paraules, aquest reconeixement -com s'ha vist, el judici estètic no és res més que això - em convertia, d'alguna manera, en partícip de la seva creació. En aquest sentit, potser caldria suposar que la creació culmina en el moment en què algú reconeix la seva formalitat, en el moment de l'experiència.

Hí havia reconeixement perquè l'autor de l'artefacte va tractar de dotar-lo d'uns atributs que, sense alienar la seva acció de subjecte creador, tendien a la universalitat, és a dir, feien referència a valors capaços de ser identificats per la resta dels humans, només amb la condició que tinguessin desenvolupades les facultats visuals pròpies de l'espècie. En realitat, va ser l'intens humanisme implícit en la concepció d'aquell artefacte l'origen del meu interès i de la meua complicitat amb l'autor, és a dir, amb l'home.

Com veuran, tot ha estat fruit d'una lleugera modificació del punt de vista: tan sols en desplaçar l'interès de la mirada des de l'aparença de l'obra cap a les condicions de la seva concepció, resulta quasi òbvia una observació que, si no, de ben segur resultarà

extravagant des d'algunes perspectives arrelades a determinats prejudicis acadèmics, malauradament massa estesos, sobre la interpretació estètica de la modernitat. En efecte, és difícil reconèixer que l'arquitectura -la seva concepció- s'humanitza quan la producció industrial fa estralls en les relacions socials, si es creu que l'art -l'arquitectura amb més raó, encara- expressa els valors i registra els conflictes del temps històric en què es dóna, com proclama un sociologisme molt estès, que passa com l'aigua de Vichy però sembla que alimenta com el brou.

No els cansaré més. No sé si he aconseguit el que era el meu propòsit. En qualsevol cas, espero haver contribuït amb la meua petita aportació a desfer la paradoxa que hi ha en la formulació que l'arquitectura esdevé clarament humanista precisament quan es generalitza la irrupció de la màquina en les societats avançades, moment en què l'home assumeix la capacitat de concebre -de "formar idea de"- les seves obres, alliberat dels sistemes normatius que des del Renaixement havien limitat la seva acció creadora, d'unes regles que, en limitar la seva activitat, en garantien el resultat: aquesta era la contrapartida d'aquell primer impuls humanista que va canviar l'art a mitjan segle XV.

Moltes gràcies.

Barcelona, 20 de desembre de 2002

DISCURS DE CONTESTACIÓ
PER L'ACADÈMIC NUMERARI

EXCM. SR. DR. XABIER AÑOVEROS TRÍAS DE BES

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Siempre constituye un motivo de orgullo y satisfacción el ser nombrado para realizar el preceptivo discurso de contestación al del recipiendario, cuando entra un nuevo académico y más cuando el ingreso es el de una persona de la talla humana y profesional de Helio Piñón que da lustre a la corporación que aquí represento.

La figura del recipiendario que llega hoy a esta Academia con un importante bagaje de prestigio científico y acreditada experiencia profesional, reúne un conjunto de características que lo hacen, a nuestro entender, merecedora del honor que la Academia le ha otorgado. Para nosotros, el ingreso de un nuevo Académico es un acontecimiento, es la vía natural de garantizar la perpetuidad de la Institución. Por eso quiero decir que hoy recibimos en esta Casa a una figura significativa. Helio Piñón se inserta en un grupo, básico en nuestra Universidad, de profesional y profesor universitario, que une a su destacada actividad investigadora y docente, la hoja impoluta de casi 40 años de un ejercicio brillante y fructífero de la arquitectura.

Intentar resumir en pocas líneas la personalidad y las actividades profesionales, ciudadanas y académicas del Dr. Piñón se me presenta como una tarea ardua y difícil.

El Dr. Helio Piñón nació en la Población de Onda en la vecina provincia de Castellón, en el seno de una familia, tal como nos cuenta en el inicio de su discurso de ingreso, de abogados y médicos. Sin embargo en ese caminar contra corriente que ha sido una constante en su vida, decidió ya los 14 años ser arquitecto. Estudió la carrera en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, centro en el que actualmente ostenta la Cátedra de "Proyectos Arquitectónicos".

En relación a su vertiente investigadora universitaria, me es grato manifestar que el recipiendario accedió al grado de Doctor con una tesis, titulada "Contribución de la teoría de la significación al conocimiento de la arquitectura" leída en 1976, y dirigida por el arquitecto español más universal, mi paisano Rafael Moneo, que mereció la calificación de sobresaliente y posteriormente el Premio Extraordinario de Tesis Doctorales de aquel curso. En ella se hace un análisis de las aproximaciones semióticas a los fenómenos artísticos y sobre su fecundidad en el campo de la arquitectura.

Ha publicado desde 1977 nueve libros y ha colaborado en otros cinco, lo que suponen cerca de 2000 páginas dedicadas a los más variados temas de la arquitectura, además tiene en su haber cerca de una cincuentena de artículos publicados desde 1972, en revistas especializadas de su actividad y ha impartido una cifra considerable de conferencias en diversos países de Europa e Iberoamérica.

Estamos seguros que el profesor Piñón seguirá publicando trabajos de investigación, porque para él la reflexión científica que ha de hacer el aplicador de la arquitectura no es simple pragmatismo, sino la misma reflexión que ha de hacer el teórico para dar razón de una institución.

En todos sus libros el profesor Piñón hace gala de una preparación teórica de gran calado, de unos amplísimos conocimientos en variados campos, de una vasta cultura, de una

sutileza interpretativa y de una seguridad de juicio que caracterizan al estudioso de gran estilo.

Y una prueba más de este gran estilo la hemos podido oír esta tarde con la lectura, aunque haya sido sólo parcial, respecto al texto impreso, de su discurso de ingreso.

En su faceta profesional el Dr. Piñón ha sido acreedor de los más importantes premios de Arquitectura que se otorgan en nuestra ciudad. Así, juntamente con el Profesor Albert Viaplana, en 1983 recibió el Premio Ciudad de Barcelona y el Premio FAD por la ordenación de la Plaza dels Països Catalans, en 1990 otra vez el Premio Ciudad de Barcelona por la rehabilitación del Convento de Santa Mónica y su adecuación como centro de arte y en 1994, de nuevo el doblete del Ciudad de Barcelona y el FAD por el edificio del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Casa de Caritat. Así mismo ha sido premiado 14 veces con primeros y segundos premios en concursos de proyectos en distintas ciudades españolas y europeas.

El tema de la cultura relacionada con la arquitectura ha sido una de las preocupaciones y obsesiones del Dr. Piñón desde el inicio de su andadura profesional y académica. Ya en su juventud en 1972 fue responsable de Ediciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña, posteriormente miembro del Consejo de redacción de la Revista Arquitecturas Bis que editaba el citado Colegio. Esa inquietud cultural la ha venido exhibiendo en la mayoría de sus libros y artículos y como no podía ser menos se ha visto reflejada en el discurso que acabamos de oír.

No nos puede extrañar, si repasamos aunque sea sólo los títulos de sus publicaciones, que el contenido de su discurso, sea de un extraordinario nivel intelectual. En él se mezclan con rara habilidad las citas y las opiniones de pintores, arquitectos, críticos de arte, filósofos, historiadores etc. con los juicios y pensamientos del autor. Los que hemos leído el trabajo completo, tal como está en el libro que al finalizar el acto tendrán a su disposición, hemos podido

disfrutar no sólo de sus ideas, muchas veces curiosamente originales, sino también de la fluida prosa de un consumado escritor.

El discurso, resumen del trabajo con el que nos regala el nuevo académico constituye una concienzuda labor de análisis, dotado de un rigor lógico, con excelente encadenamiento de las distintas fases de la arquitectura moderna, hasta llegar a las conclusiones.

Nuestra opinión es que se ha realizado un trabajo profundo, muestra de la brillante madurez de su autor, del que tanto él como la propia Academia pueden sentirse orgullosos.

Creemos, pues, que el discurso del recipiendario merece el reconocimiento y el aplauso de todos los que amamos la ciencia, la investigación y el arte, con este sentimiento queremos felicitar al Dr. Helio Piñón Pallarés por su trayectoria, al mismo tiempo que le animamos a seguir con su fructífera labor profesional, docente e investigadora. Y en nombre de los académicos de nuestra Real Academia, a los que en esta ceremonia de ingreso represento y en el mío propio, me complace además de la más amplia felicitación, darle la bienvenida más sentida, al recibirle entre nosotros.

Muchas gracias.

ÍNDIX

DISCURS D'INGRÉS	7
ENCONTRE AMB L'ARQUITECTURA	10
CANVI D'HORIZZÓ: L'OBJECCIÓ REALISTA.....	15
ELS ANYS SETANTA.....	27
FLASH BACK: ESBÓS TEÒRIC DE L'HUMANISME A L'ART	34
SUBJECTE, JUDICI I FORMA A L'ESTÈTICA KANTIANA	41
L'ESTÈTICA ROMÀNTICA I LES TEORIES FORMALISTES DE L'ART.....	50
<i>Idea i expressió a l'estètica hegeliana</i>	50
<i>Les teories formalistes de l'art</i>	55
<i>Herbart, Zimmermann i von Marees</i>	56
<i>Konrad Fiedler</i>	63
<i>Adolf von Hildebrand</i>	69
<i>Alois Riegl</i>	79
<i>Heinrich Wölfflin</i>	88
<i>Wilhelm Worringer</i>	94
LES AVANTGUARDES CONSTRUCTIVES.....	102
<i>Sobre la noció d'avantguarda</i>	102
<i>Kasimir Malevitch</i>	106
<i>Wasily Kandinsky</i>	114
<i>Piet Mondrian</i>	124
<i>Charles Edouard Jeanneret i Amedée Ozenfant</i>	132
<i>Coda orteguiana</i>	139
ABSTRACCIÓ I ARQUITECTURA MODERNA.....	141
ART, GUST I JUDICI	154
L'EDIFICI I ELS SEUS VOLTANTS.....	160

L'ESPAI URBÀ MODERN.....	176
A MANERA DE CONCLUSIÓ	186
DISCURS DE CONTESTACIÓ	191

NOVES PUBLICACIONS DE LA REIAL ACADEMIA DE DOCTORS

Directori 1991.

Los tejidos tradicionales en las poblaciones pirenaicas (Discurs de promoció a acadèmic numerari de l'Excm.Sr. Eduardo de Aysa Satué, Doctor en Ciències Econòmiques, i contestació per l'Excm.Sr. Josep Antoni Plana i Castellví, Doctor en Geografia i Història), 1992.

La tradición jurídica catalana (Conferència magistral del acadèmic de número Excm.Sr. Josep Joan Pintó i Ruiz, Doctor en Dret, en la Solemne Sessió d'apertura de curs 1992-93, que fou presidida per SS.MM. el Rei Joan Carles I i la Reina Sofia), 1992.

La identidad étnica (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Angel Aguirre Baztan, Doctor en Filosofia i Lletres, i contestació per l'Excm.Sr. Josep M. Pou d'Avilés, Doctor en Dret), 1993.

Els laboratoris d'assaig i el mercat interior; Importància i nova concepció (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Pere Miró i Plans, Doctor en Ciències Químiques, i contestació per l'Excm.Sr. Josep M^a Simón i Tor, Doctor en Medicina i Cirurgia), 1993.

Contribución al estudio de las Bacteriemias (Discurs d'ingrés de l'acadèmic corresponent Il.lm.Sr. Miquel Marí i Tur, Doctor en Farmàcia, i contestació per l'Excm.Sr. Manuel Subirana i Cantarell, Doctor en Medicina i Cirurgia), 1993.

Realitat i futur del tractament de la hipertrofia benigna de pròstata (Discurs de promoció a acadèmic numerari de l'Excm.Sr. Joaquim Gironella i Coll, Doctor en Medicina i Cirurgia, i contestació per l'Excm.Sr. Albert Casellas i Condom, Doctor en Medicina i Cirurgia i President del Col.legi de Metges de Girona), 1994.

La seguridad jurídica en nuestro tiempo. ¿Mito o realidad? (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. José Méndez Pérez, Doctor en Dret, i contestació per l'Excm.Sr. Angel Aguirre Baztán, Doctor en Filosofia i Lletres), 1994.

La transició demogràfica a Catalunya i a Balears (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Tomàs Vidal i Bendito, Doctor en Filosofia i Lletres, i contestació per l'Excm.Sr. Josep Ferrer i Bernard, Doctor en Psicologia), 1994.

L'art d'ensenyar i d'aprendre (Discurs de promoció a acadèmic numerari de l'Excm.Sr. Pau Umbert i Millet, Doctor en Medicina i Cirurgia, i contestació per l'Excm.Sr. Agustín Luna Serrano, Doctor en Dret), 1995.

Sessió necrològica en record de l'Excm.Sr. Lluís Dolcet i Buxeres, Doctor en Medicina i Cirurgia i Degà emèrit de la Reial Acadèmia de Doctors, que morí el 21 de gener de 1994. Enaltíren la seva personalitat els acadèmics de número Excms.Srs.Drs. Ricard García Vallès, Josep M^a Simón i Tor i Albert Casellas i Condom. 1995.

La Unió Europea com a creació del geni polític d'Europa (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Jordi Garcia-Petit i Pàmies, Doctor en Dret, i contestació per l'Excm.Sr. Josep Lloret i Brull, Doctor en Ciències Econòmiques), 1995.

La explosión innovadora de los mercados financieros (Discurs d'ingrés de l'acadèmic corresponent Il.lm.Sr. Emilio Soldevilla García, Doctor en Ciències Econòmiques i Empresariales, i contestació per l'Excm.Sr. José Méndez Pérez, Doctor en Dret), 1995.

La cultura com a part integrant de l'Olimpisme (Discurs d'ingrés com acadèmic d'honor de l'Excm.Sr. Joan Antoni Samaranch i Torelló, Marquès de Samaranch, i contestació per l'Excm.Sr. Jaume Gil i Aluja, Doctor en Ciències Econòmiques), 1995.

Medicina i Tecnologia en el context històric (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Felip Albert Cid i Rafael, Doctor en Medicina i Cirurgia, i contestació per l'Excm.Sr. Angel Aguirre Baztán, Doctor en Filosofia i Lletres) 1995.

Els sòlids platònics (Discurs d'ingrés de l'acadèmica numerària Excma.Sra. Pilar Bayer i Isant, Doctora en Matemàtiques, i contestació per l'Excm.Sr. Ricard Garcia i Vallès, Doctor en Dret) 1996.

La normalització en Bioquímica Clínica (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Xavier Fuentes i Arderiu, Doctor en Farmàcia, i contestació per l'Excm.Sr. Tomàs Vidal i Bendito, Doctor en Geografia) 1996.

L'entropia en dos finals de segle (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. David Jou i Mirabent, Doctor en Ciències Físiques, i contestació per l'Excm.Sr. Pere Miró i Plans, Doctor en Ciències Químiques) 1996.

Vida i música (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Carles Ballús i Pascual, Doctor en Medicina i Cirurgia, i contestació per l'Excm.Sr. Josep M^a Espadaler i Medina, Doctor en Medicina i Cirurgia) 1996.

La diferencia entre los pueblos (Discurs d'ingrés de l'acadèmic corresponent Il.lm.Sr. Sebastià Trias Mercant, Doctor en Filosofia i Lletres, i contestació per l'Excm.Sr. Angel Aguirre Baztán, Doctor en Filosofia i Lletres) 1996.

L'aventura del pensament teològic (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Josep Gil i Ribas, Doctor en Teologia, i contestació per l'Excm.Sr. David Jou i Mirabent, Doctor en Ciències Físiques) 1996.

El derecho del siglo XXI (Discurs d'ingrés com acadèmic d'honor de l'Excm.Sr.Dr. Rafael Caldera, President de Venezuela, i contestació per l'Excm.Sr. Angel Aguirre Baztán, Doctor en Filosofia i Lletres) 1996.

L'ordre dels sistemes desordenats (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Josep M^a Costa i Torres, Doctor en Ciències Químiques, i contestació per l'Excm.Sr. Joan Bassegoda i Nonell, Doctor Arquitecte) 1997.

Un clam per a l'ocupació (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Isidre Fainé i Casas, Doctor en Ciències Econòmiques, i contestació per l'Excm.Sr. Joan Bassegoda i Nonell, Doctor Arquitecte) 1997.

Rosalía de Castro y Jacinto Verdaguer, visión comparada (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Jaime Manuel de Castro Fernández, Doctor en Dret, i contestació per l'Excm.Sr. Pau Umbert i Millet, Doctor en Medicina i Cirurgia) 1998.

La nueva estrategia internacional para el desarrollo (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Santiàgo Ripol i Carulla, Doctor en Dret, i contestació per l'Excm.Sr. Joaquim Gironella i Coll, Doctor en Medicina i Cirurgia) 1998.

El aura de los números (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Eugenio Oñate Ibáñez de Navarra, Doctor Enginyer de Camins, Canals i Ports, i contestació per l'Excm.Sr. David Jou i Mirabent, Doctor en Ciències Físiques) 1998.

Nova recerca en Ciències de la Salut a Catalunya (Discurs d'ingrés de l'acadèmica numeraria Excm.Sra. Anna M^a Carmona i Cornet, Doctora en Farmàcia, i contestació per l'Excm.Sr. Ricard Garcia i Vallès, Doctor en Dret) 1998.

Dilemes dinàmics en l'àmbit social (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Albert Biayna i Mulet, Doctor en Ciències Econòmiques, i contestació per l'Excm.Sr. Josep Ma. Costa i Torres, Doctor en Ciències Químiques) 1999.

Mercats i competència: Efectes de liberalització i la desregulació sobre l'eficàcia econòmica i el benestar (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Amadeu Petitbó i Juan, Doctor en Ciències Econòmiques, i contestació per l'Excm.Sr. Jaime M. de Castro Fernández, Doctor en Dret) 1999.

Epidemias de asma en Barcelona por inhalación de polvo de soja (Discurs d'ingrés de l'acadèmica numeraria Excm.Sra. M^a José Rodrigo Anoro, Doctora en Medicina, i contestació per l'Excm.Sr. Josep Llorc i Brull, Doctor en Ciències Econòmiques) 1999.

Hacia una evaluación de la actividad cotidiana y su contexto: ¿Presente o futuro para la metodología? (Discurs d'ingrés de l'acadèmica numeraria Excm.Sra. Maria Teresa Anguera Argilaga, Doctora en Filosofia i Lletres (Psicologia) i contestació per l'Excm.Sr. Josep A. Plana i Castellví, Doctor en Geografia i Història) 1999.

Directori 2000.

Génesis de una teoría de la incertidumbre. Acte d'imposició de la Gran Creu de L'Orde d'Alfons X el Savi a l'Excm.Sr. Jaume Gil i Aluja, Doctor en Ciències Econòmiques i Financeres. 2000

Antonio de Capmany: el primer historiador moderno del Derecho Mercantil (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Xabier Añoberos Trias de Bes, Doctor en Dret, i contestació per l'Excm.Sr. Santiago Dexeus i Trias de Bes, Doctor en Medicina i Cirurgia) 2000.

La medicina de la calidad de vida (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Luís Rojas Marcos, Doctor en Psicologia, i contestació per l'Excm.Sr. Angel Aguirre Baztán, Doctor en Psicologia) 2000.

Pour une science touristique: la tourismologie (Discurs d'ingrés de l'acadèmic corresponent, Il.lm.Sr. Jean-Michel Hoerner, Doctor en Lletres i President de la Universitat de Perpinyà, i contestació per l'Excm.Sr. Jaume Gil-Aluja, Doctor en Ciències Econòmiques) 2000.

Virus, virus entèrics, virus de l'hepatitis A (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Albert Bosch i Navarro, Doctor en Ciències Biològiques, i contestació per l'Excm.Sr. Pere Costa i Baillori, Doctor en Veterinària) 2000.

Mobilitat urbana, medi ambient i automòbil. Un desafiament tecnològic permanent. (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Pere de Esteban Alúrriba, Doctor en Enginyeria Industrial, i contestació per l'Excm.Sr. Carlos Dante Heredia García, Doctor en Medicina i Cirurgia) 2001.

El rei, el burgès i el cronista: una història barcelonina del segle XIII (Discurs

d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. José Enrique Ruiz-Domènec, Doctor en Història, i contestació per l'Excm.Sr. Felip Albert Cid i Rafael, Doctor en Medicina i Cirurgia) 2001.

La informació, un concepte clau per a la ciència contemporània (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Salvador Alsius i Clavera Doctor en Ciències de la Informació, i contestació per l'Excm.Sr. Eugenio Oñate Ibáñez de Navarra, Doctor en Enginyeria de Camins, Canals i Ports) 2001.

La drogaaddicció com a procés psicobiològic (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Miquel Sánchez-Turet, Doctor en Ciències Biològiques, i contestació per l'Excm.Sr. Pedro de Esteban Altirriba, Doctor en Enginyeria Industrial) 2001.

Un univers turbulent (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Jordi Isern i Vilaboy, Doctor en Física, i contestació per l'Excm.Sra. Ma. Teresa Anguera i Argilaga, Doctora en Psicologia) 2002.

L'envelliment del cervell humà (Discurs de promoció a acadèmic numerari de l'Excm.Sr.Dr. Jordi Cervós i Navarro, Doctor en Medicina i Cirurgia, i contestació per l'Excm.Sr. Josep Ma. Pou d'Avilés, Doctor en Dret) 2002.

Les telecomunicacions en la societat de la informació (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Àngel Cardama Aznar, Doctor en Enginyeria de Telecomunicacions, i contestació per l'Excm.Sr. Eugenio Oñate Ibáñez de Navarra, Doctor en Enginyeria de Camins, Canals i Ports) 2002.

La veritat matemàtica (Discurs d'ingrés de l'acadèmic numerari Excm.Sr. Josep Pla i Carrera, Doctor en Matemàtiques, i contestació per l'Excm.Sr. Josep Ma. Costa i Torres, Doctor en Ciències Químiques) 2003.

La Reial Acadèmia, bo i respectant com a criteri d'autor les opinions exposades en les seves publicacions, no se'n fa responsable ni solidària.

© Reial Acadèmia de Doctors
Impressió: Imprenta Baltasar 1861
Tels. 93 346 91 52 - 93 346 92 06
Tiratge 300 exemplars

Dipòsit Legal: B-15176-2003

REIAL ACADÈMIA DE DOCTORS
--Publicacions--