



No soc un artista; només soc  
una persona que pensa la vida

Homenatge de l'ETSAB a Arnau Puig

Félix Solaguren-Beascoa, ed.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA  
BARCELONATECH

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
de Barcelona



No soc un artista; només soc  
una persona que pensa la vida

Homenatge de l'ETSAB a Arnau Puig



No soc un artista; només soc  
una persona que pensa la vida  
Homenatge de l'ETSAB a Arnau Puig

Félix Solaguren-Beascoa, ed.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH

Edició i coordinació:  
Félix Solaguren-Beascoa

Primera edició: juny de 2022

© els autors: 2022  
© Iniciativa Digital Politècnica, 2022  
Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC  
Jordi Girona, 31 edifici K2M 08034 Barcelona  
Tel.:934 015 885  
[www.upc.edu/idp](http://www.upc.edu/idp)  
E-mail: [info.idp@upc.edu](mailto:info.idp@upc.edu)

Producció: QPrint  
c/Miquel Torelló i Pagès, 4-6  
08750 Molins de Rei. Barcelona  
[www.qprint.es](http://www.qprint.es)

ISBN: 978-84-19184-17-7

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot fer amb l'autorització dels seus titulars, llevat de l'excepció prevista a la llei.

- 9 Una discusión con Arnaldo Puig  
*Félix Solaguren-Beascoa, catedrático*  
*Director de la ETSAB*
- 17 Presentació  
*Manuel de Solà-Morales i Rubió*  
*Director de l'ETSAB*
- 19 Estètica de l'existència  
(Reflexions per a una escola d'arquitectura)  
*Arnau Puig*
- 67 Escrits dels professors
- 69 El filòsof a la contra  
*Vicenç Altaió*
- 73 Arnald Puig (El primer Arnau Puig)  
*Enrique Granell Trías*
- 77 Arnau puig y la arquitectura del renacimiento en cataluña  
*Josep M. Rovira*  
*Director del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB*
- 91 Nota biogràfica



## Una discusión con Arnaldo Puig

*Félix Solaguren-Beascoa, catedrático*

*Director de la ETSAB*

Sabía que, si le llamaba *Arnaldo*, se encendía.

Conocí a Arnau Puig siendo yo estudiante de la Escuela y él profesor. Estaba en la cátedra de Josep M. Sostres, persona erudita donde las hubiera, que daba clases de Historia del Arte en tercer curso a primera hora de la mañana, justo cuando empezaba a entrar por la ventana un sol de justicia. De vez en cuando —pocas veces—, cuando no venía a clase le sustituía Arnau Puig. Sus lecciones eran diferentes, pues no se centraba en la Historia desde una vertiente fundamentalmente arquitectónica como lo hacía Sostres, sino que se apoyaba en la pintura y, raras veces, en la escultura. Fue una etapa cuyo recuerdo me resulta algo borroso, pues el interés entonces era fundamentalmente saber si aquel día iba a haber huelga y vendría la policía a desalojar el edificio, una vez más. Era 1975 o 1976.

Diez años más tarde, coincidí con Arnau en el equipo de dirección de la ETSAB, siendo él subdirector de Fernando Ramos y yo un becario FPI. Me encargaba del diseño de carteles y de los acontecimientos culturales que complementaban la docencia.

Con Arnau trabé una buena amistad, pues hablábamos de temas paralelos a las reuniones para las cuales el director convocaba a su equipo: Claudi, Enric, Carlos, Vicenç, Joan, Manolo, Arnau y yo, entre otros. Recuerdo que, en el intermedio de muchas de ellas, hablábamos de los monumentos de la ciudad y de su voluntad simbólica y artística, de su posición urbana y de su idoneidad para la ciudad: que si el monumento al doctor Bartolomé Robert, que si el pilar desalineado de La Pedrera que invadía la acera o el sentido del *trencadís* como acabado superficial de cualquier objeto. Pero también de cosas menores, como de un botijo o de un cuchillo de Albacete. Pero nunca del Dau al Set.

En una de estas, salió en la conversación el monumento a Mn. Jacint Verdaguer en la confluencia de la avenida Diagonal con el Passeig de Sant Joan. Él, catalanista de pro, defendía la propuesta que habían realizado Joan Borrell y Josep Maria Pericas, por el valor simbólico que encerraba. Él —insisto lo defendía con una vehemencia no exenta de razón y entendía la propuesta como una unidad cuyo valor principal era el enarbolado de una serie de reivindicaciones que el régimen no supo ver, una especie de bandera de piedra, visible desde toda la ciudad y que el franquismo no se atrevió a retirar. “Porque era cura”, le decía para provocarle, algo que él buscaba permanentemente: la provocación. “No”, me decía. “Tras ese monumento se esconde, entre otras cosas, la poesía, la identidad y una lengua y una cultura”,

me insistía de un modo emotivo, “y, en su ignorancia, el poder no lo ha sabido ver, por ello no lo han desmontado”. “Porque era cura, Arnau”, yo le insistía. Y la conversación iba subiendo de tono, dentro de una amistad que nunca perdimos. “Pero, Arnaldo, hablemos del objeto y no del símbolo.” Y él, siempre que le llamaba *Arnaldo*, empezaba a entrar al trapo. Se incomodaba y esto me encantaba: nos hacía más próximos. Quizá el elemento más significativo sea la aportación de Joan Borrell: la figura del *mossèn*, colocada sobre un pedestal alargado, una gran columna de veinte metros, rodeada de un apretado jardín acotado por una balaustrada ornamentada con figuras retóricas. El conjunto inicialmente reposaba sobre una tarima de piedra de cinco escalones que lo rodeaba.

Arnau vibraba con el significado. “Pero, Arnaldo, ¿no te das cuenta de que la escultura de Borrell está desproporcionada? No es lo mismo tener la imagen de una figura humana a dos metros del suelo que a veinte, por eso la cabeza es muy pequeña. Debería ser mayor.” Arnau me rebatía con unos argumentos realmente sólidos, pues para él eso no tenía importancia. Para él lo que tenía sentido era el conjunto; el resto sería algo que deformaría la realidad, pues los objetos de arte —y para él el monumento lo era— tenían *alma*.

Mi relación con Arnau fue más allá.

En la primavera de 1985, recién casado, decidimos hacer un viaje a Ibiza. Una noche, optamos

por cenar en el mismo hotel donde nos alojábamos, pues tenía una bellísima vista sobre la bahía. Nos emperifollamos y bajamos. Y hete aquí que ¿quién estaba cenando en la mesa de al lado?: Arnau Puig. Me preguntó: “¿Qué haces/hacéis aquí?” “Me/nos acabamos de casar. Jajajajajaja...” Cenamos con mi amigo Arnau y estuvimos hablando de lo bello, de la belleza, del monasterio de Pedralbes, de la ETSAB, de sus clases y de nuestras enfrentadas conversaciones. Compartimos la cena y el vino con el profesor.

“¿Qué ve usted aquí?”, nos preguntaba en sus clases, mostrándonos el cuadro de algún pintor moderno mientras él callaba esperando una contestación. Sabíamos que la respuesta nunca debería pretender descifrar un jeroglífico, jamás una descripción de lo representado. La respuesta debería ser una *respuesta estética*. Los silencios eran muy prolongados. El profesor Arnau Puig callaba: también esperaba en silencio. Era una reencarnación del dios Harpócrates. Así nos forzaba a ver más allá de la realidad física del lienzo.

Creo que fue en otoño de 2019 cuando nos re-encontramos de nuevo en su casa, pues donó todo su archivo personal a la ETSAB, a su hogar, donde fue catedrático de Estética. Había pasado mucho tiempo.

En aquella visita, nos fundimos en un abrazo, mientras me recordaba nuestros encuentros y desencuentros después de aquellas reuniones de hacía tantos años. Y me repetía: “Puñetero, ¡siempre me

llevabas la contraria! ¿Te acuerdas de la discusión del monumento a Verdaguer cuando me decías que el tamaño de la cabeza era minúsculo? ¡Eso no era lo importante!” Nos reímos.

Sabía que iba al Hospital Quirón de la plaza de Alfonso Comín de Barcelona a hacerse revisiones con frecuencia. Tuvimos varias conversaciones telefónicas. “Me voy a la Quirón”, me decía. “Eso es para hacerte el interesante”, le recriminaba.

Quedé que en uno de esos desplazamientos pararía en la plaza de Joaquim Folguera para vernos y sentarnos a “discutir” delante de la estatua de mármol blanco *El retortijo*, realizada también por Joan Borrell. “Arnaldo, ¿no te das cuenta de que parece que le hayan puesto la cabeza a rosca?” le diría. “No, realmente fuerza esa posición para observar la belleza de lo eterno”, seguramente me respondería.

Nunca llegamos a tener esta conversación. Arnau falleció el 29 de marzo de 2020.

En el eco silencioso de este infinito en que el profesor siempre insistía, seguirán resonando sus clases de Arte, también protagonizadas por Heidegger, por Hegel, por Descartes y, muy especialmente, por Immanuel Kant.



Reedició del document:

*Homenatge al catedràtic Arnau Puig Grau  
amb motiu del seu comiat com a professor. 18 de desembre  
de 1996*

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
de Barcelona. UPC.



## Presentació

*Manuel de Solà-Morales i Rubió*

*Director de l'ETSAB*

Un franc tirador bon home és una perla per a una escola d'arquitectura.

De franc tiradors, n'hi ha bastants en una escola com la nostra, però normalment són de caràcter entravessat i egoista. D'altra banda, la bonhomia acompanya poc sovint els professors brillants.

La trajectòria intel·lectual i artística d'Arnau Puig, que amb l'acte d'avui acaba les classes a l'Escola d'Arquitectura, és la suma gloriosa d'aquestes dues qualitats. Amb la seva independència de criteri i d'actuació, ens ha donat les espurnes de sinceritat personal que tantes vegades manquen a la vida quotidiana de la universitat. És una independència que, de ben segur, ha pagat amb un preu considerable, pel que fa a la seva carrera administrativa o a les seves dependències institucionals. Però els alumnes i els companys hem gaudit de les seves idees a vessar i del seu veïnat intel·lectual generós.

Per a l'Escola, les matèries de l'estètica, la filosofia de l'art i la crítica artística són qüestions estimades i atractives. Però també relliscoses en la seva definició acadèmica. I és només gràcies a la personalitat dels professors, i a la definició que n'han fet en primera

persona, que les assignatures, els exàmens i treballs, i fins i tot els plans d'estudis n'han acabat reconeixent la identitat i la importància.

El món sublim en què el conferenciant d'avui ens presenta, com a darrera lliçó, la relació entre “l'estètica de l'existència” i “l'estudi de l'arquitectura” ajuda molt la gent de l'Escola a mantenir la il·lusió d'una artísticitat que cada dia pren noves disfresses. L'orientació ineludible de la nostra carrera cap a les dures competències tècniques i especialitzades fa més necessària que mai la lliçó integradora que Arnau Puig ens dona avui, en el llegat de la seva trajectòria i de les seves idees. I que n'aprenuem brillantor intel·lectual i perspicàcia crítica encara per molts anys!

## Estètica de l'existència (Reflexions per a una escola d'arquitectura)

*Arnau Puig*

Vaig arribar a l'Escola d'Arquitectura sota el guiatge de Xavier Rubert de Ventós; poc temps després, m'hi va rebre també Josep M. Sostres. Procedia de l'acollida a la universitat que m'havia fet el Dr. Gomà. A en Francesc Gomà el coneixia d'abans de la universitat; ens havíem trobat pels camins de la vida, amb amics artistes comuns i amb un personatge molt curiós, en Guillem Maragall, el fill més petit del poeta, en Joan Maragall. Amb en Guillem mateix, més tard ens trobaríem en els llocs més inesperats: en una aula de la Sorbonne, a Santiago de Compostel·la o a Eivissa, en un camí perdut que mena vers una muntanya. És a dir, com li vaig sentir dir molt més tard a en Rubert, vaig arribar a l'Escola d'Arquitectura procedent de l'experiència de les arts. Però jo no soc un artista; jo només soc una persona que pensa la vida.

Per això m'han atret sempre tant els sofistes; no perquè fossin –com s'ha dit– uns engalipadors, sinó perquè vivien aferrats a la vida, perquè pensaven la realitat de la vida. Quan Gòrgies reflexiona sobre la bellesa, no ho fa a partir d'una idea abstracta, sinó de la personalitat concreta d'Helena de Troia, la causant, per la seva bellesa i, en conseqüència, pel seu

atractiu, de la destrucció de tota una ciutat, d'una cultura i de milers de morts i desastres. Aquesta és la bellesa que s'ha de reflexionar i, conseqüentment, *mutatis mutandis*, la d'altres coses. És per això que m'atrau Sòcrates. Quan, anant amunt i avall de la ciutat, topa amb la casa de Písties, el fabricant de cuirasses, li pregunta: "Quina és la millor d'entre les cuirasses que tu fas: la fabricada amb or, la més ornamentada, la més resistent? No; la millor de les cuirasses és aquella que protegeix el cos i no n'impedeix els moviments, és a dir, la que compleix millor la funció per a la qual ha estat pensada." És bell allò que té la forma pertinent o, com diu una frase adaptada per a l'ocasió que hi ha al frontispici del Victoria and Albert Museum de Londres: les formes mostren els seus propis continguts. És a dir, la bellesa, la perfecció, està estretament lligada a la finalitat de la cosa, a allò per a què serveix.

Sòcrates, com tots els filòsofs, extreu el saber de la vida mateix; els principis que puguin constituir o ordenar aquest món els obté de la conversa amb els altres homes o de la reflexió del que hagin pogut dir els poetes o del que hagin expressat els savis antics amb paraules. Però res no és acceptat per autoritat si el discurs o la controvèrsia no ho ha mostrat d'una forma argumentada.

Tanmateix, aquesta mena d'humanisme que professa Sòcrates té una limitació: tot allò que pot anar més enllà d'una conducta coherent amb un mateix o en relació amb els altres o més enllà del que es re-

fereix a les coses d'aquest món que hi poden ajudar, l'ètica i la convivència social, tot allò que es troba fora d'aquests límits humans, no li interessa, o bé no és objecte de la seva preocupació preferencial.

Hi ha uns altres sofistes –que també podríem anomenar “pretendents del saber”– que tenen inquietuds més cosmològiques, sense abandonar les humanístiques, com ara saber quins són els principis i les raons del món, al marge de les qüestions, gens negligibles, que puguin afectar l'enteresa i la coherència del comportament humà.

Per a les primeres qüestions, les qüestions ètiques, sembla que ja n'hi ha prou amb el raonament. Però, per a les cosmològiques, què ha de raonar la raó? Els mites? Les explicacions que la imaginació ha elaborat sobre els horrors, els terrors o les joies que comporta viure en aquest món? Què en sabem, del nostre entorn, si no és a través de les nostres experiències més personals? Protàgores, un altre sofista, ja diu que l'home és la mesura de totes les coses: segons com percebi l'entorn, se'n farà una idea o una altra. I quan hom percep, és que no té les seves capacitats –“facultats”, en diem– alterades o condicionades per temperaments o passions momentànies i circumstancials? Percebre en aquestes condicions no és arribar a un coneixement del que són les coses, independentment d'un mateix.

Com veiem, tot esdevé més complex del que podríem sospitar. És cert que tot el que és humà ens concerneix, però és que potser les qüestions huma-

nes les podríem endegar millor si també trobéssim la manera de servir-nos més adequadament de l'entorn físic.

Ara és molt fàcil de pensar, això, però en aquells temps era més fàcil de practicar-ho, de servir-se de l'entorn amb la seva presència brutal i radical. Els homes, com que el món no se l'han trobat servit, com els animals, se l'han hagut d'anar fent, guiant-se per les olors, la vista, els sons, el tacte i, fins i tot, el sabor.

A l'inici de la seva pròpia història, l'home hagué de desenvolupar un coneixement científicosensorial de l'entorn en què es movia que no admetia cap error, atès que la seva subsistència en depenia directament: les olors, el tast, el so l'advertien del que no veia o no tocava. Aquest saber els antics el posaren sota l'advocació d'Adonis, un saber sobre la germinació, l'esplendor i la mort a la natura.

L'home operatiu sent necessitat de la teoria, del principi ordenador i organitzador de la seva activitat. Els seus sentiments i la seva actitud són una realitat, però també és una realitat l'entorn que no és ell. La percepció és quelcom aliè a un mateix. La teoria parmenideica de l'ésser pot tenir ja aquest origen: el que és, és, però el que no és, no és. És un principi abstracte, però que diferencia ben bé una cosa de l'altra.

Molts segles més tard, aquesta qüestió bàsica de separar el jo de l'entorn l'expressà Descartes diferenciant dues classes de coses: aquella la característica de la qual és pensar a través de les passions i

afeccions per saber-se existent (*res cogitans*) i aquella altra que només té una propietat: l'extensió (*res extensa*). De l'una i de l'altra, certament, me n'he assabentat gràcies al meu jo, però una és espiritual, en mi, i l'altra és material, fora de mi. Entre aquesta materialitat, tanmateix, s'hi troba el meu cos, que es comunica amb mi, el meu cos –i el món–, a través de les passions que afecten la raó. Però aquesta, la raó, també es pot mantenir distant i considerar el món per si mateix, sense les afeccions. Pascal, subtil i conscient de tot això, ho puntualitza dient que hi havia dos tipus d'esperits, els esperits geomètrics, raonadors, i els esperits subtils, quiratadors, “fins” –deia ell– que capten en les coses les inflexions de la sensibilitat, de l'ànima, podríem dir. Fichte, dur i radical, dirà escaridament que hi ha el jo i el no-jo (el món). Fixem-nos que amb el jo tots sabem a què al·ludim; amb el no-jo, ens reservem l'opció de fer ciència o de fer ideologia.

Si en som conscients, el pas que hauríem fet fins aquí seria molt fort: hauríem passat per un biaix des dels presocràtics fins a la modernitat, des de les reflexions de Tales de Milet, Anaxímenes i Heràclit fins a la contemporaneïtat. D'un món material inabastable i incoercible a un món material obligat a objectivar-se per continuades xarxes de la raó. Hauríem separat allò que la sofística i la vida quotidiana consideren indissoluble: que la vida és un únic doll. I és veritat, però és una deu que mentre brolla frega sempre quelcom que li és aliè, constrenyidor o impe-

l'idior, però marginal a la vida i que, perquè la vida pugui ser de la màxima plenitud, cal que la vida ho conegui. El jo i el no-jo fichteans seran les polaritats de la vida, que Hegel articularà amb la noció –i amb la realitat– de la història.

Però hem de tornar a fer un pas enrere. No ens podem instal·lar en la modernitat tal com aquí l'hem polaritzada si, en haver de parlar de qüestions estètiques, deixem de banda Plató –no perquè ens sigui útil parlar-ne avui, sinó perquè entendríem coses que no comprendríem, per bé que en aquest moment hi ha moltes coses que les podem entendre sense comprendre-les (per exemple, l'operativitat de les calculadores sense conèixer els mecanismes del càlcul)– o no ens qüestionem Aristòtil i, ja que també ens hem de referir a l'arquitectura, no considerem degudament Vitruvi, aquell home tan humil que entenia la realitat com una successió de fets raonats, amb un curiós sentit de la raó: explicatiu però no especulatiu, quelcom que potser és propi de la filosofia estoica –acceptar la realitat tal com raja i assumir-la.

Plató sap que, del món, ja hi ha una explicació, i fins i tot més d'una. Però aquestes explicacions que expliquen el món són els mites, i els mites són obscurs i contradictoris; “sabem” que no ens proporcionen un saber real del món. Dir que Júpiter, quan s'enfada, llança un llamp o que Neptú, si es neguiteja, provoca tempestes al mar, i que tot això potser passa perquè altres deus o deesses han fet coses pel seu compte sense esperar la regularitat dels fets,

obeeix a una llegenda del món, però no ens explica per què tenim un deler i una consciència que ens demana justificacions dels nostres actes i de les nostres accions i desitjos. Aquest seria l'aspecte tèrbol de la subjectivitat que intervé en tot el que fem.

Però és que, a més, quan observem l'entorn, la informació que en reben els nostres sentits és canviant: les coses ens semblen més llargues o més curtes segons l'indret des del qual ens les mirem, o més càlides o més fredes segons si les toquem abans o després d'haver menjat. El món real no és homogeni en les nostres percepcions, a través de les quals indefectiblement l'hem de conèixer. Els sentits, que són la porta a través de la qual iniciem la presa de consciència de tot el que ens envolta, no són gens fiables; no ens aporten una imatge adient d'allò que testimonien. (Que avui dia tot això ens sigui transmès per un seguit de mitjans d'alta precisió no ha canviat res respecte dels sentits, atès que les sensacions –com sabem ara molt bé respecte de les cromàtiques– sempre són ambientals, és a dir, es percep segons el sensor, el cos físic del perceptor, amb tots els condicionants mentals que el constitueixen.)

Si volguéssim moure'ns més endins de l'ortodòxia platònica, al·ludiríem al mite de la caverna on només percebem ombres de qui sap quina realitat. La qüestió que preocupa Plató no és pas el mite, sinó la sensibilitat. I és per l'ambigüitat de les seves informacions –les úniques que arriben al cos– que elabora o recorre als mites. Tenir la certesa del coneixement

és el que el preocupa. Si els sentits, doncs, no són fiables —no tenen la precisió dels manòmetres ni dels indicadors electrònics, perquè, repetim-ho, en la percepció també intervenen aspectes que es procura evitar (o prendre en consideració) amb aquests mitjans—, per saber a què al·ludeixen, què hem de fer? Muntar una teoria: la teoria de les idees, dels arquetips als quals correspondrien els objectes —els “no jo”— que perceben els nostres sentits. I, aleshores, establir una espècie de sensor —equivalent als sentits materials, físics—, que seria l’esperit, l’ànima o la ment, que coneixeria inequívocament aquelles idees, arquetips o models, sempre que fossin al·ludits o provocats per les impressions sensibles.

Fixem-nos que una explicació similar és la que ens aporta segles més tard Descartes respecte de la *res cogitans* (la ment) i de la *res extensa* (el món material, el que només es fa avinent als sentits): és en “ocasió” d’una que l’altra es manifesta. Fins a cert punt, és allò que ara situem al cervell: quan li arriba un “estímul”, immediatament ofereix una resposta. També ho explicava, d’una altra manera, el filòsof Berkeley; deia: si tenim els ulls tancats, no hi ha res (també volia dir: tenir tancats els ulls de la ment), però si els obrim, el món sencer és davant nostre. És que hi ha (reblava, per justificar la realitat de l’existència del món) un perceptor constant i etern, algú que coneix el món perquè en percep constantment la seva realitat; ser (conèixer) i existir (percebre) són la mateixa cosa. *Esse = percipi*; aquesta identitat no és

vàlida per a l'ésser humà, perquè no és etern, però ho és per al món. És curiós, però sembla que és el que volen dir alguns científics, en el sentit que, atès que la ciència no és un coneixement que s'exhaureixi en cada perceptor, els seus assoliments corresponen al contingut de les coses.

Plató se n'havia adonat i, en aquest sentit, no es mostrava tan radical com es mostrarien segles més tard Descartes i Berkeley. L'home –venia a dir–, atès que la seva única via de coneixement són els sentits –potser hi ha, admetia, alguns éssers excepcionals que tenen la possibilitat de contactar amb el món de les idees o dels esperits, de les essències, diguem-ne–, en aquest record, desvetllar o pràctica sensitiva, l'única cosa que pot pretendre atènyer són aproximacions de l'esquema ideal, imatges difuses de les idees, és a dir, fer-se'n una “opinió” (*doxa*) del que poden ser les coses que percep.

Les idees de les coses, tal com ara ho entenem, sembla que només van arribar a fer-se-les la gent del Renaixement: allò que les coses són i que després anirem reproduint o elaborant amb les mans, ho pensaven Leonardo, Dürer, Rafael, Miquel Àngel. Però Plató no era tan optimista: l'única possibilitat que tenim, la via del saber, és, amb les dades dels sentits i amb els esquemes ideals que ens aporta la ment o l'esperit –amb la dialèctica socràtica, que és esbrinar constantment en funció del que aporta l'un i del que suggereix l'altre–, arribar a elaborar un món real (una geometria) que es correspongui amb el

món ideal. Plató era molt sensible i un gran realista, molt vital, i, conseqüent amb aquesta manera seva de ser, volia copsar el sentit del món no per mitjà de llegendes, mites o literatures, sinó des del que es pogués obtenir a través dels sentits, tal com realment havien fet fins aleshores els filòsofs: interrogant la realitat, observant-la. El mateix Pitàgores no descobreix el nombre en l'abstracció, sinó en els objectes concrets (cada cosa és un nombre, una quantitat determinada, i els valors dels sons són també determinades extensions o densitats). Heràclit ho basa tot en la pura materialitat del succeir: és el fregadís el que fa impossible que tornem a trobar el mateix riu. I no cal dir, l'atomista Demòcrit, que s'adona de la unitat en la varietat, perquè en el fons les coses només són disposicions diferents del *mateix*. Aquell *mateix* que el filòsof de la natura vol trobar com el contingut de les variades percepcions i que Plató, en semblar-li que cada cosa és diferent, vol trobar en un esquema ideal que convindria a tot: les idees. Els uns volen atènyer el saber per les dades sensibles, els altres creuen que la riquesa d'aquest món cal deixar-la intacta en la seva varietat i descobrir-la en el seu esquema: els objectes reals i la geometria.

En aquest moment inicial, sembla que ja està ben plantejat un dubte: les coses són les seves qualitats o els seus esquemes, la seva presència, tal com es mostren, o bé són, diguem-ne, la idea, l'estructura, el *planning* que impliquen. Un Mercedes Benz és el que cadascú gaudeix a la seva manera o és el projecte que

l'ha fet possible? Una poma és cada poma que ens posem a la boca o és el pomer? La resposta correcta sembla que és: les dues coses. Però sembla evident també que l'ús d'una cosa no és la cosa: una pilota pot servir per divertir-se, però també per trencar vidres.

Calia elaborar un diccionari de la realitat. *Diccionari* vol dir que tot el que és real ha de ser conegut. Aquesta empresa és la que portarà a terme Aristòtil. Per a ell, un principi bàsic és fonamental: a la ment no hi ha res que prèviament no hagi estat als sentits. La ment és, certament, quelcom propi de l'home, que té la capacitat de contrastar, és a dir, de raonar i d'ordenar.

Aristòtil s'enfrontarà a tot això, elaborarà la relació de tot el que afecta els sentits i l'oferirà d'acord amb l'ordenament que li sembli més correcte i menys contradictori, el que pugui oferir la diferenciació més precisa entre una sensació i una altra, però també la similitud de les coincidents. Aristòtil elabora els conceptes de les coses, aquelles nocions de les quals encara ens servim.

Respecte de les imatges de les coses, de les seves formes reals, Aristòtil desenvolupa una curiosa teoria de la percepció perquè en sigui possible el coneixement correcte; ell l'anomena *ensynopton*, és a dir, la captació més correcta d'un conjunt d'elements: si es tracta de dibuixar una mosca, no s'ha de dibuixar segons les dimensions reals, perquè la imatge resultaria confusa per a la captació correcta de l'ull, cosa

que motivaria una imatge falsa i un coneixement fals, que equivocaria l'elaboració mental del concepte. S'ha de dibuixar engrandida fins a la mida en què tot allò que és representat sigui captable sense equívocs, entenedor i comprensible. Si s'hagués de dibuixar un elefant, no es podria oferir d'aquest probòscide la imatge real que li correspon, perquè l'ull no és capaç de captar-ne correctament el conjunt. Les dimensions reals de l'animal fan que la seva imatge als nostres ulls sigui confusa; aleshores, el que s'ha de fer és reduir la realitat als condicionants de la captació correcta, que permetin fer-se una idea de l'elefant però no pas de la seva complexitat, que resultaria confusa per a la imatge ocular.

En síntesi, el que propugna Aristòtil com a teoria de la percepció és el mateix que propugnen les teories actuals de l'efectivitat publicitària i comunicativa: oferir una imatge, elaborar un spot que es pugui captar d'un cop d'ull (*il pugno all'occhio*) o, com enuncien les tesis semiològiques, condensar-ho en un sintagma. Això que sembla només referit a les possibilitats de la representació, és extensible també a les de la percepció sensible. Les percepcions globals són confuses; a la percepció, no hi pot haver més contingut que aquell que és possible captar correctament per procedir a la seva ulterior anàlisi i ordenament. Els conceptes són ideogrames que no contenen sinó allò que poden transmetre sense equívocs. Si el coneixement és complex, aleshores s'ha de procedir al conjunt de conceptes, a la frase, a

l'enunciat, a l'oració. En el fons, tot això ho podem apreciar en cultures com la xinesa, que han conservat a la seva escriptura els ideogrames, equivalents als mecanismes perceptius aconsellats per Aristòtil.

No hem d'oblidar mai que al segle xx Rudolf Arnheim parla dels conceptes visuals, és a dir, d'una intervenció de l'experiència, del saber vital, en l'acte perceptiu mateix. Quan veiem una cosa, sabem que veiem molt més del que copsem a simple vista, atès que a la percepció hi afegim tot el que creiem saber de la cosa percebuda. (Precisament una de les tesis representatives del cubisme consisteix en aquesta manera d'entendre el concepte, que va molt més enllà de l'associació mental tradicional.)

Una vegada més, hem procedit a tot aquest tipus de digressions perquè el que ens interessa és posar de manifest la base sensorial, viva, del nostre coneixement, de la qual està ben impregnada la noció aristotèlica de concepte.

I arribem al tractat de Vitruvi sobre l'arquitectura. Aquest llibre, com tants d'altres de l'antiguitat, ens ha arribat com l'exemple d'una teoria de l'arquitectura. Un cop llegit –i l'autor ho diu ben clar–, ens adonem que no és res més que el relat d'una pràctica de la construcció, aquell saber honest que s'ha de tenir quan hom es dedica a una activitat (com ho verifiquem en les eternes converses socràtiques en què tot el que es diu reflecteix una certa manera de captar i d'entendre les coses).

Vitruvi, com tota persona formada intel·lectualment i benestant que habitava prop del poder constituït, tant en el món hel·lènic com a Roma, practicava la filosofia estoica o se'n sentia afí, una filosofia nascuda de la praxi quotidiana que accepta les coses tal com es presenten i s'ofereixen, que procura conèixer-les amb profunditat i amb detall, en la seva realitat més estricta, i que mai, en cap ocasió, no permet que els ànims ni els sentiments se li alterin, intentant sempre reconduir-ho tot de nou per tornar a iniciar el coneixement i la utilitat deguda. Viure intensament la realitat, però percebre-la intel·lectualment en la distància, en diríem segurament avui. Aquesta és la filosofia de Ciceró a Roma i aquesta serà la filosofia de Vitruvi. Quan aquesta actitud sensible i intel·lectual no es pot mantenir, com li succeí a Sèneca, aleshores cal establir com sigui el distanciament. Les passions no raonades, sense fre, aboquen a l'anorreament del que sigui.

Vitruvi, conseqüent amb el principi que en tota pràctica hi ha l'estructura d'una teoria, emprèn el relat dels seus coneixements d'arquitectura perquè la pràctica sigui la concreció d'aquests. En arquitectura, que ha de ser la síntesi de les pràctiques possibles, el projecte és basic. Però el projecte ha de ser també la resposta als principis que la pràctica, l'ús, van decantant.

L'arquitectura és, doncs, l'art (la tècnica) de la construcció artificial d'una estructura que evita o protegeix de la intempèrie, ensems que delimita l'es-

pai. Com és evident, tot això són un seguit de pràctiques que han determinat una idea, que significarem amb el mot (un concepte isolat de la seva gènesi) *casa* (*oikos* com deien els grecs i recorda encara Vitruvi).

Per al domini correcte d'una situació, cada idea, coneixement o mot ha de ser perfectament adequat a la intencionalitat que implica, a la funció a la qual ha de servir. Aquesta exigència, aquest domini de la realitat pragmàtica, és ben pròpia de la postura estoica, perquè això permet sempre mantenir el distanciament amb les coses.

Al capítol II del llibre primer, Vitruvi indica els mots que han de correspondre a les realitats del fet arquitectònic. Estableix la successió de qüestions de la manera següent: ordre, disposició, eurítmia o proporció (aconseguida per la simetria i el decòrum) i distribució. Vegem amb detall aquest seguit de paraules i a què corresponen concretament, però abans, per facilitar-ne la comprensió, assenyalem els elements bàsics de tota forma en l'àmbit de la filosofia grega: *nombre*, *ordre*, *proporció*, *harmonia* són mots diferents, però que tots reverteixen en un de sol, que pot ser qualsevol d'ells.

El *nombre* és l'especificitat de la cosa, que fa que sigui "aquella" i no una altra, perquè la constitueix "aquella" quantitat de matèria segons una proporció determinada. L'*ordre* és la disposició formal, "aquella" i no una altra, d'uns elements determinats, l'alteració de la qual canviaria la cosa que és. La *proporció* és la relació entre les parts d'un ordre sense la precisa

quantitat de les quals la cosa no seria. L'*harmonia* és la conjunció perfecta del nombre, de l'ordre i de la proporció, el manteniment dels quals dona l'entitat que correspon a la cosa.

Doncs bé, tot això ho trobem de nou, d'una manera més aprofundida i especificada, a l'analítica vitruviana: l'ordre, diu Vitruvi, dona la magnitud justa amb relació a l'ús, és a dir –i valgui la repetició a la inversa–: a cada ús li correspon una magnitud, una relació que, si no es manté, desnaturalitza la cosa. L'ordre, acaba especificant Vitruvi, és regulat per la quantitat, que és “la distribució convenient de mòduls, presos com a unitats de mesura per a tota l'obra i per a cadascuna de les parts, preses separatament”. Precisament aquest coneixement és el que feia possible la distribució de funcions en una construcció, tant aleshores com ara; els picapedrers podien estar a la pedrera i els constructors a l'obra, si sabien què feien (quin tipus de temple i de quin estil, per exemple). A la pedrera, ja disposaven els blocs tal com els necessitarien successivament els constructors.

La disposició vindria a ser com la distribució; cada obra en concret necessita o es caracteritza per la seva disposició. Un museu, un palau, una casa d'un ordre determinat pot oferir distribucions diverses; la pràctica de l'arquitectura és plena d'exemples d'aquest tipus. La “qualitat” o l'adequació de les parts en fan el conjunt com cal, “elegant”, segons Vitruvi. Per assolir-ho adequadament, l'autor subdivideix la qüestió en dues parts: la meditació i la invenció, per trobar

les “idees” –el “projecte”, crec que en diríem ara– que plasmaran prèviament la disposició (la segona part), que es representarà en “dibuixos” de planta, fets a escala i a regla i compàs perquè siguin transferibles al terreny de l’obra, dibuixos d’alçat, amb les mesures corresponents, i de perspectiva, un dibuix “ombrejat –diu– no sols de la façana, sinó d’una de les parts laterals de l’edifici, pel concurs de totes les línies visuals en un punt”.

L’eurítmia és el ritme, el joc de cadascuna de les parts en amplada, alçada i longitud, el conjunt de les quals mostra si la disposició s’ha encertat bé i el conjunt esdevé agradable (veurem que aquest és un dels aspectes de l’estètica estoica).

Però l’eurítmia implica la simetria i el decòrum, dos aspectes o consideracions formals capitals. Per Vitruvi, la simetria és la relació entre l’obra sencera i cadascuna de les seves parts, com es veu –afegeix– en el cos humà, en el qual tot està relacionat: el colze, el peu, el palmell, els dits. No és, doncs, l’ordre, que és una successió, no una relació. Per la simetria podem trobar la raó de l’obra en ella mateixa (els artistes plàstics ho sabien molt bé, això), però la simetria no és exclusivament l’axialitat, atès que es tracta d’un equilibri de pes o de tensions i no pas d’una estricta identitat, sobreposable a banda i banda.

L’altra qüestió és el decòrum –diu Vitruvi–, que podríem comentar que és la pertinència per a cada situació, que ell defineix com “la perfecta adequació de l’edifici, en el qual no hi hagi res que no es basi

en alguna raó”. És a dir, poden intervenir a l’obra elements forans a l’estructura estricta, però que són pertinents a l’obra per l’indret, l’ús o altres situacions que puguin incidir en una obra arquitectònica, com poden ser homenatges o intencions socials o polítiques, així com determinades circumstàncies paisatgístiques. També veurem el decòrum com un valor estètic.

La noció de distribució la defineix Vitruvi en aquests termes: “el degut i millor ús possible dels materials i dels terrenys”, i afegeix que “cal procurar el menor cost de l’obra, aconseguit de manera racional i ponderada”. Ens aclareix que els grecs, d’això, en deien *oikonomia*, mot que ara entenem perfectament perquè implica i significa regulació, planificació i continència en la despesa, especialment econòmica. Pels exemples que aporta, tanmateix, hauríem d’entendre més que res que cal, en la mesura del possible, utilitzar i servir-se dels materials de l’indret i adequar-ho tot a aquesta realitat, ja que altrament l’edificació no serà pertinent i esdevindrà onerosa, a més d’inútil (les tesis constructives i estètiques de Ruskin i de Morris desenvoluparan aquest principi vitruvià i Gaudí en proporcionarà ben bons exemples). Al capítol III del mateix llibre primer, trobem expressament indicada la tríada que ha fet cèlebre i immortal del concepte vitruvià d’arquitectura: “A totes les obres –diu–, s’hi ha de buscar solidesa (*firmitas*), utilitat (*utilitas*) i bellesa (*venustas*).” Avui diríem que l’obra ha d’estar feta com cal, ha de

ser funcional i bonica o agradable. La resposta verbal gairebé és la mateixa ara que quan Vitruvi la va formular; el que potser ha canviat és el contingut dels mots, en haver mutat el sentit d'alguns conceptes, especialment el primer i el segon, que han passat a tenir significacions més tecnològiques o situacionals, en què no cal confondre la solidesa amb la pedra o el totxo, psicològicament adequats, però no estructuralment i amb relació a la funció o la disponibilitat de la construcció. L'arquitectura contemporània és un exemple constant d'aquesta mutació.

Finalment, i amb referència al mot *venustas*, tal com hem anat indicant, la filosofia o l'actitud estoica han enriquit molt la relació entre l'home i l'entorn i, amb la seva sensibilitat sempre amatent a no topar amb l'entorn, però tampoc a inhibir-se'n, va desenvolupar respecte del *bellum* (el *kalon* o bellesa clàssica) un seguit de matisos referits a circumstàncies, situacions o intensitats que ens fan palesa la profunditat d'un mot que sembla aparentment unívoc: la bellesa.

Doncs bé: els estoics reserven el concepte de bellesa per a l'acompliment de la unitat i la veritat, que provoca l'impacte espiritual de què parla Plató a *Fedre* o a *El banquet*, aquella identitat entre *unum, verum et bellum*, atès que aquest *bellum* és ensems *bonum* (el bé). Però, en la quotidianitat, els estoics desenvoluparen una gran quantitat de matisos respecte de la percepció sensible. En el fons, la seva estètica pragmàtica, a través d'infinites subtilitats, ha arribat, per la seva operativa i adequació als fets vivencials, fins als nos-

tres dies. Per la seva subtilesa adequada, repeteixo, en farem una síntesi on, tanmateix, retrobarem moltes de les qüestions que hem enumerat fins ara:

En el fons, la impressió conceptualitzada de la bellesa implica un ordre que vol dir que hi ha una conveniència de les parts respecte d'un fi (*convenientia partium ad finem*).

- La bellesa commou en la manera com es presenta, en com es manifesta. *Sua specie commovet*, especifica Ciceró. Aquí *specie* significa imatge externa, real, visible o tangible, perceptiva. En aquell temps –i també es podria dir d'ara–, es puntualitza dient que la bellesa mou els ulls (*movet oculos*). A la bellesa li és pròpia l'aparença, oferir una figura, una forma concreta.
- Tanmateix, la bellesa, que sempre ha de tenir aquesta externitat, pot vehicular continguts que impliquen valors morals, de comportament, si bé –deixem-ho ben clar– això no significa adequació ètica-estètica, encara que l'ètica pugui assolir grans esplendors estètiques i l'estètica pugui oferir connotacions ètiques. Fixem-nos en els matisos de determinats valors estètics dins l'òrbita moral: *decorum*, allò que convé o que és adient amb relació a determinades circumstàncies o en ocasions concretes; *decens* o *quod decet*, aquell aspecte o presència que és l'apropiat, finalment, *aptus* i *conveniens*, allò que es deriva, és conseqüència

o “depèn de”, és la presència adequada, la convenient amb relació a unes circumstàncies.

- Diferenciar la bellesa que és pròpia de determinades formes, per la seva utilitat o funcionalitat, de la bellesa que podria correspondre a determinats elements afegits per fer les coses agradables, que, aleshores, no és res més que ornament (*ornatus*). La necessitat, la funcionalitat, assumeix formes belles, que poden ser ornamentades o no; hi ha objectes ornamentats als quals no pertany cap utilitat ni funció.
- Cal ser ben conscients que hi ha una bellesa natural i una bellesa de l’art. La primera és una visió admirativa de la natura, però en la qual no hi ha cap intervenció de l’home. No és resultat ni conseqüència de cap *techné, ars*; és la bellesa de la creació, que és implícita amb el ser de les coses i la seva veritat. La bellesa de l’art neix d’una acció i d’una actitud conscient de l’home i, en la major part de les ocasions, és quelcom afegit a la naturalesa mateix.
- Entre les diferents valoracions de la bellesa, també cal ser sensible a les que tenen significacions virils i diferenciar-les de les que impliquen connotacions femenines. És el cas de la *dignitas*, la dignitat de la bellesa (un tron o una ensenya), i la *gravitas*, la gravetat que ha d’emmarcar determi-

nats cerimonials o esdeveniments. (L'art efímer del barroc era molt sensible a aquestes significacions i connotacions.)

- Respecte dels valors femenins de la bellesa, hem d'assenyalar la *venustas* i la *suavitas*; la primera és ferma i present; la segona, dolça i vaporosa, evitant tot contrast o enfrontament.
- Cal assenyalar que és implícit a la bellesa un goig, una satisfacció que s'ha d'experimentar físicament; la *voluptas*, la voluptuositat, el goig, el gaudi, la complaença.
- A la bellesa estoica sempre li ha de correspondre, tanmateix, quelcom d'objectiu, encara que l'impacte, la satisfacció sigui sempre subjectiva, interioritzada. La bellesa que hom experimenta en un mateix rau en quelcom que és exterior. Sense aquesta exterioritat, els sentiments o les afeccions poden ser moltes coses, però no es correspondrien amb l'estètica. L'estètica estoica és referència i admira allò que “és”; aquest factor es formula expressant-lo amb les paraules *per se nobis placet*, “la cosa o el fet extern ens plau a nosaltres” i ens plau “per la seva pròpia naturalesa i per la forma que presenta i en què se'ns ofereix”.
- El sentit estètic és considerat un instint innat, una manera de ser o una flaire pròpia de cada perso-

na. L'art, però, no s'ha d'entendre com a idèntic a la veritat. L'art que només fos la veritat no seria art. A l'art sempre l'ha de caracteritzar una llibertat d'acció, un impuls incontrolat; *liber motus*, una acció, un moviment sense condicions, precisa l'estoïcisme per a l'art, al qual arriba perquè hi actua la inspiració, l'exhalació (*adflatus*), tan propícia al desenvolupament de la imaginació.

Vegem-ne només un exemple, materialitzat a Barcelona en ple Renaixement, als primers anys del segle XVI, per intentar sintetitzar alguns dels aspectes de l'estètica estoica. El canonge Gralla remodela el seu palau al carrer de Portaferrixa. Ha residit un quant temps a Itàlia i, en tornar a casa, vol incorporar l'esperit de l'estètica que ha vist que allí s'hi desenvolupava. Com a conclusió de les obres, a banda i banda de la porta d'entrada, cenyint cadascuna de les columnes que l'emmarquen, hi fa escriure les frases següents: *Publicae venustati; privatae voluptati*, és a dir: "Per embellir el que comparteixo amb els altres i per a la pròpia satisfacció." Tots els matisos de l'estètica estoica hi eren ben atesos.

Jo havia de parlar als estudiants d'arquitectura — uns estudis de càlcul i d'estructura—, d'art i d'estètica —els dominis d'un imponderable. Però, ho havia de fer a partir dels convencionalismes del llenguatge i de les normes i valors establerts? Podia fer-ho, i així pràcticament s'havia de fer perquè el llenguatge amb el qual ens comunicàvem tenia implícits aquests va-

lors en la comunicació. Però a mi no m'interessava imposar cap tipus de prejudici, en el sentit intrínsec del mot, perquè volia que l'apreciació estètica arranqués de la realitat mateixa dels fets i no pas de l'aplicació automàtica dels mecanismes educatius.

És clar que el Partenó de l'Acròpolis d'Atenes és bell perquè compleix els cànons de l'estètica clàssica; s'hi han aplicat amb precisió les proporcions i la simetria i és per aquest compliment que l'edifici ha de ser bell. Però l'art contemporani ens ha posat de manifest tot un altre sistema de valoracions i afeccions dels factors estètics. Picasso, en les seves obres, no cerca que les línies entre elles guardin unes proporcions determinades o que les coloracions responguin als colors de les coses. Aquesta manera "clàssica" no té cap sentit per a ell, perquè allò que el guia a realitzar les seves obres és una preocupació artística i no pas la intenció de copiar la "realitat" segons les normes del Renaixement, o bé el que vol és plasmar l'agitació que el somou, barallar-se amb l'espai plàstic, atès que el que resulti d'aquesta acció estètica serà la plasmació d'una actitud espontània.

Aquí es tracta d'un altre tipus d'apreciació artística: no se cerca que els resultats obtinguts s'assemblin a res ni reproduïxin cap forma preestablerta, atès que no es copia res i, si es pren alguna cosa de model, no és pas per reproduir-ho sinó per iniciar, a partir d'aquelles formes, un joc plàstic expressiu o bé de recerca. És aleshores que haurem de trobar la manera de justificar com a acció artística el que hem fet.

El que aleshores podrem anomenar *bell* és el fet de trobar un assentiment en les formes traçades perquè són l'acompliment de l'acció determinada que hem emprès i realitzat. Per aquí hem d'iniciar l'especulació estètica, hem de trobar què significa el valor estètic en l'art. L'art no serà bell o deixarà de ser-ho pel fet de complir unes condicions determinades, sinó pels factors de subjectivitat que hi siguin impregnats i es transmetin a l'observador. Aleshores, el que jo havia de demostrar era que la creació no és cap mimetisme sinó una invenció. Però, una invenció de què? Goya parla d'invenció i l'entén com un muntatge de la imaginació a partir dels elements coneguts, perquè no pot ser altrament. D'aquí que la invenció siguin els “*caprichos*” o els “*disparates*”, en què Goya no ha de “copiar” la realitat, com als retrats. (És evident que, a partir d'un moment determinat de la seva trajectòria artística, Goya també exerceix la invenció en els retrats. Però aquesta seria ja una altra qüestió per la qual, per exemple, podríem relacionar l'obra de l'aragonès amb la del Picasso cubista, quan aquest parteix de la realitat per procedir a l'esquarterament de la imatge que vol representar. La “invenció” hi és, doncs, per ambdues parts, atès que l'artista practica la llibertat creadora a partir d'uns esquemes que li serveixen, com diria Cézanne, de motius per iniciar la representació de la seva recerca.) Però, si avancem cap als nostres dies, i reprement Picasso, ens trobem que el malagueny diu que ell “no busca; troba”, amb la qual cosa ens vol indicar que no parteix d'un mo-

del per crear el que disposarà a les seves obres, sinó que “fent”, “treballant”, li surten determinades coses, que s’adona que són vàlides, que expressen, que diuen per elles mateixes, que comuniquen quelcom que un no havia pensat que es pogués manifestar, presentar, plasmar. La creació, per Picasso, no consisteix a anar modelant fins aconseguir reproduir el model —com ho entenia Leonardo—, sinó seguir els viaranyes d’una gestualitat neguitosa que mena a uns resultats vàlids per ells mateixos, o bé, potser encara més exactament, que el que s’ha fet l’ull o l’esperit de l’executor ho identifiquin instintivament o ho acceptin com a significatiu.

Aquesta és, en gran part, la trajectòria de la plàstica contemporània que veuríem perfectament establerta i confirmada pel surrealisme, que valora i pren en consideració els automatismes de l’esperit i àdhuc del gest, de la instintivitat. És l’ull, vindrà a dir Dalí en funció del seu mètode paranoicocrític, el que crea: en projectar la mirada, veig en les coses el que l’inconscient hi plasma. La “invenció” aleshores no vindria a ser sinó el sentit, experimentat en la vida, però no viscut en l’exterioritat social. Els expressionismes de tot tipus estan, doncs, ben servits aquí. Però, en l’art contemporani, hi ha encara altres facetes que admeten la qualificació d’“invenció” sense que aquesta hagi de recórrer, almenys aparentment, ni a models previs ni a rèmores de l’exercici vital: ens referim a les tasques creatives que es desenvolupen a partir de qüestionar-se el propi fer. És el cas

dels plasticismes no objectius, dels constructivismes i dels creadors que entenen que a l'obra no hi ha res més que l'exercici o l'especulació del suport i del que hi ha a sobre del suport (el que es coneix amb el nom de *support surface*). Mondrian o Malèvitx no tenien "models" per imitar; en funció del que els assenyalava el seu esperit, procedien a elaborar els plans plàstics, Mondrian amb relació a una estàtica i Malèvitx intentant imbuir la disposició de les traces plàstiques d'una tensió agitada. Segons aquestes postures, l'activitat artística consistiria en la composició creativa. Aquesta actitud és molt afí a la pròpiament arquitectònica, que, en principi, no hauria de fer altra cosa que distribuir l'espai (la disposició vitruviana).

Amb la problemàtica que això planteja, la contemporaneïtat havia d'iniciar una especulació estètica que ha tingut el seu desenvolupament bàsic en altres coordenades creatives. No és el mateix trobar-se inserit en una concepció del món que pressuposa l'eternitat que en una altra que implica la creació *ex nihilo*. O en una altra que només suposa que hi ha el que es fa. Respecte d'això darrer, no puc estar-me de recordar aquells versos simples i extraordinaris d'Antonio Machado sobre el que pugui ser un camí. Diu el poeta:

Caminante, son tus huellas  
el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante no hay camino  
sino estelas en la mar.

Aquest poema podria ser el paradigma de l'art contemporani. L'art contemporani neix de la necessitat de l'art. Els graus o nivells d'aquesta necessitat depenen de la sensibilitat, la cultura i l'entorn del subjecte i cap d'aquests factors no té una prioritat ni pressuposa una intensitat específica. L'art contemporani, sobretot l'art que sura des de la segona meitat d'aquest segle, arrenca de la realitat mateixa, és la mateixa realitat dimensionada com a factor humà expressiu. La veritat és la realitat i no pas una abstracció mental coherent i coordinada. Sartre, comentant Jean Genet, diu: “A la boca de Solange, la criada, una escopinada es transforma en un penjoll de diamants”; doncs això és el que farà Tàpies amb un full de diari carregat de notícies i d'informacions, vàcues i insultants totes elles: rebregar-lo entre els palmells de la mà fins a fer-ne una bola i, perquè esdevingui una obra d'art —un altre escarni— i no pas brossa, clavar-li una untuosa taca de tinta xinesa o de pintura negra. No pas quelcom de diferent farà Rauschenberg quan agafarà una foto dels aldarulls de carrer, esquinçada, l'enganxarà a l'espai plàstic i hi esclafarà a sobre una cadira esfondrada.

Hom pot preguntar-se: Què significa això? Què vol dir? La qüestió està mal plantejada, atès que un dels trets que caracteritzen l'art contemporani és que no és ni implica un art metafòric, és a dir, que s'hi representi una cosa per significar-ne una altra. Per fer-ho més clar, permeteu-me que reproduïxi un petit text d'Esteban de Arteaga, un il·lustrat espanyol dels temps de la joventut de Goya, que al seu llibre *La belleza ideal* vol exemplificar el que fan la pintura o l'escultura quan han de representar un símbol —o un emblema o una alegoria— i diu: “*¿Quiere, por ejemplo, el pintor significar la limpieza? Contrae esta pura abstracción del entendimiento a un objeto individual y visible pintando un armiño, cuya tersa y blanquísima piel nos ofrece la imagen de la limpieza; retrata la eternidad bajo la figura de una sierpe que se muerde la cola, y al tiempo bajo la imagen de un viejo que tiene una guadaña en la mano.*” Doncs bé, aquest concepte de la representació plàstica ha prescrit. Avui, si la representació té algun sentit és per la cosa mateixa presentada, per la seva materialitat i objectivitat. És el reconeixement de les matèries, dels magmes, tal com s'ofereixen, i per les lectures que en facin els sentits.

El suport esdevé el primer element de l'activitat artística. És a partir d'aquest suport que intervé l'artista, que forçosament implica ara el creador. És l'artista que inicia el “caminar” a què al·ludeix Machado. Però fixem-nos que, si es dona l'artista, el caminant, és aleshores que començarà a aparèixer el camí; aquell suport, aquella matèria o element bàsic començarà a significar, a expressar, a tenir un sentit.

És l'obra feta i, en la mesura que és obra feta, és obra d'art, és camí, el contingut del qual és el caminant, l'artista, qui l'estableix. Però no ho fa recorrent a l'al·legoria o al símbol, com descriu Arteaga, sinó impregnant l'acció dels continguts impulsius que la guien, tot el seu compromís vital i social.

L'art contemporani, tal com ens hem d'anar acostumant a entendre'l, no és una metàfora ni un símbol, sinó una realitat, en primer terme per la seva pròpia materialitat i, després, perquè l'artista hi inscriu els seus propis impulsos. És, com ja hem indicat, el camí del caminant, que acabarà diluint-se com els deixants, els solcs a la mar, perquè l'obra contemporània és absolutament personal i només viu en i pel seu creador, o a través de l'observador, que se n'apropia, la fa seva. És per això que l'art contemporani acostuma a anar acompanyat d'una teoria que el justifica i s'introdueix en el seu llenguatge. D'altra banda, no ens ha d'estranyar, perquè és també el que succeeix amb qualsevol altre sistema expressiu o representatiu en el qual, si hom no hi ha penetrat per immersió, només hi pot entrar per transcodificació.

L'art ja no és la Bíblia dels pobres, ja no és allà on és pot anar a mirar o a palpar quan no se sap llegir. L'art ha esdevingut la veu del silenci de què parlava Malraux quan, enfrontat a les estranyes escultures de la cultura khmer, perdudes al bell mig de la selva renascuda, es preguntava, més que no pas el que deien, com ressonaven dins seu aquelles formes. O com el mateix Malraux repetiria davant de les pintures de la

*Quinta del sordo* de Goya. O bé ens anem acostumant a preguntar-nos, davant de les obres de Picasso, Miró o Tàpies, de quins silencis parlen aquestes formes? Perquè, com es feia a la Bíblia dels pobres, no hi hem d'anar a trobar el que ja sabem (perquè és la nostra pròpia realitat d'amor, sofriment i dolor), sinó allò que no sabem, perquè les obres no són el nostre propi camí, no formen el deixant —l'estela machadiana— del nostre viure, de la nostra realitat, sinó que corresponen a altres vides, a altres consciències, i la seva presència aquí són relíquies, deixalles que criden, però no sabem ni podrem saber què diuen, què volien dir quan aparegueren, quan es formaren.

Per a molts aspectes de l'art contemporani, és ben bé això: deixalles vivencials, de consciència, que molt sovint ni l'artista mateix sap a què responen, però que pot testimoniar que són reals. (Només entre parèntesis, diguem que per aturar aquest sord clamor d'inexpressables consciències aparegué el *pop-art* —la realitat quotidiana més radical convertida en art— per transferir els silencis al clamor de les cridaneres formes de la convivència social. Les formes del *pop-art* sí que equivaldrien a les de la Bíblia de pedra per la seva immediatesa, si bé ja no parlen de cap Messies, sinó de l'aspre camí de cadascú.)

La incomunicació, la mudesa o els silencis de les formes són deguts al malentès d'assimilar el seu sistema sensorial de comunicació al del llenguatge mental, que es confon i s'identifica amb el parlat, amb el qual presenta sens dubte moltes similituds i

una innegable interconnexió, oblidant, però, que els conceptes són abstraccions i les sensacions, realitats sensibles, tangibles per antonomàsia.

Els llenguatges són metafòrics, però no ho és a la realitat, que és concreta. Aristòtil, a la *Poètica*, en parlar de la tragèdia al·ludeix als elements abstractes del llenguatge, però es remet als concrets realitzats per “personatges en acció i no per mitjà d’una recitació”, que seran els que suscitaran la pietat i el temor que provocaran la catarsi “pròpia de semblants emocions”. És a dir, els impactes els provoquen les emocions reals i no pas els mots. “Són els personatges en acció els que fan la imitació”, rebla Aristòtil, això és, la representació concreta dels mots abstractes.

Aquesta situació, pròpia del teatre, és retrobada en la seva puresa pel cinema mut: tot s’hi manifesta, tot s’hi explica, tot s’hi exposa sense paraules, només amb el llenguatge gestual, no pas amb la mimació d’uns sentiments, sinó produint-los. Precisament a propòsit de l’expressió directa a què aquí ens referim, Roland Barthes, en comentar el llenguatge cinematogràfic d’Eisenstein, parla d’una tercera dimensió de la imatge, còpsable a l’obra del cineasta rus, una dimensió que no és pas la imatge real ni la de la representació, sinó aquella que, a través d’aquestes dues, aporta l’actor en funció de la seva personalitat individualitzada i la del context en el qual es desenvolupa. Sense anar tan lluny ni ser tan subtils, és la imatge que ofereix a l’escena del *pagliaccio* a l’òpera de Leoncavallo. Doncs bé, aquesta tercera dimensió de

la imatge hi ha qui la percep, qui se n'adona; Stalin ho captà i retirà tota ajuda al gran cineasta perquè ell volia realitats i no pas ficcions, sense adonar-se el dictador que són les ficcions les que dissimulen i no pas les realitats. Aquesta mateixa realitat retrobable després del joc metafòric és la que permet a l'art convencional, establert en els anomenats estils clàssics, de descobrir en la figuració l'esperit del seu creador. Aquesta és la servitud de l'art; és la seva dimensió al cub.

En aquest sentit, també hem de parlar de dos tipus de discurs: el discurs raonat, presidit per la raó i les seves lleis, i el discurs irat, aquell penjoll d'interjeccions en forma de mots que a vegades brolla d'una boca, un discurs guiat i impulsat per una situació vivencial, passional, en la qual no és l'estructura de la raó la que regeix l'ordre dels mots.

Doncs bé, l'art s'assembla a aquest desordre passional: hi ha una base, uns fets, però no es dona la transcripció, la transcodificació, pertinent. De fet, es considera que fins que la circumstància i la situació provocadora no ha desaparegut, no és possible iniciar el discurs lògic. Paradoxalment, l'art conceptual, aquell que no arrenca de la mimesi, de la còpia de la realitat, sinó de la vivència d'una idea, d'un concepte projectat sobre un objecte, és a dir, un objecte ja vivenciat, la plasmació d'un discurs interior, d'un discurs irat, generat pel nostre sistema passional d'afeccions i refusos. Avui aquesta possibilitat de creació s'ha estès molt, atès que les

persones desenvolupem la nostra vida enmig d'una situació davant de la qual gairebé és impossible reaccionar sinó fent-se una idea apassionada, irada, i que seríem incapaços de concretar si no fos amb aquell mateix objecte o mot que ho provoca, però estigmatitzat amb les nostres passions, amb el nostre raonament interior. Un mateix objecte, un mateix mot, es descontextualitza, per la realitat que el fonamenta i justifica, i passa a assumir el sistema vivencial de qui el posa novament en circulació, el torna a la realitat, però ja amb una altra força. En aquest sentit, recordo —i la cito com a exemple— l'exposició d'un jove artista en la qual només es mostraven tal com són i trobem a la realitat aquelles plaques quadrades o rectangulars que porten al costat dels dipòsits els transportistes de matèries inflamables o perilloses: 22, 23, 25 o 1230, mostraven les plaques disposades als murs de la sala d'exposicions. Aquella sala en aquell moment era un clam contra els perills que ens envolten dia i nit; no calia dibuixar allí ni focs, ni explosions, ni asfíxies, ni cossos trossejats; aquells números en aquelles plaques de color carbassa s'expressaven amb tota claredat. És clar que, disposats en un camió de transport, venien a dir el mateix, però només advertien. A la sala d'exposicions, clamaven. Amb la nostra nova sensibilitat, fins i tot els símbols establerts clamen com vivències estètiques: allò que és especialment referit a l'art. És per això que es diu que l'art penetra la vida per la sensibilitat.

I és que la sensibilitat contemporània s'ha anat modificant amb relació a l'entorn social i material que hem anat establint. Avui el nihilisme anarquitzant potser ja no és possible, atès que no hi ha res que es destrueixi; tot queda reabsorbit, reconduït. Només podem parlar de desconstrucció, que vol dir que quelcom que és part integrant d'una estructura, com a element real existent, pot passar a formar part d'una altra estructura amb una relació i imbricació que no té res a veure amb la que pogué tenir abans. Més encara –i això és el més freqüent–, un element procedent d'una estructura obsoleta pot desenvolupar i generar estructures i accions inesperades.

La destrucció (a *Germinal*, de Zola) pot produir l'aniquilació d'aquella situació viciada a la qual no es troba cap sortida. El suïcidi, la gran preocupació del segle XIX, és el final irremeiable i sense retorn possible. Aquestes postures nihilistes, que per superar-les potser portaren Nietzsche a formular l'etern retorn, per demostrar la seva afeció a la vida, ara se'ns mostren inviables, atès que tot el que és pot tornar a ser d'una altra manera, sense cap relació amb la fase superada, encara que en sigui la representació. Desconstruir significa l'inexorable tirar endavant. L'existència de la vida, la ciència, són una desconstrucció constant: allò que ha estat passa a ser d'una altra manera, a tenir una altra significació i funció. El principi de Parmènides sobre l'ésser deixa de ser un principi ontològic per romandre només com a principi lògic, d'una lògica de les identitats. La re-

conducció dels objectes obsolets de Baudrillard, que eren recuperats amb altres funcions situacionals –recuperacions estètiques, normalment–, desapareixen en una reconducció que els desestructura totalment, atès que assumeixen i generen utilitats i funcions impossibles des de l'estadi anterior.

La desconstrucció provoca la metàstasi, la transposició d'una cosa, que deixa de tenir la seva funció per assumir-ne una altra, motiu pel qual queda traspasada, morta, essent inviable l'essència del seu ser, que assumeix el ser d'una altra cosa, i això perquè a la natura –i a la ciència– tot muta, tot canvia, sense desaparèixer. Les cultures en són exemples clars i l'àmbit de les formes és el més clamorós trencament (*fissió*) dels significats.

Quan Kossuth inicia el conceptualisme plàstic, que té en la seva gènesi el vessant socioeconòmic d'escapar de les lleis del mercat de l'art i de reservar per a l'artista la llibertat de creació, penja en un mur d'una sala d'exposicions la fotocòpia ampliada de la paraula *aigua* que troba en un diccionari, aporta una de les accions de desconstrucció més decidides, atès que el mot penjat a la paret permet designar una gran multiplicitat de coses sense relació les unes amb les altres, que pot anar des del got fins al símbol químic H<sub>2</sub>O.

La desconstrucció implica sempre una realitat preexistent, generadora d'una nova situació. En el fons, la desconstrucció ve a ser la síntesi hegeliana que supera les contradiccions existencials i també la

mutació marxista del canvi qualitatiu dels increments quantitativs. Però, en l'àmbit de la plàstica i de la tecnologia, potser és més clar i il·lustratiu el concepte de desconstrucció, que implica reduir per esdevenir creador altrament.

En estètica, però, les coses no valen pel seu concepte, sinó pel seu percepte. Tomàs d'Aquino ho va precisar amb tota claredat: “Bell és allò que, vist, plau”, amb independència del concepte que es capti en allò vist (Kant especificarà també ben bé que el judici estètic no és per conceptes, sinó per gust). Però Tomàs d'Aquino afegeix que el *placet* (agrada) es dona en el mateix moment de la percepció (*aprehensió*). El fet estètic equival a *ipsa apprehensio*, és a dir, en el mateix moment i amb el benentès —afegirem— que tant pot ser de plaer com de contrarietat o, més ben dit, en el judici estètic, aquesta polaritat no es produeix, perquè només es tracta de sensibilitat i no pas de judici conceptual.

Les reflexions estètiques a vegades poden semblar banals o imprecises; en realitat, no ho són gens, atès que, al marge de l'estètica normativa clàssica, el que l'estètica pren en consideració i valora són uns factors o uns elements que no tenen formulació verbal, que no són abstraccions conceptuals, sinó realitats totalment sensibles que, sense la verbalització, proporcionen un coneixement a l'esperit, a la ment o a la facultat intel·lectiva, segons el que es vulgui dir o explicar.

Si l'estètica, doncs, és un element puntual, un factor que intervé i passa, si l'estètica, per la seva

mateixa naturalesa sensible, experimenta una usura, es gasta, s'esmussa, i al final només roman un coneixement fred, una idea fixada i descriptible per conceptes; si l'estètica no pot ser res més que la via càlida cap a l'entropia del coneixement, aleshores, com podem aplicar l'estètica a l'arquitectura, que és un complex estructural radicalment racionalista i funcional, deixant de banda els embelliments que correspondrien, si realment són embelliments, a la decoració, a la *venustas*, necessària a vegades per fer acceptable –heus ací la imponderabilitat del factor estètic!– en la durabilitat la monòtona i repetida funcionalitat de les estructures?

L'estètica de l'arquitectura es manifesta per l'impacte que produeix, però que no és implícita ni amb la funció ni amb la racionalitat, per bé que, com és evident, tampoc no

s'exclouen. Quan arribem, a través dels carrers insubstancials propers, al *camposanto* de Pisa, rebem una impressió que ens deixa l'ànim aclaparat i en suspens. El mateix passa quan penetrem a l'interior del Panteó de Roma, o ho experimentem al cap d'uns moments d'observació i d'anades i vingudes en visitar el Colosseu. Quant al Pavelló Mies van der Rohe de Barcelona, hom l'observa i de sobte se'n sent impressionat. A vegades, l'estètica no és una posta de sol ni una gardènia, que es lliuren o no es lliuren, vull dir que afecten o no afecten –és qüestió del receptor, això és evident–, sinó que exigeix una preparació, una reflexió contrastada, abans que se'n desclogui

l'impacte sensible –és per això que no sempre les sensacions comunicatives són sensacions estètiques, ni sempre la sensibilitat emocional és sensibilitat estètica–, un impacte que desencadenarà l'emoció, la connexió amb la cosa percebuda, una connexió complaent per si mateixa, amb independència de la seva finalitat, com precisarà Kant, al marge que després s'accepti l'adequació a la finalitat, que racionalment compleixi la funcionalitat per a la qual hauria estat creat el motiu impactant.

Tot això és per dir que no vivim en una perpètua emocionalitat estètica, sinó que ens habituem a l'entorn, encara que ens hi puguem desvetllar de nou de tant en tant. A l'arquitectura, la racionalitat i la funcionalitat són elements que condueixen a l'impacte estètic, però no en són la condició. Aquest implica també –i exigeix – la novetat, el que abans assenyalàvem com l'inesperat. En aquest sentit, els espais i les estructures arquitectòniques, esdevinguts desuets, usats i inexpressius estèticament, poden ser renovats i revalorats per noves funcions inesperades i per embelliments de nou encuny. L'arquitectura és radicalment funció i el descobriment d'aquesta és el que produeix l'impacte estètic; el que potser hauríem d'aclarir aquí és: Què entenem per funció? És l'adequació d'un espai i d'unes estructures a un projecte humà. Descobrir això, adonar-se'n, provoca l'emoció estètica.

Hegel, a la seva *Estètica*, diu que l'arquitectura és la manifestació de la tectònica, que, en el món de

la racionalitat, vol dir construir segons un fi, construir funcionalment. Aquesta idea l'hem recollida ja a Sòcrates i presideix tot un concepte finalista del món. Tot el que hi ha es justifica pel seu fi, o causa final, com diu Aristòtil, o terme *ad quem*, segons el llenguatge medieval, o per l'objectiu amb què enfoquem la percepció de les coses, podríem dir avui. Dins aquest complex funcionalista racionalista, l'estètica no és més que un afegit que, en un moment determinat, a més de la funció o la finalitat s'ha volgut que complementi des de la contemplació l'obra feta. És l'*unum, verum et bonum*, que ja hem vist, que en la seva conjunció arrodoneix l'esperit, el *bellum*.

Però, en la contemporaneïtat, l'estètica és quelcom més que la funcionalitat, que la correcció: és la manifestació de la individualitat, és per on a l'estructura se li ha infiltrat la subjectivitat, el cas, la persona. Com es manifesta l'estètica? Com es mostren les persones? Doncs, precisament, en l'ús de les formes. L'estètica no s'acaba en la forma, sinó que continua i es manté en la percepció i l'ocupació de les formes, per elles mateixes i per definició com a expressió del sentit estructural, unívoc, que l'apropiació per part de l'individu, del subjecte –un projecte únic de captar, entendre i ordenar aquest món– assumirà tot un altre contingut i una altra significació.

Per això, precisament, l'arquitectura contemporània s'ha autoconvençut i ha confirmat que no és res més que estructura (la *soliditas* vitruviana) –aconseguida pels mitjans tècnics que calgui– que es posa a

disposició de l'usuari. És per l'apropiació, per l'ocupació, que l'usuari convertirà l'arquitectura en bella o no, que en mostrarà i en demostrarà la qualitat estètica.

Tanmateix, la *venustas* vitruviana ja era una mica això, però a l'exemple que hem aportat de la Casa Gralla de Barcelona, la *venustas* volia ser un goig objectiu per a l'exterior, i es reservava la *cupiditas* per a la satisfacció personal. Ara, aquestes dues vessants, en el nou concepte estrictament estructural, es confondrien, s'unificarien i es resoldrien en un únic impacte estètic. Les formes només tenen una única significació, que és la de l'apropiació. Els pals del veler com a tensors poden ser d'una bellesa inusitada, és la seva funció, però la funció d'aquests pals de la nau traslladada a l'arquitectura difícilment pot ser titllada d'estètica, en el sentit clàssic, llevat que es captin els tensors com les tenses línies d'un dibuix, expressives, denotatives del que sigui: és un exemple clar de la desconstrucció del què hem parlat. El que fa l'arquitecte ara és crear tot el sistema estructural i, consegüentment, espacial i volumètric, per permetre a l'usuari l'apropiació estètica, atès que, en les formes resultants de projectes tecnològics —com en les formes de la natura, que Hegel ja havia desposseït de la qualitat estètica—, l'estètica, l'apropiació sensible i personalitzada, només podria ser l'usuari qui l'imbuís. Això s'esdevé tant en la creació com en l'apropiació estètica de les obres conceptuals.

Sartre i Heidegger, com l'art contemporani, se surten del que hi ha, de l'existència. El que hi ha és tot un sistema de valors que ens constitueix per la cultura que absorbim en el viure i en la qual ens conformem en parlar el seu llenguatge, l'idioma concret que la caracteritza i la tipifica.

Viure fins a cert punt és crear. S'entén per “crear” crear-se el personatge a partir del tarannà de cadascú, del seu caràcter, que es pot modificar tant com es vulgui però del qual es posseeixen unes coordenades en néixer. S'és una *tabula rasa*, però la matèria d'aquesta taula sobre la qual tot s'escriurà l'aporta el subjecte, és inalienablement meva d'antuvi; tant és així que, si mai la volgués esborrar —com es pot esborrar el gentilici en un registre civil si s'al·leguen arguments convincents o acceptables— no podria: és el substrat real, la *res extensa* del meu existir, de l'existir de cadascú, amb el seu substrat corresponent.

Sobre aquesta *tabula rasa*, jo escric el que crec, el que vull o el que hi puc escriure. En aquesta fase, la societat, l'entorn, ja hi actuen.

Sembla que subsistir, si bé és impregnar-nos de tot el que ens afecta, tanmateix és ja escollir, triar entre múltiples possibilitats, grasses o magres, vull dir amb relació a l'abundància o l'escassetat, la qualificació o la intranscendència dels estímuls de l'ambient. Viure envileix, diu el poeta francès Pierre Reverdy. Això deu obeir a la necessitat d'adaptar-se, de subsistir en un món dur, indiferent als individus, només amatent a l'espècie. Potser les mateixes

condicions de subsistència han portat l'home a crear-se un codi moral, a elaborar unes normes de conducta, a establir uns principis ètics. Nietzsche d'això en diu "la moral dels esclaus", però potser és improcedent veure-ho així. Tal vegada caldria entendre-ho com les regles de conducta establertes pels poderosos. Potser l'instint de la pròpia seguretat ens fa vetllar per la dels altres.

Sigui com sigui, existir és tractar de crear-se un propi projecte vital i social. Però el que encara és més clar és que viure és una realitat que cal que un mateix assumeixi.

Plantejada així la cosa, i començant a aplicar-hi les coordenades culturals en què ens movem, potser ens hem de plantejar si la vida és una tragèdia o bé una comèdia, acceptant de tota manera que la vida és un drama.

Per tragèdia l'entendríem si la vida no fos altra cosa que l'acompliment d'una trajectòria traçada prèviament, una estructura geneticobiològica –com sembla que és la que aconsegueixen els animals–, la lluita contra la qual encara la faria més dolorosa, o bé la vida per a l'home és el muntatge que cadascú se'n faci. De vegades, hom té la impressió que és una cosa i l'altra, un poema d'esquema forçat que cadascú escriu amb les paraules que vol. De tot això, en sorgeixen les reflexions sobre la llibertat, la rebel·lia que s'oposa a la necessitat, aquella punta de neguit que converteix els homes en col·laboradors, i no en meres parts de la natura.

La reflexió sobre la qüestió és molt complexa i aquí només voldríem desenvolupar uns pocs trets de les conseqüències estètiques disperss i contraposades de les filosofies existencials de Sartre i Heidegger. A Sartre hi ha el fet de trobar-se en el món amb totes les seves superestructures culturals plenes de valors constrictius, que limiten un altre valor del qual sembla que l'home gaudia en un estadi primitiu, la llibertat d'escollir entre un fruit i un altre, que va perdre en estructurar-se en societat i que ha retrobat al segle XVIII en poder sentir-se moralment al marge de la necessitat natural. En desantropomorfitzar-se el món pel coneixement científic, l'home ha descobert que entrava en possessió de si mateix i que podia establir la diferència entre la necessitat natural i l'opcionalitat vital, la llibertat.

L'home experimenta ara en si mateix l'opcionalitat de les causes humanes; pot dir sí o no i establir ell mateix la qualitat de les opcions. El compromís és absolutament personal, individualitzat. Les seves respostes socials assumeixen el mateix rang filosòfic que les respostes estètiques. En el plantejament sartrià de l'existència, les opcions poden anar des de la integració sincera o hipòcrita a les estructures socials fins al distanciament cínic del bergant (*saland*, diu Sartre), que s'aprofita del que els altres li proporcionen sense aportar res que els pugui alleugerir. L'existència sense compromís esdevé tediosa, insípida. Sartre defuig l'esterilitat creadora del bergant i retreu a tots els qui s'emparen en els esquemes es-

tablerts les limitacions que imposen al fet d'existir, desposseint-lo de la riquesa creativa que permet la llibertat. Tanmateix, per assumir tota l'esplendor que la possessió de la llibertat permet, cal acabar amb tots els intents de paralització de la història que fins ara s'han produït, aquelles estructures que fins ara hem anomenat *tipologies socials*. Cadascun dels tipus de societat que fins ara s'han produït, en l'intent de paralitzar la llibertat total de l'home, ha donat lloc a sistemes formals i a respostes estètiques limitades i estancades. Només en els moments de mutació social s'han produït floracions plenes del que és l'autèntica estètica: la manifestació subjectiva de l'individu. Un dels símptomes que indiquen precisament la desestructuració de la societat actual és la floració immensa de les respostes estètiques, la personalització de tot consum de formes. En intentar evitar la subjectivitat formal imposant esquemes expressius i consumistes, la societat actual exterioritza els seus temors i, com a contrapartida, banalitza les accions estètiques, darrere de les quals mostra la reserva que conserva dels grans esquemes del passat. La història no és pendular ni es dirigeix vers cap oàs splenglerià; no és sinó els condicionants i pròdroms de l'esdevenidor.

Una postura antitètica a la sartriana la manifesta Martin Heidegger, el qual tanmateix parteix, en la seva reflexió, de la realitat indestructible de l'existència, en la qual es realitza i es manifesta l'home. Aquesta existència és lliure també, però aquesta lli-

bertat no és conseqüència de l'aparició de la ciència, sinó la possibilitat ètica d'actuar, atès l'allunyament de les essències de les coses en què l'home es va instal·lant en prosseguir la via de la inautenticitat. L'existència és el camp feixuc que l'home ha de seguir vers el coneixement de la veritat, els fonaments del ser.

L'estètica heideggeriana és l'estètica platònica de l'esplendor del ser i de la veritat, i les estètiques reals, les que s'han produït fins ara, són els vestigis d'una esplendor primigènia que s'ha de retrobar a través de l'existir. La creativitat és emanació viscuda d'una veritat desconeguda. Per Heidegger, Hölderlin és l'expressió màxima d'una estètica que es posseeix no com a conseqüència d'una nèmesei, d'un record, sinó d'una vivència.

Curiosament, Sartre prenia com a models autors que cercaven la qualitat, l'esplendor, en la realitat, com Gustave Flaubert o Jean Genet, per exemple, mentre que per a Hölderlin la realitat era l'ocasió per evocar l'esplendor desconeguda.

L'habitar, la casa de Heidegger, és el tornar al ser, del qual l'existència ens ha allunyat. *L'ésser i el temps* és el títol de la seva obra fonamental. El temps equival a l'existència, la via de la cerca del ser.

Per Sartre, la casa seria la privació de la llibertat, la negació de la riquesa existencial; és el compromís, sempre reconegut, de la limitació. *L'ésser i el no-res*, seguit d'unes qüestions dialèctiques, perquè les coses s'han de viure, s'han de treballar, atès que no hi ha

cap altre model que el que es fa. El temps és l'ocasió d'anul·lar el no-res.

El poeta ens ha dit que caminar per la vida és com fer-ho a la mar: l'escumós deixant es dilueix en onejar.

Per la desconstrucció, hem comprès que res no s'anul·la, sinó que tot esdevé una altra cosa.

El que ja no és i la perennitat coincideixen en el temps, que és on es produeix l'acció. Acció i temps són la mateixa cosa.

El que fou roman: els poetes i els arquitectes ho saben molt bé perquè ells són els qui, en viure, estructuren i van omplint de significació el temps, el sentit del qual cal cercar sempre endavant, en el que hi ha per fer, encara que intentem comprendre'l des del que ja hem assolit.

Les obres dels homes són la manifestació i l'expressió de tot això.



## Escrits dels professors



## El filòsof a la contra

Vicenç Altaió

Era el primer dia de curs. El filòsof raonà llargament sobre la forma de la creu i el maquillatge burges, després saltà per damunt dels deixebles que prenién apunts i m'assaltà: "Que és l'estètica?" Vaig divagar com estabornit: "Hi ha qui creu que la ciutat racional, alineada en la norma, saneja la convivència; altres són de l'opinió que l'aiguabarreig d'estils arquitectònics ajusta la bellesa a la pluralitat social, i això que ambdós punts de vista observen la mateixa ciutat." Atesta el doctor: "Estètica és filosofia i ahora moral." "Miri –vaig afegir, encara–, la religió només pot tenir una dona, la filosofia dubta entre dues, l'estètica es fica al llit amb les tres i les que vindran."

Rabiüt, el professor m'esperava a la sortida. M'inquirí agafant-me pel coll de la camisa: "I vostè qui és?" Amb consciència d'estirp, vaig respondre ras i curt. I ell, tallant: "Soc l'Arnau Puig, de *Dau al Set*." I m'abraçà amb una força d'aquelles que et canvien la vida. "Miri –m'etzibà–, totes les revoltes acaben en ordre."

Érem a les primeries dels setanta, quan a l'Autònoma hi havia més professors que alumnes. A la universitat d'aleshores, se n'aprenia molt, del ver

contacte intel·lectual, i l'imaginari que mai no arribà el visionàvem a la cantonada. Com si aprenuéssim ortografia, els analfabets aprenents de filòsofs tallàvem la història a lesques. Tots plegats anhelàvem de convertir la intel·ligència i la revolta en estètica, o a l'inrevés.

L'única nota llüida d'un expedient acadèmic dig-ne d'un insubmís me l'atorga l'Arnau Puig. Aquell dia, les filles de Maria, els marxistes reformistes, els psicoanalistes i els estructuralistes de nova fornada lliuraven gruixuts treballs mecanografiats, i jo vaig confiar-li una capsa de sabates embolicada amb paper de la pastisseria Foix, que contenia una aproximació objectual sobre l'investigador en poesia: una conversa enregistrada en casset sota els efectes de l'haixix a l'entorn d'uns sonets hiperrealistes, acompanyada amb música de Pink Floyd; unes sabates de bou fèrries com mots arcaics; un rellotge de butxaca aturat com la filosofia ahistòrica; unes provetes d'aigua de mar, d'aigua de l'aixeta i de sal; uns rocs, i un poema de la visita a cal poeta. Preteníem d'haver-li donat vestits de ciclistes futuristes, però la facultat estava rodejada per la policia a causa de l'agitació obrera i universitària antifranquista, i no vam gosar.

La vida acadèmica després ha anat naufragant entre les multituds i el nombre deu haver despersonalitzat els contactes incendiàries entre el filòsof de combat i els més joves inquiets entre generacions de mesells. La vida estètica també ha quedat relegada pel protocol de les institucions d'ordre i per l'adap-

tació a l'hiperpresent tecnològic. Però és, en aquests replecs de la irreversible fletxa del temps, un plaer ètic i quotidià topar de trasantó amb el filòsof de la contra. Me'l trobo sovint deambulant en la vida social establerta. Salta per damunt de la munió de gent espaterrada davant les icones de la contemporaneïtat i em sacseja inquiet: "Ens estan ensarronant; ens estan obnubilant. No era això; però, què coi és l'estètica?"



## Arnald Puig (El primer Arnau Puig)

*Enrique Granell Trías*

La portada del n.º 8 de *La Révolution Surréaliste*, correspondiente al 1 de diciembre de 1926, nos muestra el vado de una cabeza masculina en que flotan, como emulsionadas, un sinnúmero de imágenes del más variado carácter. Es una conocida metáfora sobre el sujeto moderno. Pero acompañan a esa imagen unas palabras colocadas alrededor, que componen una frase de Engels: “*Ce qui manque a tous ces messieurs c’est la dialectique.*”

Este podría ser el retrato del joven Arnau Puig, acompañando con sus pensamientos a sus amigos artistas e intentando recomponer desde la interpretación de sus obras el rompecabezas moderno. Esta “cabeza dialéctica” solo podrá redimirse desde la acción del pensamiento.

Desde la aparición de *Algol* en 1946 (“Dades a un problema” era el título de su texto), los escritos de Arnald Puig (así los firmaba en esos años) acompañarán las más arriesgadas aventuras de sus amigos artistas plásticos y poetas, formando parte inseparable de ellas.

Arnau Puig, Joan Brossa y Joan Ponç, supervivientes de *Algol*, se unen a Joan-Josep Tharrats,

Modest Cuixart y Antoni Tàpies y forman el grupo que imprime la revista *Dau al Set*. Su primer número, aparecido en septiembre de 1948, adelantándose a la apertura del primer Salón de Octubre, está encabezado por el texto “Hombre, historia”, firmado por Arnald Puig. La firma va acompañada por el pie: “Madrid, maig del 1948”. En Madrid, sigue los cursos que, de forma no oficial, empiezan a impartir José Ortega y Gasset y Julián Marías. Frecuenta también las tertulias en casa de Eugenio d’Ors. “Hombre, historia” nos remite al hueco de la cabeza dialéctica: “... es que algo grave hay dentro de ese objeto llamado hombre [...] hacer historia es complicar sobremanera el sencillo problema que es vivir.”

En los números siguientes, aparecerán “Jean-Paul Sartre” (noviembre de 1948), “Sobre el arte románico” (diciembre de 1948) y “La encrucijada del arte” (octubre-noviembre-diciembre de 1949). Este último es especialmente importante, porque es un comentario global a la obra de sus tres amigos pintores: Modest Cuixart –“Es un nuevo Pígalión y la sensibilidad de los personajes que prelude no es la sensibilidad a que estamos acostumbrados”–, Joan Ponç –“No quiero decir con ello que él sea un fenómeno de la naturaleza, sino que esta le ha escogido para demostrarnos uno de sus más raros y poco comunes estratos”– y Antoni Tàpies –“Los colores con que trabaja: verdes y sienas, siempre matizados, y el morado (el amarillo en puntos culminantes), tratados en estado puro, surgen al hombre en una existencia en que la materia

de que está hecho, el dolor, se convierte en un placer estético.” Hay un fragmento en el cual podemos descubrir la vehemencia de Arnald Puig en su calidad de coprotagonista de la experiencia: “Este fuego es el que asiste a estos artistas: ansias de emociones más intensas, de holocaustos mayores, de perversidades lindantes a lo santo. A estos artistas, les ahoga la expectación; quieren la emoción, es decir, la entrega absoluta y sin pedir nada en compensación; antes la aniquilación que la persistencia uniforme.”

Estos mismos textos aparecieron en el catálogo del VII Salón de los Once aquel mismo invierno de 1949. Organizado en la Galería Biosca de Madrid por Eugenio d’Ors, el salón representó –en palabras de su organizador– “la despedida de soltero del vanguardismo”. A Puig –“joven voz de una ya tradicional modernidad en Cataluña” (d’Ors)– lo presenta Àngel Ferrant: “... llegó a mi puerta, hace dos años, con la documentación que mejor podía acreditar su personalidad para que le abriera mis brazos: el mensaje de un añorado amigo y un rollo de dibujos sorprendentes [...]. La sintonía de su portador con ellos, según sus juicios, era manifiesta...”

También participa en las actividades del Club 49 (organizado por antiguos componentes de ADLAN –Joan Prats–, del GATCPAC –Sixto llescas, junto con los jóvenes Rafael y Maite Santos Torroella). En su circular n.º 1, de 1950, Puig publica “Una etapa en la historia del arte”. Disponemos de un retrato escrito por Joan-Josep Tharrats, publicado en el ca-

tálogo de la exposición del grupo Dau al Set (al cual se había incorporado en 1949 Juan-Eduardo Cirlot), realizada en la Sala Caralt del 6 al 19 de octubre de 1951, exposición que sería, para algunos de los protagonistas de esta historia, su último suspiro:

“En Puig és com un d’aquells infants que han desmuntat totes les seves joguines per esbrinar-ne llur mecanisme, llur secret. Cada vegada que us obre el llibre de les set sivelles és per sospesar, per analitzar, per esterilitzar cada paraula, per anar retallant cada idea. Tan sols es conforma amb la més pura lògica, ja que sap del desencís d’algunes faules i que, a voltes, les coses més atractives solen acabar en cua de peix. Amb aquest bagatge, ha encetat les seves corrieres pel món, un món que comença a casa nostra, però que el pot dur a molts llargs horitzons. A més a més, té cartes de recomanació a tots els savis de tots els països, com també a tots els diplomàtics i a totes les dames més encopetades de l’alta societat. Tenint en Puig a la nostra banda, sempre se’ns desclouen tots els enigmes; és per això que altra volta hem pogut llançar l’Esfinx de cap a mar.”

Después, J.V. Foix (del cual había presentado *Les irrealis omegues* en el número de mayo de 1950 de *Dau al Set* (“una obra que ja en el moment del seu naixement forma part del reduït nombre d’obres dignes de la història de l’home”) lo convenció para que se cambiase el nombre arcaizante de Arnald por el moderno de Arnau. Aquí empezaría otro capítulo de esta historia.

## Arnau Puig y la arquitectura del renacimiento en cataluña

*Josep M. Rovira*

*Director del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB*

En 1970, aparece un libro dedicado casi monográficamente al “Renacimiento” catalán, escrito por Arnau Puig.

Puig, catedrático de Estética de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, formó parte del grupo Dau al Set y colaboró con un escrito sobre la arquitectura románica en su primer número. Se autopresentaba como marxista y siempre se ha preocupado por el pensamiento de Nietzsche y Ortega. No será, pues, inútil reseguir algunas de sus primeras publicaciones, naturalmente en revistas clandestinas, para poder explicarnos los argumentos que expondrá después en el libro que es de nuestro directo interés.

Preocupado por cuestiones alejadas de la directa producción artística, escribía en 1946: “Tota la història de la humanitat és la constant recerca d’unes guies que justifiquen el viure. No en tenim prou que el viure sigui bell, volem esbrinar el perquè d’aquesta bellesa.”<sup>1</sup> Estas gotas de existencialismo, junto con otras vertientes ideológicas, nos comienzan a presentar al futuro licenciado en letras, crítico de arte y profesor universitario –orden del avanzar intelectual y profesional de Puig– como un defensor de la nece-

saría “base social” del arte. Posiblemente, por estos tiempos estaría más de acuerdo con el realismo socialista que con cualquier otra clase de manifestación artística.

Un poco más tarde, en 1948, escribe: “Esto nos sirve para demostrar que el arte es algo inherente a la constitución humana, gravitando unas veces alrededor de unos problemas, otras, convirtiéndose en centro de un sistema cultural”,<sup>2</sup> todo ello después de dedicarse a defender la idea colectiva y religiosa del arte románico. Puig, naturalmente, clama algo que pueda ser colectivo, aquello que pudiera unificar a quienes resisten en un país vencido, a un frente común, en este caso “cultural”, contra el régimen franquista.

Porque 1946 y 1948 son dos años importantes en la política de oposición al régimen del general Franco. Tiempo, si cabe, de un mayor pesimismo para los miembros de esta oposición, militante o no. En efecto, en 1946, las precarias organizaciones en el exilio se dan cuenta de que la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial no significará el restablecimiento de las instituciones democráticas en España. “... aquests dos governs de l'exili no tenien gens de capacitat per produir una autèntica pressió internacional per enderrocar la dictadura, ja que estaven totalment supeditats a l'acció dels aliats. I, des de la nota tripartida de britànics, francesos i nord-americans, el 5 de març de 1946, queda ben clar que aquests governs no pensaven intervenir directament en els afers espanyols”.<sup>3</sup>

En enero de 1948, se disuelve el gobierno de Josep Irla, habiendo fracasado en su intento de pactar una acción y una estrategia comunes entre quienes constituían las máximas organizaciones políticas que habitaban en el exilio. No son pues, precisamente, tiempos de esperanza los tiempos en los que *Dau al Set* aparece, obviamente en la clandestinidad y como revista de vanguardia, lejos de la otra revista, *Ariel*, aparecida en 1946 y de un talante algo más conservador, también en la clandestinidad, en la cual se cita a Prat de la Riba para hablar del presente: “Així mateix, per als pobles, l’hivern no és la mort, sinó la gestació d’una nova vida.”<sup>4</sup>

En 1950, Puig volverá a insistir en la necesidad de un arte que no sea solo belleza o poesía, sino que busque su ineludible dimensión ética, su relación con la existencia del hombre: “No sempre la poesia és lirisme o descripció. A vegades, serveix per convertir-se en un camí de consolació filosòfica del problema que és l’home.”<sup>5</sup>

En 1961, Arnau Puig escribe un prólogo a una obra de teatro del poeta Joan Brossa, donde intenta aplicar esta “sociología del arte” a un texto concreto. También hacia 1961 se produce el rearme ideológico de la oposición al franquismo, aquel que S.M. Balfour definía en estos términos: “Un híbrid de castrisme i socialisme cristià, el rebuig del dogma estalinista i del centralisme democràtic, i la convicció que els partits i els sindicats tradicionals de l’esquerra han esdevingut obsolets, quan no traïdors.”<sup>6</sup> Aparece la revista

*Nous Horitzons*, reflejo de la influencia ascendente del PSUC en el seno de las fuerzas antifranquistas; se organizan el Front Obrer de Catalunya y el Comitè de Coordinació Universitària, herramientas de análisis imprescindible para el conocimiento de las condiciones políticas de Cataluña, lejos del sectarismo de la propaganda y la historia oficial. Tiempo de represión, de reorganización y de análisis y, a la vez, tiempo del resurgir nacionalista: del *affaire* Galinsoga y de los sonados hechos del Palau de la Música.

Un tiempo, pues, en que el conocimiento ya no puede ser solo proclama, sino que ha de ser activo, desde la crítica, en la construcción del presente. Lo hace Brossa con su teatro y da cuenta de ello Arnau Puig, buscando su dimensión “social”, casi exigiéndola: “Quan s’estudiï la literatura catalana amb la perspectiva suficient, hom descobrirà que, malgrat totes les aparences, malgrat semblar una gran part de la producció posterior al 1940 completament deslligada de les circumstàncies reals, és fonamentalment una literatura de circumstància i estretament lligada a ella.”<sup>7</sup> Ya no son tiempos de llamadas a la “exclusión de la realidad”, que Zervos proclamara y que impresionó a los componentes de *Dau al Set*. Puig explica en este artículo cuales fueron las salidas de los integrantes de aquel grupo en el tiempo de su disolución: “Una concepció racionalista, científica i dialèctica de la realitat; una concepció simbòlica de les realitzacions artístiques; la recerca de l’originalitat permanent, institucionalitzada pel Club 49, on són

acollides i exaltades tota mena de recerques formals a tots els terrenys de l'art.”<sup>8</sup>

Después de hacer un resumen de la trayectoria de Brossa, Puig se encara con el texto concreto –la obra de teatro *Or i sal*– de este autor. Ante unos diálogos propios de un “teatro del absurdo”, Puig se plantea si estamos en presencia de discusiones coherentes o incoherentes y llega a la conclusión de que estas han de ser coherentes: “En Brossa és formal: les seves obres tenen una significació. Per tant, hi ha d’haver una coherència. Cal preguntar-se, doncs, d’on ve aquesta coherència si per a l’espectador no preparat no és evident. Aquesta coherència cal buscar-la en quelcom exterior a l’obra, en quelcom que es respira en l’ambient social de què emanen les obres d’en Brossa, com les de qualsevol altre autor...”<sup>9</sup> Y la coherencia, es decir, el hilo que une la obra con la realidad es la evidencia del propio absurdo de esta, en que solo existe la imposición más intransigente, la ausencia absoluta de dialéctica. Si los diálogos son absurdos, o sea, si no existe “diálogo” es porque la realidad que Brossa soporta no permite que aquel se dé en condiciones de igualdad: “L’obra d’en Brossa s’ha desenvolupat dintre d’una societat que encara no ha arribat als seus límits d’esgotament; en canvi, ell ja és conscient de noves possibilitats humanes de convivència.”<sup>10</sup>

Naturalmente, 1970, año en que se publica el libro de Puig que directamente nos interesa, define otro tiempo, el del ahondamiento de la crisis de la

dictadura, el de la ilusión en ver cercanas “nuevas posibilidades humanas de convivencia”. Esta crisis se evidencia en la excesiva dureza del régimen después de una década de superficial y tibia liberalización que busca remedios cosméticos a la dictadura y que termina con la crisis de gobierno de 1969: “Durant la segona meitat dels seixanta, el franquisme resta presoner de la contradicció insoluble entre les conseqüències d’un desenvolupament material que transforma la societat i en fa créixer les demandes de llibertat, de pluralisme, de participació política, etc., i la negativa dels usufructuaris del poder a admetre reformes que els en facin perdre el monopoli i, per tant, amenacin l’essència dictatorial del sistema.”<sup>11</sup> El estado de excepción de 1969 y la creación de la Asamblea de Catalunya serían dos momentos que enmarcan las condenas a muerte de 1970. Hay prisa para que la situación se aclare: movimientos obreros y estudiantiles,<sup>12</sup> represión de la normalización de la lengua catalana y represión —¡incluso!— del estamento eclesiástico, que culminaría con la persecución de sacerdotes a golpe de porra en la Via Laietana el 11 de mayo de 1966.

Tiempo de enfrentamiento que, para Arnau Puig, y con sus armas de escritor, son tiempos de ataque, de denuncia y de crítica contra el franquismo. No es otro el sentido de estas palabras que se encuentran en las primeras páginas de su libro: “Podríem afegir que la característica fonamental del Renaixement té la seva correspondència en l’actitud actualíssima

de posar en entredit (contestar) tot el que són arguments d'autoritat, arguments basats en allò que els avantpassats han dit sobre les coses o les qüestions que l'home tostemps es planteja.”<sup>13</sup> Y continua, algunos párrafos más abajo: “Però, en l'actitud renaixentista, hi ha un element que necessàriament havia de comptar, que és l'actitud crítica.” Es inútil que nos esforcemos en entender cuán crítico era, por ejemplo, Filippo Brunelleschi para con su tiempo o a qué autoridad combatía. Por otro lado, de un cierto crítico –Leon Battista Alberti–, Puig podía saber poquíssimas cosas en 1970. Es también inútil pensar en el tópico que dice que cada arte es crítico con su movimiento anterior. Simplemente, Puig está reflejando en sus argumentos las tensiones bajo las cuales su pluma debe escribir. Contra cualquier autoridad, así es el Renacimiento que Puig quiere presentarnos. Contra quien quiere el mundo como único reflejo de su ideología y de su poder, ahora –1970– es el momento de evidenciarle su inestable situación, de recordarle que no bastan las tímidas reformas que antes mencionábamos, sino que los cambios comportan reacciones en cadena que transforman la realidad y las relaciones entre sus componentes: “Aquest canvi a nivell ideològic –el pas de l'estàtica romànica, feudal, a la dinàmica gòtica, burgesa– s'acompleix en l'espirit renaixentista. És a dir, el Renaixement té lloc en el moment de la presa de consciència ideològica que allò que es porta a cap pràcticament comporta un canvi en la manera d'entendre el món.”<sup>14</sup>

Dicho de este modo, tenía que suceder: el Renacimiento es algo que no “entraría” con buen pie en Cataluña, país –al menos en esta primera parte del libro– en estado de decadencia económica y política y donde “els artistes no han fet altra cosa que continuar el comportament de la societat global a qui pertanyen”. La única preocupación –según Puig– de la Cataluña del tiempo renacentista es conservar los privilegios que llegó a tener antes de tiempos de Fernando el Católico. Después de repasar –basándose en la *Història de Catalunya* de Ferran Soldevila, publicada en 1963– estas “glorias” medievales con las que acabó la unificación de Isabel y Fernando, expone el nuevo estado de las cosas posterior a esta.

Y lo hace en unos términos también propios del tiempo en que escribe y de su propio modo de interpretar: “La història de Catalunya, València i les Illes, a partir del moment del regnat de Ferran II i els seus successors, serà la història d’una incomprensió constant entre els monarques d’amples dominis i els súbdits d’una petita part d’ells, la qual cosa, per altra banda, estranyarà als mateixos monarques que veuran en l’actitud dels vells i fidels vassalls d’una de les parts més antigues de llurs amplex dominis un afany d’oposició i insubordinació més aviat que un pueril desig de reconeixement de privilegis, aleshores anacrònics.”<sup>15</sup>

Aquí, con este pensar histórico, novedad metodológica que hay que agradecer a Puig, terminaría lo que podría ser la primera parte del libro. Puig ha

utilizado el texto de Soldevila y, a través de él, ha intentado situar el estado de la cuestión. Ahora inicia otro camino: desmontar alguno de los tópicos que la historiografía tradicional y su conocido victimismo han entronizado.

Y, para hacerlo, se ayuda, de nuevo y con otra orientación, de la historia del Principado. Esta vez no será Soldevila, sino el trabajo de Pierre Vilar, que le será útil para seguir su análisis. A través de él, Puig se dará cuenta de que “la situació econòmica de Catalunya i València en atènyer el segle xvi no és pas desesperada, encara que no tan florent com ho havia estat en els dos segles anteriors... En iniciar-se el segle xvi, Catalunya i València, sobretot aquesta última, mantenen un bon ritme econòmic, que comprèn tot el primer terç de segle”<sup>16</sup> y de que la famosa prohibición de comerciar con América era más una cuestión formal que real. No hay, pues, decadencia económica —tampoco a finales del siglo xvi—; no hay persecución directa. O, si queremos decirlo de otro modo: si Cataluña quería sacudirse el peso de la dictadura franquista, el camino no era el de la lamentación de su impotencia o el de la entronización de un pasado desgraciado. Se trataba ahora —y, naturalmente, no solamente desde la pluma de Puig, sino desde tantas otras proclamas, estudios y actitudes— de abrir los ojos a otra historia que, lejos de los prejuicios, investigara (como hizo Vilar durante años, desde los documentos y con otra óptica), con métodos y estrategias distintos, el pasado catalán. Vilar le sirve a

Puig para reorientar la mirada y huir de ideas como las de la decadencia y el victimismo, que eran poco útiles en el tiempo en que se trataba de desmontar la dictadura. Ahora se trata –como hábilmente trae a colación Puig a partir del texto de Vilar– de sacudir la mentalidad catalana, de despertarla, aunque sea desvelando su conservadurismo y su fácil conformismo: “Sembla que els valencians varen ésser més actius i decidits [...] pel conservadorisme en el qual ha caigut Catalunya, aquesta prefereix seguir els camins ja coneguts de la seva xarxa comercial mediterrània, amb còsols i representants en els principals centres.”<sup>17</sup>

Son citados los que se defienden activamente contra las condiciones de vida del siglo XVI, fruto de la dialéctica de las fuerzas que pugnan por el poder: los *bandolers*. Se denuncia a las clases catalanas en el poder: “Catalunya serà una bona serventa del rei. Quan el fet d’Antonio Pérez posa en conflicte el rei amb Aragó, Catalunya reacciona molt mansament i amb esperit de submissió.”<sup>18</sup>

Resistencia de los disconformes (clandestinidad de las organizaciones políticas, “maquis”, etc.) y aquiescencia de los poderosos –Godó, Valls i Taberner, Porcioles, Cendrós, Mateu, etc.–, es decir, lo “mismo” que sucedía en el siglo XVI se está repitiendo en Cataluña desde 1939 y esto debe terminarse.

Porque, por otro lado, según nos cuenta Puig, esta vez citando a Ràfols y a su conocido diccionario,<sup>19</sup> no se trata de que no existan artistas en la Cataluña

del xvi, sino de que practican un arte conservador; esto es lo que, según Puig, hacen los 207 arquitectos, 399 pintores, 234 escultores, 8 grabadores, 283 orfebres, 120 metalúrgicos, 87 ceramistas y 38 vidrieros que Ràfols detectó en Cataluña en ese tiempo. Y otra vez Vilar es citado: “Entre 1570 y 1590, [...] el comerç mediterrani reprèn el primer lloc en l’activitat econòmica barcelonina.”

Y Puig insiste en evidenciar este conservadurismo catalán: “Ens dol dir-ho, però un esperit menestral i botiguer domina tetes les activitats econòmiques d’aquests temps; Catalunya i València obliden que només cent cinquanta anys endarrere combatien amb goig per l’aventura. Els competidors en els segles XIII, XIV i XV eren els mateixos que ho són ara. Llavors se’ls enfrontava, se’ls anava a cercar allà on es trobaven. Ara tot és que el rei ho resolgui [però] el sobirà ni està en contacte amb el poble com ho està el senyor [...] ara el rei s’aïlla entre els cortesans i les particularitats el molesten.”<sup>20</sup>

Tras esta transparente exposición –sustitúyase el nombre de Franco por la palabra *rei* y la frase tendrá su real sentido, compárese la actitud sumisa de la alta burguesía catalana de posguerra con la que Puig nos expone cuando nos describe la del xvi y sabremos de qué está hablando nuestro autor–, las cosas están bastante claras en el discurso de Puig.

Pero es una claridad que termina aquí o –si hemos de ser justos– que se agota en un destello: “En aquesta segona meitat, les coses econòmiques van

una mica millor [...] tot això ho podem avalar dient que és vers aquest temps que es porta a cap la construcció del nou cos de la Generalitat de Catalunya.”<sup>21</sup>

Por primera vez en nuestro recorrido, el edificio del Palau de la Generalitat de Blay ha intentado ser encuadrado desde las condiciones materiales que lo hicieron posible. Pero, repetimos, la clarividencia termina ahí, evidenciando las limitaciones de una sociología del arte.

---

### Notas

- 1 Puig, Arnau (1946): “Dades d’un problema”. *Algol*. Barcelona.
- 2 Puig, Arnau (1948): “Sobre arte románico”. *Dau al Set*, n.º 1. Barcelona.
- 3 De Riquer, Borja; Culla, Joan B. (1989): “El franquismes i la transició democràtica”. A: Vilar, P.: *Història de Catalunya*, vol. VII. Barcelona: Edicions 62, p. 52.
- 4 V. Ariel. *Revista de les Arts*, n.º VII-VIII. Barcelona, noviembre-diciembre de 1946. Para el resto de publicaciones de este tiempo, v. DE RIQUER; CULLA: *Op. cit.*, pp. 238-244.
- 5 Puig, Arnau (1950): “Les irrealis omegues”. *Dau al Set*, maig.
- 6 De Riquer; Culla (1989): *Op. cit.*, p. 298.
- 7 Puig, Arnau (1963): “Introducción”. A: Brossa, Joan: *Or i sal*. Barcelona: Quaderns de Teatre, p. 5.
- 8 *Ibid.*, p. 6.
- 9 *Ibid.*, p. 7.
- 10 *Ibid.*, p. 9.
- 11 De Riquer; Culla (1989): *Op. cit.*, p. 365.

- 12 *Ibid.*, p. 390-394.
- 13 Puig, Arnau (1970): *Història de l'art català: del Renaixement al Barroc*.  
Barcelona: Tàber, p. 11.
- 14 *Ibid.*, p. 13.
- 15 *Ibid.*, p. 23.
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ibid.*, p. 23-25.
- 18 *Ibid.*
- 19 Ràfols, J. F. (1953): *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*. Barce-  
lona: Editorial Millà.
- 20 Puig, Arnau. *Ibid.*, p. 32-34.
- 21 *Ibid.*



## Nota biogràfica

Arnau Puig Grau (Barcelona, 1926) s'inicia a la vida conscient en temps de la República, la Guerra Civil i el franquisme. Trànsfuga per força i per la imposició de les circumstàncies d'aquestes realitats, ordena les seves vivències i coneixements a la pràctica de la història, l'art i la literatura al carrer i a la Universitat de Barcelona (1949-1953), i intenta ampliar-los afegint-hi la ciència a la Sorbona de París (1954-1961).

Creador, junt amb altres companys, de la presa de consciència dels fets vitals i estètics de la Catalunya dels anys quaranta (el fenomen cultural conegut com a *Dau al Set*, amb les publicacions *Algol*, 1946, i *Dau al Set*, 1948-1951), s'endinsà vers l'historicisme d'Ortega y Gasset, el racionalisme neopositivista de Viena (Carnap, Reichenbach), l'existencialisme sartrià, el marxisme ortodox, l'heterodox del tipus Henri Lefebvre i el rigorisme sociològic científic de Georges Gurvitch.

Passà pel costat, sense adonar-se'n fins poc abans del maig francès del 68, de l'estructuralisme, que tanmateix recollí i integrà en el seu teixit perceptor i analista de l'entorn.

Ha seguit tot el *cursus honorum*, des de professor encarregat de curs fins a catedràtic emèrit, a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) de la UPC. També ha fet incursions, abans o després, per les altres dues universitats. Ha estat president del Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona, director de la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC a Roma i president de l'Associació Catalana de Crítics d'Art.

Ha escrit i ha publicat un gran nombre d'estudis i monografies sobre qüestions filosòfiques i estètiques, i ha exercit la crítica d'art en nombroses publicacions periòdiques o especialitzades.

Entre els seus títols, cal destacar els següents: *Síntesis de los estilos arquitectónicos* (1962), *Els pros i els contres de la pintura abstracta* (1963), *El pensament artístic actual* (1967), *Del Renaixement al Barroc a Catalunya* (1970), *Sociología de las formas* (1979), *Art català* (1983), *Escrits d'estètica. Filosofies* (1987), *Les avantguardes artístiques catalanes* (1993) i *Píndar a l'Estadi* (1996).



