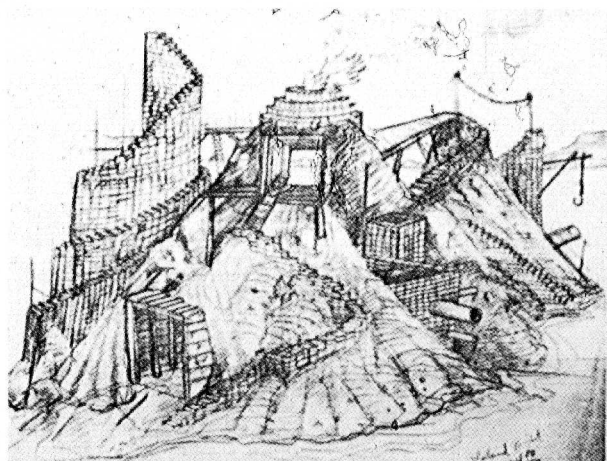


LECTURA PARAL·LELA DE TRES OBRES DELS ANYS SETANTA: ROBERT SMITHSON, JAMES STIRLING I ITALO CALVINO

Josep Giner

Aquest text proposa una lectura paral·lela de tres documents de la dècada 1970-80. Enllà de les seves connexions immediatament materials que les pàgines que segueixen han de desenvolupar —o a través d'aquestes seves connexions— penso que tots tres podrien constituir-se en paradigma, i fins en caricatura, de tants d'altres que es van produir aleshores, de totes aquelles obres on el nostre pensament formal aproximatiu, la nostra capacitat de moure'ns en el no definit, en el simplement esbossat per l'acumulació de caracteritzacions parcials, pot anar a trobar si no els orígens, almenys el moment de la difusió.

Aquest tres documents són un dibuix de Robert Smithson, *Island Project*; un edifici de James Stirling, la Neue Staatsgalerie d'Stuttgart; i una novel·la d'Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* aquí *Si una nit d'hivern un viatger*. El dibuix de Robert Smithson és de 1970, tot i que jo el conec només com a il·lustració d'un article de Craig Owens, *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism*, publicat inicialment en dos números de *October*, 12, primavera de 1980, pp. 67-86, i 12, estiu de 1980, pp. 59-80, i reproduït després a *Art After Modernism. Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nova York; ignoro si aquest dibuix ha estat accessible al públic en alguna altra ocasió. L'edi-



fici d'Stirling va començar de fer-se realitat a partir del moment en què va guanyar el segon concurs per a l'ampliació del museu, el 1977, i va conèixer de seguida el seguiment més ampli a través de tota la premsa especialitzada. I la novel·la de Calvino es va publicar en la versió original italiana el 1979. Si el dibuix de Smithson no va tenir difusió abans de la seva publicació a *October*—i no ho sé— els deu anys que indicava al començament serien, de fet, un lapse considerablement més petit, quant a la incidència possible dels tres objectes d'aquest estudi.

I

Robert Smithson va executar les seves obres més conegudes, adscribibles al *land art* al qual ell mateix havia donat cos, en els anys immediats en aquell 1970 de l'execució del dibuix de l'*Island Project*. *Spiral Jetty*, a Utah, és també de 1970, i el Puig Espiral d'Emmen, a Holanda, és de 1971. No va trigar gaire a morir, el 1973, de manera que si *Island Project* era realment un projecte no va poder-lo executar; en tot cas, el dibuix, tal com està, és prou explícit per poder-lo seguir amb alguna atenció.

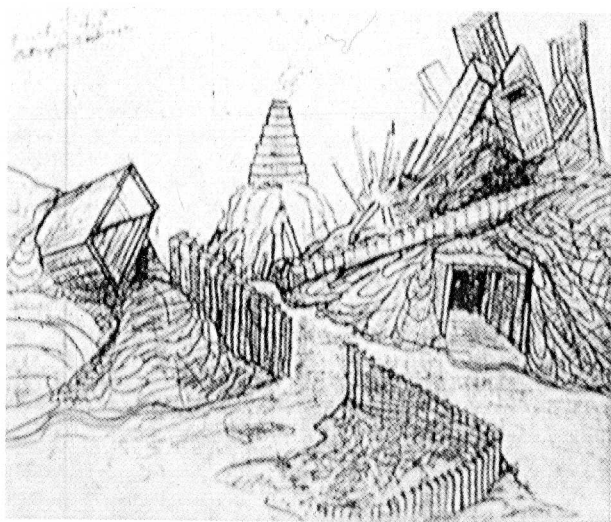
El representat té l'aparença de ser una ruïna d'una construcció parcialment enterrada d'una escala considerable, on es desenvolupa una activitat, i fins una activitat productiva, més o menys industrial: de l'interior de l'objecte —de la construcció o de l'element natural que hi ha a sota— en surten algunes conduccions, com per abocar els residus al mar, i a la part dreta es perceben amb claredat unes cadenes disposades a la manera d'un cable, i un ganxo suspès que, si comptés amb una politja, podria fer de grua. De tota manera, tots aquests elements ocupen un costat

Pàg. anterior. Vista del Conservatori annex a la Staatsgalerie d'Stuttgart.

1. Robert Smithson. «Island Project». 1970.

de l'illa, i la part posterior, mentre que al davant i cap a l'esquerra del dibuix, malgrat una entrada tenebrosa que podria ser la boca d'una mina, sembla perseguir-se un lloc on aquests elements productius no siguin visibles, com si en aquest lloc on desembarcar sembla més fàcil calgués trobar un aire com de cerimònia: aquesta solemnitat sembla recordar la que transmeten alguns projectes d'illa-memorial elaborats pels estudiants de l'École des Beaux-Arts a mitjan segle XIX, on també una illa era transformada per l'arquitectura centrada en el lloc d'arribada amb tota l'elaboració des del caràcter que el memorial requeria: possiblement la posició dominant de l'element circular al cim de l'illa contribueix a suggerir aquesta analogia, que difícilment pot pensar-se com a present aquell 1970, quan l'exposició Beaux-Arts de Nova York, que contenia algun d'aquests projectes, encara havia de trigar a celebrar-se.

Com sigui, i dintre de la lògica del *land art*, el lloc del projecte és important, determinant. L'any 1972, Smithson generalitzava sobre aquest tema, parlant amb Bruce Kurtz, i li deia que *«I find a lot of artists completely confused, specially people working with sites. They don't really know what they're doing there. They're imposing an abstraction rather than drawing out an aspect or cultivating something in terms of the ecological situation. Very, very curious»*. I concretament aquí no hi ha tampoc abstraccions, imposades o no. Les operacions estan referenciades, expliquen una història. Les referències, en el *land art*, poden ser més o menys mítiques —a *Spiral Jetty* ho eren del tot— però existeixen sempre. I en aquesta illa, els constructors d'aquestes edificacions poden ser també mítics, però semblen haver muntat les seves construccions coneixent bastant bé la topografia mateixa del lloc on treballaven. Servissin per al que servissin, el fúnebre de la part alta, les passeres elevades, els camins, les construccions amagades en la torrentada del centre de la cara de l'illa que apareix en escorç a la dreta, parlen d'una certa lògica en la seva disposició,



d'un estudi previ de les condicions en què s'inserien: rebem una sensació física immediata amb un contingut, una història, que aparentment podrien ser desxi-frats.

Simultàniament, aquest treball del lloc determina el comportament del visitant, que no podrà moure's lliurement, sinó que haurà de seguir els camins marcats, de deturar-se en les inflexions d'aquests camins, de pujar per les construccions configurades en escala fins arribar al seu cim, per després tornar a baixar per allà on ha vingut; el visitant haurà d'entrar, sortir, mirar i veure segons la voluntat de la intel·ligència oculta que ha disposat els elements que donen forma al conjunt alhora que governen el seu moviment i la seva visió, que determinen en alguna manera fins i tot el temps que podrà estar mantenint alguna d'aquestes visions. En tot això podria haver-hi una segona referència al passat, que podria anar a ocupar un lloc al costat del record Beaux-Arts que podia produir el moment d'arribar a terra: John Beardsley (*Traditional Aspects of New Land Art*, *Art Journal*, tardor de 1982) ha assenyalat la proximitat entre aquests instruments de govern de l'actitud de l'espectador i els de tota la tradició del Pintoresc i les seves estratègies.

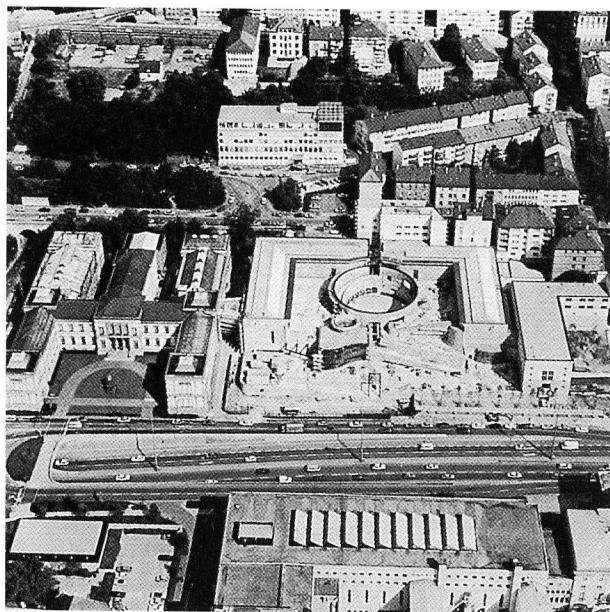
Beaux-Arts i el Pintoresc constitueixen una duplicitat més o menys difícil de conjugar. Però, a un altre nivell, la duplicitat sembla haver estat una eina bastant operativa a l'hora de compondre aquest *Island project*, i a diferents nivells. Duplicitat hi ha entre la naturalesa preexistent de l'illa i el material que se li ha superposat, i és una duplicitat viva, no hi ha fusió.

N'hi ha d'altres, de duplicitats, més concretes. Per exemple, quan s'arriba a l'illa des del mar, i es baixa de la barca en la petita platja de l'esquerra, es pot entrar a l'interior de l'illa per la boca de la mina, o es pot pujar per les escales que apareixen a la dreta d'aquesta entrada i seguir-ne la superfície; aquest esquema doble acaba en una oposició no resolta clarament sorprenent: podem esperar raonablement que el recorregut interior iniciat en la part més baixa ha d'anar a parar en algun lloc des d'on s'alimenta el foc de la part alta, i podem constatar que el recorregut exterior ens ofereix algunes visions de la costa llunyana: la paradoxa és que una d'aquestes vistes es produeix precisament a través del punt per on hauria de passar la connexió vertical interior cap al foc superior; i d'altra banda no hi ha dubte sobre la importància d'aquesta vista, perquè fins i tot sembla que ha estat emmarcada en un quadrilàter posat vertical, on podem abocar-nos des de l'escala de mà que ha estat disposada allà per a nosaltres.

Se'n pot assenyalar una altra, de duplicitat: la que determinen els dos elements més alts del projecte. Al centre de l'illa, el zigurat de planta circular corona, artificial sobre natural, l'elevació que l'illa ja prefigurava. Immediatament al costat, però, s'alça un element completament artificial, construït —potser aplacat, si ens fixem en l'especejament de la seva superfície, a junt seguit— que reclama una atenció gairebé

equivalent gràcies a la seva altura, superior fins i tot a la de l'element central.

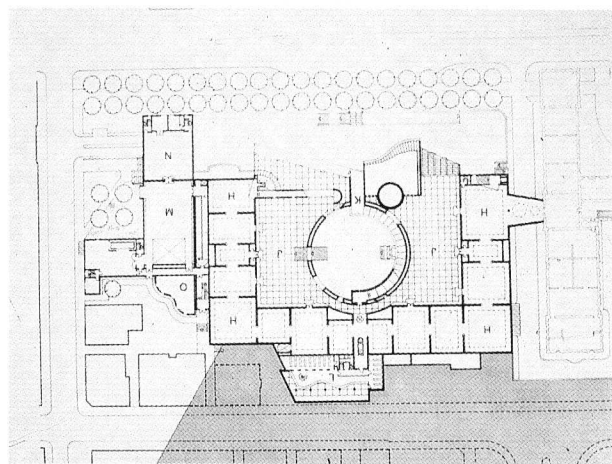
Si el conjunt d'aquestes observacions de l'illa de Smithson s'havia de resumir en una descripció, podríem parlar-ne com d'una composició dominada per un volumetria de planta espiral en la part més elevada, amb un cràter interior, al costat de la qual apareix una superfície vertical doblada segons una planta que segueix una corba imprecisa —afinant molt, podríem parlar d'una doble corba convexa-còncava-convexa— i d'altura important. L'esquema que defineixen aquests dos elements volumètrics és recorregut exteriorment per un element lineal que, arrencant a la dreta d'una entrada fosca en la part baixa, segueix aquesta direcció fins que en un moment donat gira cap a l'esquerra, per anar a trobar un punt situat sobre la línia que uneix el centre alt de la composició amb el començament del moviment en la part baixa; quan arriba en aquest punt, el recorregut canvia bruscament de direcció i es posa a recórrer precisament la traça d'aquesta línia imaginària fins que s'aboca a l'interior del forat circular central superior. D'alguna manera que no podem veure, aquest recorregut pot continuar després cap a la part posterior de l'illa, sortint del cràter sobre una direcció que és, sensiblement, la mateixa de l'entrada. Sembla un bon bagatge per canviar d'escenari, i anar a examinar el museu d'Stirling.



II

La part central de la Staatsgalerie d'Stuttgart, emmarcada pels dos braços de la U d'exposició, pot ser descrita, vista des de la Konrad Adenauer Strasse, com una composició dominada per una elevada volumetria de planta circular en la part central, i si hi arribem podrem adonar-nos que els massissos inte-

riors emmotllen un buit de planta més o menys espiral, invertit: un volum disposat a la manera d'un cràter. Més baix que no pas ell, però cridant la nostra atenció pel seu tractament amb el portam verd quadriculat, cap a l'esquerra, s'aixeca una superfície bastant vertical doblada segons una planta que segueix una corba còncava-convexa. L'esquema que defineixen aquests dos elements volumètrics és recorregut exteriorment per un element lineal que, amb discontinuïtats, arrenca a dreta i esquerra d'una entrada fosca en la part baixa per arribar a una primera plataforma, i des d'un punt a la dreta d'aquesta plataforma, continua cap a l'esquerra per trobar un punt situat sobre la línia que uneix el centre alt de la composició amb el començament del moviment en la part baixa; quan arriba en aquest punt, el recorregut canvia bruscament de direcció i es posa a recórrer precisament la traça d'aquesta línia imaginària fins que s'aboca a l'interior del forat circular central superior. Només quan entrem en aquest forat podrem adonar-nos de com aquest recorregut pot continuar després cap a la part posterior del complex, sortint del cràter sobre una direcció que és la mateixa de l'entrada.



No semblen, aquesta descripció ni la de l'illa d'Smithson, massa forçades en relació amb el seu objecte. Però enllà de la superposició, que no puc historiar, i haurà de quedar aquí, sembla que els instruments que Smithson utilitzava poden també recuperar-se aquí: maneig conscient del lloc, control de l'actitud i el moviment del visitant, duplicitat.

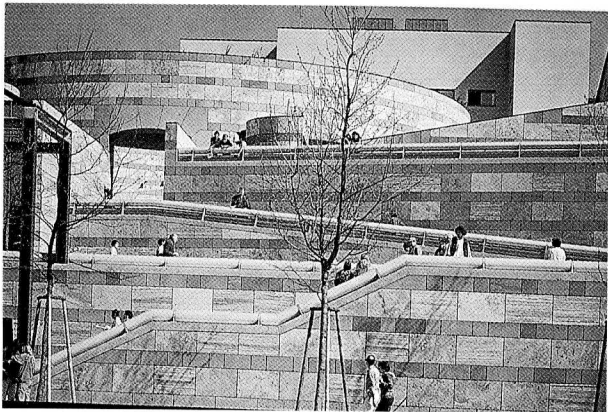
Les consideracions contextuais apareixen fins abans de poder examinar aquesta part central de la descripció: els dos fronts de la U d'Exposició, cap a Konrad Adenauer, i el front de l'edifici lateral del teatre, poden posar-se en relació amb els extrems dels

2. Robert Smithson. «Island Project». 1970.

3 i 4. James Stirling. Ampliació «Neue Staatsgalerie». Stuttgart. 1979-84.

cossos laterals del pati d'arribada al vell museu que Stirling ampliava, amb la qual cosa el complex passa a avançar cinc braços d'una manera similar sobre el trànsit que recorre l'autopista urbana i la lectura tangencial de la seva façana que aquest trànsit determina: l'edifici preexistent passa així a formar part del nou conjunt abandonant l'axialitat que l'havia definit i que ja era impracticable.

El control dels moviments dels visitants és absolut, i ve com a exigència pràcticament del mateix programa del concurs, que exigia la presència d'un recorregut de vianants exterior al museu a través del seu solar. Els dos recorreguts, l'interior del museu i el de pas a través, es creuen visualment i es dominen l'un a l'altre, però mai no es troben físicament. Cada un d'ells està perfectament definit, amb les seves linealitats, les seves inflexions, els seus passos a cobert en l'exterior i les seves sortides a l'aire lliure en l'interior. L'edifici sap on ens deturarem, i què hi veurem: obre finestres d'exterior a exterior per forçar vistes a tra-

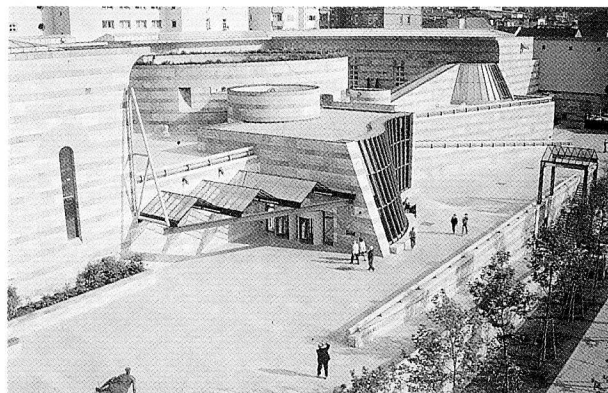


vés, disposa baranes, terrasses, escales, en relació amb recorreguts necessàriament llegits com a processionals.

La mateixa exigència programàtica del pas a través introduïa una duplictat: aquesta duplictat sembla haver estat acceptada entusiàsticament per convertir-se en protagonista en el centre del projecte. El volum cilíndric central es constitueix, en la seva base, en pati interior del museu, accessible des de la planta baixa i, baixant per una escala que el visitant de l'exposició permanent troba a la meitat exacta del seu recorregut, també des de la planta primera. El mateix volum cilíndric acull la corba inclinada que determina sobre el seu perímetre la rampa oberta des d'on els passejants exteriors poden sentir-se els dominadors reals de l'espai, que recorren en la meitat de la seva circumferència. I, sempre el mateix cilindre, torna a assumir un paper determinant en relació amb el recorregut del museu en ordenar les terrasses exteriors del primer pis i acollir una escala que hi baixa des d'aquestes escales exteriors. Amb tot això, aquest es-

pai es configura com l'espai més interior del museu, el seu pati central, alhora que n'està perfectament deslligat amb la presència del recorregut de pas; com l'espai més estàtic, circular, on sortir a deturar-se, i alhora com l'espai més dinàmic del pas, el recorregut, el moviment, i la rampa inclinada que ni hi comença ni hi acaba: una duplictat que arriba al *tour de force*, d'una manera molt semblant a com hi arribava la perspectiva que Smithson emmarcava a través del lloc per on hauria de pujar l'alimentació interior del foc que dominava l'illa.

Duplictat en la procedència dels elements físics que s'ajunten en l'edifici, duplictat en aquests fragments de tècniques de composició en acte, tan aviat moderns com provinents d'algun passat més o menys determinable. En tot cas, si hi ha una dominant, és la presència de l'aparell compositiu en primer terme, la consciència immediata que aquesta acumulació s'està volent presentar com a arquitectura, i difícilment com a altra cosa, des de l'arrel.



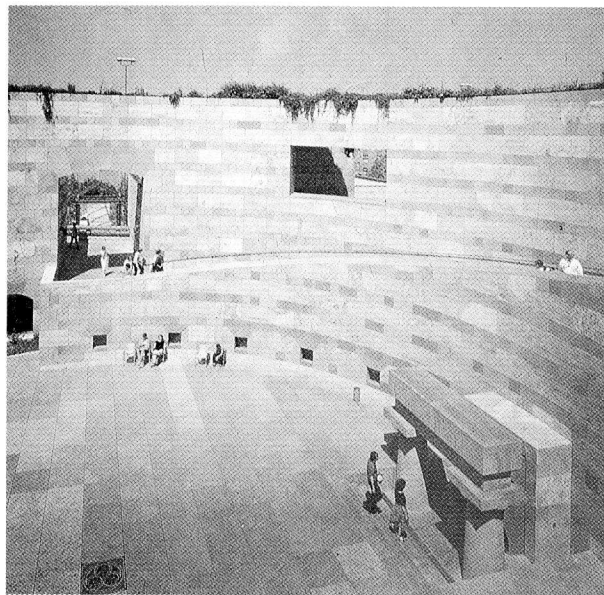
L'illa d'Smithson es podia posar en paral·lel en alguns projectes Beaux-Arts exposats alguns anys després de l'execució del dibuix que la representava, dèiem. Stirling va assistir a la inauguració d'aquella Exposició del MOMA, sense massa entusiasme, sembla: *«for me, it was a non-event; it confirmed what I already thought of the Beaux-Arts. The drawings were super-colossal and, for the most part, boring»*, tal com explicava en un text curt que va titular *Beaux-Arts Reflections* i va publicar al número doble que *Architectural Design* va dedicar a Beaux-Arts el 1978. Que això no era un simple rebuig modernista s'apuntava en aquest mateix text, però: *«The Beaux-Arts and the Bauhaus, at opposite extremes, are for us now equally unfortunate. There surely must be another way driving down between them»*. I aquest altre camí és el que sembla estar buscant la Staatsgalerie, tan allunyada de la modernitat i tan moderna, tan allunyada del XIX i tan eclèctica, en la seva reflexió compositiva, en la seva recerca en l'interior de la dis-

ciplina, en el coneixement de totes les tècniques que exhibeix.

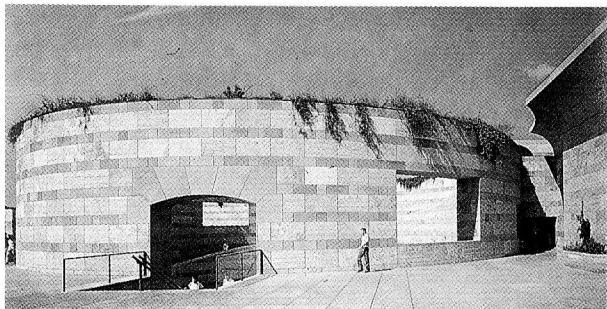
III

Una exhibició de coneixement de les tècniques, una recerca en l'interior de la disciplina, la proposta d'una nova manera de llegir una novel·la, una comprensió distinta de la narració. No són males frases per aplicar-les a la novel·la de Calvino que es constitueix en la tercera estació d'aquest recorregut.

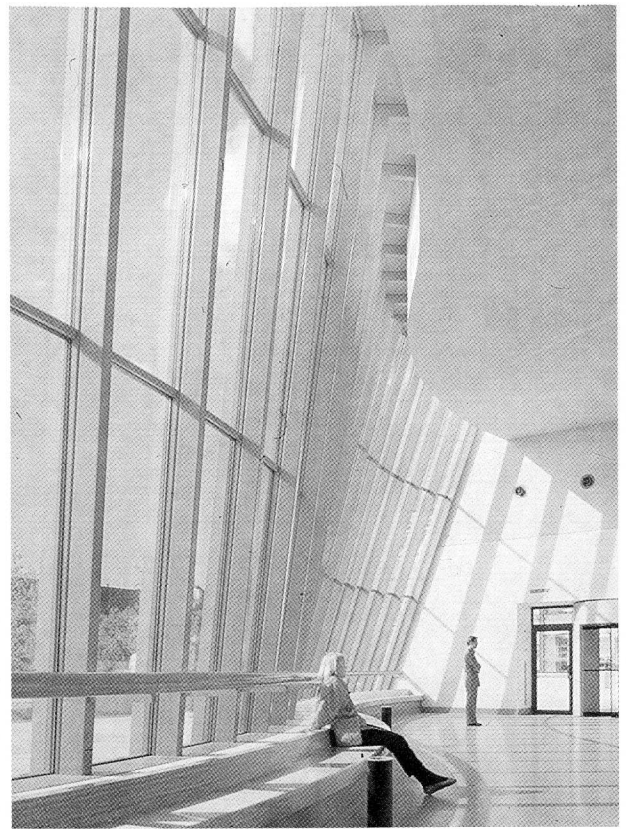
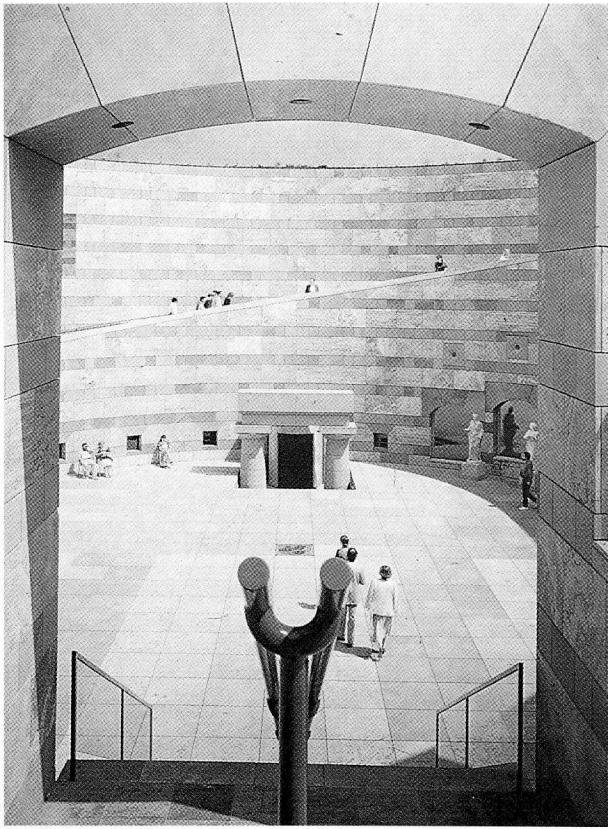
L'índex mateix de la novel·la explica una estructura dual que es pot posar en paral·lel a l'acumulació de duplicitats del dibuix i l'edifici que vèiem. Hi ha capítols designats amb una xifra romana, del I fins al XII; i alternant amb ells, d'altres capítols designats amb grups de paraules que en molts casos no arriben a constituir frases. En el capítol I l'autor s'adreça al lector i li fa una sèrie d'observacions sobre el que fa i deixa de fer, com seu, quins sorolls el destorben a l'hora d'iniciar aquest nou llibre, què veu, què calça, com ha comprat el llibre. El primer dels capítols designats amb paraules, *Si una nit d'hivern un viatger*, comença superposant-se en aquesta conversa autor-lector sobre el llibre físic que el segon té a les mans: *La novel·la comença en una estació ferroviària: esbufega una locomotora, alenades d'èmbol cobreixen l'obertura del capítol, un núvol de fum amaga part del primer paràgraf. Per l'olor d'estació passa una ventada d'olor de cantina d'estació. Hi ha algú que mira a través dels vidres entelats, obre la porta vidrada del bar, tot és boirós, fins i tot dintre, com si ho miressin ulls de miop, o bé ulls irritats per granets de carbó. Són les pàgines del llibre que estan entelades com els vidres d'un vell tren, és sobre les frases que es plaça el núvol de fum.* La història arrenca des d'aquí. Un viatger de qui anem aprenent que havia de trobar-se en aquesta estació amb un altre per intercanviar secretament una maleta, ha perdut l'enllaç. La intriga va creixent amb l'apunt d'una conspiració àmplia que complica el cap de policia. El viatger abandona preci-



pitadament l'estació. Al capítol II, l'autor reapareix per explicar al lector que creiem ser nosaltres que en la novel·la els setzens estan repetits, i que no s'ha enquadrant altra cosa que aquest capítol. Ens fa tornar el llibre, ens dona les excuses del llibreter i ens explica, per boca d'ell, que el que realment hem llegit és un capítol de la novel·la *Fora de la població de Malbork*, de Tazio Bazarkbal. Ens fa conèixer, a més, a la llibreria, una lectora que ha tingut el mateix problema que nosaltres, Ludmilla. El capítol següent, *Fora de la població de Malbork* usa el mateix recurs de la superposició història-pretesa realitat de la lectura de l'anterior (*Una olor d'oli fregit aleja en obrir-se la pàgina*), per introduir la història d'un jove que ha de marxar del llogaret rural on viu en un altre lloc, en intercanvi, per adquirir uns coneixements agrícoles determinats. Al capítol III, el lector descobreix —l'autor li ho diu— que en la seva novel·la hi ha una quantitat tan gran de pàgines en blanc que és impossible de seguir-la; i descobreix també, amb l'ajuda d'una enciclopèdia, que la novel·la no és polonesa, com creia, sinó cimèria. Un professor de cimèria de la Universitat li fa saber que la història que li explica correspon a la novel·la *Abocant-se per la costa espadada*, que posseeix. En el següent capítol, que té per títol aquesta novel·la, el professor en llegeix el primer capítol en veu alta. Naturalment, ni la novel·la que ens llegeix el professor té cap relació amb la història de què volíem saber el final, ni arriba, ella mateixa, a cap final, perquè resulta no haver estat mai acabada. Però apareix una possibilitat de continuació, perquè l'autor, segons la germana de Ludmilla, va decidir canviar de llengua i continuar-la en la seva nova llengua literària, el cimbric, amb el títol *Sense*



5, 6, 7 i 8. James Stirling. Ampliació «Neue Staatsgalerie». Stuttgart. 1979-84.



témer el vent i el vertigen. Com sigui, Calvino manté aquesta estructura, i la nostra sorpresa inicial comença a convertir-se en hàbit: un camí és el que fan les diferents novel·les que van apareixent, que podem adscriure als gèneres més diversos de la narrativa; i un altre camí és el que fa el lector amb el qual més o menys ens identifiquem, tant perquè l'insistent Tu de la novel·la sembla aplicar-se'ns, com perquè les coses que li van passant, amb tota la seva esquizofrènia, no estan tan lluny de la nostra quotidianitat. Així, la història d'un militar revolucionari ve seguida per la discussió en un seminari universitari, una història de gàngsters amb assassinat inclòs abocant un cos pel forat d'un ascensor alterna amb una visita a una editorial, la història d'una trucada que un corredor de *jogging* va sentint sonar en els telèfons de totes les cases prop de les quals passa i que s'adreça efectivament a ell dona pas a una visita a casa de Na Ludmilla. I immediatament un milionari ens explica una maquinació de segrestos combinats.

Fins que en un moment donat aquest esquema es trenca. Al capítol VIII, que li correspondria al lector, trobem el fragment del diari d'un escriptor, on el lector passa a ser descrit. Al final d'aquest capítol, aquest escriptor, Silas Flannery, ressenya una idea que ha tingut: *M'ha vingut la idea d'escriure una novel·la feta només d'inicis de novel·la. El protagonista podria ser un Lector que és interromput continuament. El Lector compra la darrera novel·la A de l'autor Z. Però és un exemplar defectuós i no aconsegueix d'ar-*

ribar més enllà de l'inici... Torna a la llibreria perquè li canviïn el volum...

Podria escriure-la tota en segona persona: tu, Lector... Podria també fer-hi entrar una Lectora, un traductor falsificador, un vell escriptor que porta un diari com aquest diari...

Però no voldria que per escapar del Falsificador la Lectora acabés als braços del Lector. Faré per manera que el lector marxi rere la pista del Falsificador, el qual s'amaga en algun país molt llunyà, de manera que l'Escriptor pugui quedar-se sol amb la Lectora.

I efectivament, després d'un altre capítol amb títol, una història japonesa, el Lector està volant cap a Sudamèrica: va a parar en un país governat per una dictadura, on és detingut i assisteix, vivint-les —o assistim, vivint-les— a les transformacions contínues de la germana de la Lectora, que no se sap massa bé com l'ha acompanyat en aquest viatge. El següent capítol amb títol s'esdevé precisament en un context sudamericà, i continuant amb la situació del Lector en contextos absolutament dements comparats amb els tan normals on l'autor ens havia mantingut al començament, el capítol X transforma el Lector, a través d'un intercanvi de presoners, en sicari de la censura d'un altre país totalitari, aquesta vegada de l'Est. La següent història amb títol passa precisament en un d'aquests ambients, i no és fins al capítol XI que Calvino ens allibera, sense donar-nos, d'altra banda, cap explicació, i ens fa anar a la biblioteca, amb la nostra llista de títols de novel·les que no hem pogut acabar, escrits en un paper en el mateix ordre en que les hem

hagut d'anar abandonant. Totes les novel·les figuren efectivament al fitxer. Les demanem, però per una circumstància o altra, cap dels llibres no està disponible. Conversem amb els altres lectors, un dels quals explica una història, també inacabada. Demanem quin títol té i se'ns diu que li posem nosaltres mateixos: triem les últimes paraules, *Demana ansí d'escoltar el relat*, i les afegim a la llista. Un altre lector ens agafa la llista de les mans, i llegeix: «Si una nit d'hivern un viatger, fora de la població de Malbork, abocant-se per la costa espadada sense témer el vent ni el vertigen, mira a baix on l'ombra es fa més densa, en una xarxa de línies que s'enllacen, en una xarxa de línies que s'entrecreuen sobre la catifa de fulles il·luminades per la lluna entorn d'una fossa buida: —Quina història allà baix espera la seva fi?— demana ansí d'escoltar el relat». I tot seguit, ens diu Calvino, *Es posa les ulleres al front. —Sí, una novel·la que comença així —diu— juraria d'haver-la llegida... Vostè té només aquest començament i voldria trobar la continuació, oi? La llàstima és que temps enrere començaven totes així, les novel·les. Hi havia algú que passava per un carrer solitari i veia alguna cosa que li cridava l'atenció, alguna cosa que semblava amagar un misteri, o una premonició: aleshores demanava explicacions i li contaven una llarga història...*

—Però, miri, hi ha un equívoc —proves de dir-li—, això no és un text... són només els títols... el Viatger.

—Oh, el viatger apareixia només a les primeres pàgines i després no se'n parlava més, la seva funció s'havia acabat... La novel·la no era la seva història...

—Però no es d'aquesta història que voldria saber el final... T'interromp el setè lector: —¿Vostè creu que cada història ha de tenir un principi i un final? Antigament un relat tenia només dues modalitats de conclusió: passades totes les proves, l'heroi i l'heroïna es casaven o bé morien. El sentit últim a què remetien tots els relats té dues cares: la continuïtat de la vida, la inevitabilitat de la mort.

I el llibre s'acaba com aquestes paraules feien previsible. En l'últim capítol, *Ara sou marit i muller, Lector i Lectora. Un gran llit matrimonial acull les vostres lectures paral·leles.*

Ludmilla tanca el seu llibre, apaga el seu llum, abandona el cap sobre el coixí, diu: —apaga el llum tu també. ¿No estàs cansat de llegir?

I tu: —Un moment només. Estic a punt d'acabar Si una nit d'hivern un viatger d' *Italo Calvino*.

El punt on les dualitats s'entrellaçaven en l'illa d'Smithson —el creuament de la vista cap a la costa en l'horitzó amb els conductes interiors que havien de passar exactament per allà— o en l'edifici d'Stirling —l'espai circular central simultàniament interior al Museu i completament exterior, simultàniament estàtic i dinàmic, podria ser aquí el diari de Silas Flannery que ha eliminat la distinció narracions— realitat més o menys precària i ens ha enviat a Sudamèrica i



a exercir de censors totalitaris. La reflexió sobre els instruments compositius que es vivia a la Staatsgalerie és aquí fundacional: el que ens ha convertit en irreal, en ficticis, a nosaltres mateixos, no ha estat el que el llibre explicava, sinó l'estructura del llibre.

I la mirada enrere per formular aquesta nova manera de llegir, i d'escriure, és també evident: ...*temps enrere començaven totes així, les novel·les*, i *Antigament un relat tenia només dues modalitats de conclusió*. Com totes les novel·les de temps enrere, aquesta ha començat amb un viatger, i també com elles, o almenys com la meitat d'elles, ha acabat en matrimoni. Enmig, l'únic que ha passat han estat les històries múltiples que cada un dels fragments que componien el primer paràgraf han anat desaparint. Com Smithson, que en el Land Art reutilitzava el Pintoresc, o proposava imatges que Beaux-Arts havia estimat; com Stirling, que posava en un mateix pla el Bauhaus i Beaux-Arts per buscar un altre camí, també aquí la recerca s'elabora des de la caracterització de què havia estat l'ortodòxia narrativa. De fet, aquells anys, a més d'ensenyar-nos que més valia no generalitzar gaire, van ensenyar-nos que valia la pena pensar el que fèiem en un context temporal: que valia la pena relativitzar-nos.

9 i 10. James Stirling. Ampliació «Neue Staatsgalerie». Stuttgart. 1979-84.

11. Italo Calvino.