



El Panteó mostra la seva voluntat d'aïllar-se com a forma tridimensional.

L'ESPAI COM A NOVA CATEGORIA ESTÈTICA

Pere Hereu

En parlar d'Alois Riegl i de l'espai he de situar-me una mica en contrast amb el títol general del seminari d'aquest any. En efecte, en lloc de fer apel·lació als conceptes de decadència i aurora no puc per menys de presentar una fita dins d'un procés, que uneix les experiències formals i les reflexions teòriques sobre l'art situades a una banda i altra d'aquest fi de segle que hem agafat com objecte d'estudi.

No cal fer aquí una àmplia ressenya biogràfica de Riegl, (1) tan sols és necessari determinar els trets fonamentals de la seva personalitat i de la seva formació per poder establir les adequades coordenades del seu pensament.

Alois Riegl, nascut a Linz (Austria) l'any 1858, estudiava filosofia i història a Viena i allà té com uns dels seus primers professors a Robert Zimmermann i a Max Buedinger.

Zimmermann es un herbartià. Forma part —amb Hanslick i Fiedler i el més tardà Hildebrand— del conjunt de pensadors que, en front al potentíssim influx que la filosofia i l'estètica de Hegel exerceixen en el centre i segona meitat del segle XIX, desarrotllen algunes de les més agudes intuïcions estètiques de Kant, les quals els hi permeten pensar l'art com a treball autònom a partir de les relacions formals que la percepció de l'home possibilita. Zimmermann posarà a Riegl en contacte amb el pensament formalista i, com veurem més endavant, algunes de les nocions teòriques plantejades per Zimmermann i desenvolupades per Hildebrand seran fonamentals en l'obra de Riegl. (2)

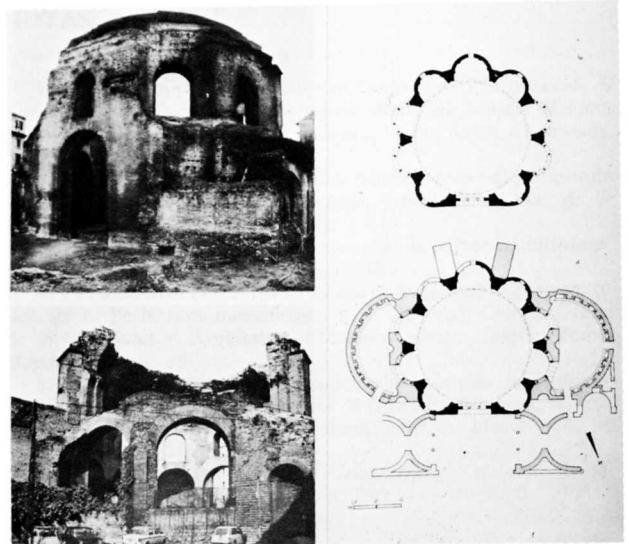
Max Buedinger, historiador de rel hegeliana, contribueix, sens dubte, a familiaritzar Riegl amb la concepció —omnipresent a l'època— de la història com a gran retaule que descobreix la necessitat interna i els estadis d'un omnipresent desenvolupament universal.

Als vint anys Riegl entra al «Institut für Geschichtsforschungen» —Institut per a la Recerca Històrica— de Viena que dirigeix Theodor von Sickel. Un clar esperit positivista alena aquest institut on l'obra de Semper (3) havia de tenir, sens subte, un paper absolutament central i allà Riegl aprendrà el rigor analític, i la pulcritud filològica que caracteritzaran el seu treball, així com l'interès pels problemes de la determinació de l'estil.

Podem veure, doncs, com a la formació de Riegl convergeixen el formalisme, el hegelianisme i el positivisme semperià, és a dir, les línies més potents del pensament alemany de l'època en relació al problema de l'art i de la seva gènesi. Com anirem comprovant, la reflexió teòrica de Riegl es fonamentarà sòlidament sobre aquestes bases.

L'any 1886 Riegl succeeix a Wickhoff com a conservador de la secció de teixits de l'Osterreichisches Museum i roman durant onze anys en aquest càrrec, el qual li permetrà posar-se en contacte directe i quotidià amb un material artístic de característiques molt particulars.

En efecte, per una banda els teixits formaven part de les dites arts menors i, per tant, gaudien d'una consideració molt inferior a les arts plàstiques, però per l'altra, la teoria de Semper havia atret l'atenció sobre d'ells, en considerar que en el teixit varen neixer una sèrie d'arquetipus ornamentals els quals, en evolucio-



El temple de Minerva Mèdica se'ns presenta com el resultat d'una composició de masses.

nar i ésser traduïts en altres materials i tècniques, donaven lloc als diferents repertoris de formes artístiques.

Fruit de les investigacions de Riegl en torn als teixits serà, ultra un ampli conjunt d'articles sobre el tema, la seva primera obra important, els «Problemes d'estil» apareguda l'any 1893.

Des de la introducció —on fa una quasi afectuosa crítica de Semper i una ferotge diatriba contra els semperians— fins a l'última pàgina, «Problemes d'estil» és una oberta al·legació contra les concepcions més materialistes de la gènesi de les formes artístiques nascudes a rel de «L'Estil a les Arts Tècniques i Tectòniques».

A partir d'un acurat estudi de l'història de l'ornamentació des dels inicis de l'art egipci fins a l'art islàmic, Riegl intentarà mostrar en aquesta obra la independència envers al seu suport material d'uns motius ornamentals que van estendre la seva presència a través d'èpoques, cultures i tècniques ben diferents i d'assenyalar com les transformacions experimentades per aquells arquetipus responen a una voluntat d'acomodar-los a les necessitats psicològiques o espirituals de cada època i de cada poble.

Des de 1889 Riegl comparteix el seu treball de conservador amb el «privatdozent» a la universitat de Viena, al costat —i en certa manera en competència— amb Franz Wickhoff, catedràtic titular de Història de l'Art. A partir de 1897 és nomenat també catedràtic titular i deixa el seu càrrec al Museu. Els seus cursos a la universitat es centraran fonamentalment en l'estudi de les èpoques de transició entre els «grans moments» de la història de l'art, amb el barroc i l'art tardo-romà com a temes centrals. (4) Fruit d'aquests cursos seran les altres seves obres més importants: «Art industrial tardoromà» (1901) i «El retrat holandès de grups» (1902) així com els esborralls de «La formació de l'art barroc a Ro-

ma», «La vida de Bernini de Baldinucci», «Industria artística en el primer Medievo» i «Gramàtica històrica de les arts plàstiques» que els seus deixebles publicaran pòstumament. (5)

«L'art industrial tardoromà» és una obra fonamental en la trajectoria teòrica de Riegl i en ella els dos conceptes bàsics del seu pensament —el *Kunstvollen* i l'espai com a categoria formal— quedaran definitivament plantejats. Aquesta obra és la que analitzarem amb detall per a intentar entendre l'abast d'aquells conceptes.

Cal situar primerament les circumstàncies en que «Art Industrial tardoromà» es produeix. Una primera és l'encàrrec que el Ministeri d'Instrucció fa a Riegl de publicar els exemples d'art industrial existents a Àustria —Hongria, relatiu al període post— constantinià i a l'anomenat de les invasions bàrbares. (6) Aquest encàrrec li és fet, sens dubte, tant per la seva eficient labor com a conservador d'una secció del Museu dedicada, també, a les arts menors, com en consideració de l'interès i coneixement que en la seva docència havia demostrat per aquests temes. Existeix per tant una continuïtat temàtica i la presència d'un mateix interès, diríem *musèistic* i filològic, entre «Art industrial tardoromà» i «Problemes d'estil».

En segon lloc apareix com referència inexcusable la introducció a la reedició d'un codi del baix imperi anomenat el Gènesi de Viena que havia realitzat Wickhoff poc abans. En aquesta obra s'intenta mostrar que l'art del baix imperi no pot ésser vist com una repetició decadent de models helenístics sinó com un moment d'evolució de l'art cap a formes que Wickhoff definirà de *illusionistes* (7). A les manifestacions d'aquell període Wickhoff adverteix una negativa a imitar fidelment les formes naturals i un creixent interès per a traduir la impressió perceptiva produïda pels objectes. En aquest treball, doncs, decadència i progrés canvien els seus papers i comença apuntar-se que és precisament en èpoques que fins aleshores habien estat considerades decadents quan neixen i comencen a definir-se les característiques formals d'estadis evolutius superiors.

En tercer lloc «Art industrial tardoromà» respon a l'interès pel problema de la determinació de les rels profundes de l'estil que ja havia motivat l'aparició de «Stilfragen». Quins són els trets profunds que caracteritzen l'art d'una època, a què es deuen i quan i per què canvien, seràn les grans preguntes a les quals s'intentarà contestar a *Spätromische Kunstindustrie*.

HIPÒTESIS GENERALS

Riegl fixa a la magnífica introducció al llibre les hipòtesis que el presideixen.

El que es tracta, segons ens afirma, és «d'indicar les lleis fonamentals del desenvolupament de l'art industrial tardoromà» en el ben entès que «aquestes lleis...van ésser comunes a tots els gèneres de les arts figuratives, de forma que les observacions fetes per un d'aquests gèneres han d'ésser vàlides contemporània-

ment per a tots els altres». (8) Es, tot l'art tardoromà, per tant, el que s'intentarà conèixer.

Tal com ens diu Riegl «els monuments de l'antiguitat tardana constitueixen un camp que ha romàs essencialment inexplorat, al menys pel que fa al seu caràcter *pròpiament artístic*» i això es deu a que s'ha considerat que, en aquella època, «l'art figuratiu havia caigut des de l'alçada del desenvolupament on les gentes mediterrànies l'habien posat i tot això per culpa de les invasions destructores de les poblacions bàrbares al Nord i a l'Est de l'imperi Romà». (9)

Destruir aquest prejudici —ens diu Riegl— és la tesi principal de les investigacions que s'expliciten a «*Spätromische Kunstindustrie*», ja que tal com havia mostrat Wickhoff i tal com ell mateix ha pogut descobrir a «*Stilfragen*» seguint la pista dels ornaments amb fulles de vinya, aquest moment no és de decadència sinó «de progrés o, al menys de significatiu i autònom perfeccionament». (10)

Per realitzar seriosament aquesta desmitificació i revalorització, Riegl intentarà deixar de banda tot allò extern a l'art i centrar els seus anàlisis en el que n'ha dit *pròpiament artístic* i que segons ens defineix és «l'aparència de les coses en quant a forma i color en superfície o en l'espai que podem apreciar a les obres d'art.»

Ara bé, si allò *pròpiament artístic* és definit a partir d'uns criteris rigorosament formals, autònoms envers de qualsevol *contingut* i independents del «intrínsec significat objectiu» dels motius que es representen, les diferències que podem apreciar entre l'art antic i el tardoromà són exclusivament diferències *formals*, les quals ens mostren un canvi de preferències formals que es produeix a l'època del baix Imperi: Es *volen* unes formes diferents a les de l'art antic i l'art canvia d'aspecte. La voluntat de forma és l'explicació del canvi i, en últim terme, de la gènesi de l'obra d'art. En contraposició a l'explicació mecànica d'origen semperià, «he constituït —ens diu Riegl— una hipòtesi teleològica, quant he vist a l'obra d'art el resultat d'una conscient *voluntat artística* que s'imposa en dura lluita a la finalitat, al material i a la tècnica». (11)

La voluntat artística tardorromana ha imposat unes determinades relacions de forma i color en superfície i en l'espai i aquestes relacions són les que donen a l'art tardorromà la seva peculiaritat. Una peculiaritat que és la que explica precisament el rebuig que s'ha fet d'aquest art i ha motivat que se'l titllés d'art decadent: «qué és el que fins ara ha impedit d'apreciar amb ulls imparcials la naturalesa de les obres artístiques tardorromanes? Res més que la subjectivitat crítica de nosaltres, els moderns, davant dels monuments que hem d'examinar. Aquest nostre gust requereix que l'obra d'art tingui bellesa i animació, amb preferències alternatives per l'una o l'altra d'aquestes qualitats. L'antiguitat pre-antoniana les havia posseït ambdues..., l'art tardoromà, en canvi, no les posseïx, al menys en un grau que ens sigui suficient». (12) Ara bé, això no ha d'invalidar l'art tardoromà. Segons ens explica Riegl cal «arribar a comprendre que ni amb el que anomenen bellesa ni tan sols amb el que anome-

nen animació s'han esgotat les opcions de les arts figuratives; sinó que la voluntat artística pot adreçar-se a la percepció d'altres formes aparents de les coses —ni belles ni animades segons el nostre concepte modern». (13)

Els trets formals característics de l'art tardoromà son, segons Riegl, l'alliberament de les formes envers la superfície a la qual estaven lligades en l'art antic, la consecució de la seva plena tridimensionalitat i el reconeixement de l'espai, encara que solament com a forma tancada (cúbica) i no com entitat lliure i infinita.

Aquestes afirmacions seran les que Riegl intentarà demostrar al llarg de les pàgines de «Art Industrial Tardoromà» però ja a l'Introducció ens oferirà l'esquema de les seves deduccions. A l'art antic, el pla sobre el qual jeien les figures a la pintura i al relleu, però també el pla ideal sobre el qual es percebia l'escultura exenta i l'arquitectura constituïa el vincle que lligava cada objecte amb l'objecte veí; l'antiguitat, en resum, cercava la relació de les figures individuals solament en el pla. A l'art modern «pretenem de les arts figuratives la relació de les figures individuals en l'espai». (14) L'art tardoromà representa un pas intermig en el qual les figures s'alliberen del pla de fons, sense, però aparèixer situades en l'espai infinit. Es constitueixen en formes tancades, que es troben merament una al costat de l'altra perquè s'han independitzat del pla de fons que abans les unia i encara l'espai infinit no s'ha convertit en nou vincle que les relacioni. Això és el que dóna l'enfadós caràcter pesat, matusser i desarticulat propi d'aquest art.

Aquest canvi fonamental no ha estat degut a una decadència del gust o a una pèrdua de l'habilitat tècnica. Oposant-se frontalment a qualsevol possibilitat que les invasions —o tan sols l'influència— dels bàrbars n'hagi estat la causa, Riegl afirma que aquesta transformació en l'art s'ha generat a la zona oriental de l'imperi (la més lliure de l'influx dels bàrbars) i ha estat responsabilitat de la mateixa gent que des del declinar dels vells pobles de l'Orient havien exercit la prerrogativa de la funció creadora en l'activitat artística, és a dir, dels grecs. Tan sols una diferent voluntat artística pot explicar la transformació que produeix l'art tardoromà. Una voluntat artística que reflecteix en últim terme les condicions espirituals d'aquella època i que fa que cada obra d'art en sigui expressió i testimoni; que fa que «en l'examen de cada obra tardoromana es manifesti, a partir de la seva aparença sensible una mateixa empremta d'íntima, ineluctable necessitat... que se sol anomenar estil». (15)

Kunstvollem i anada cap a l'acceptació de l'espai queden apuntats com a termes o hipòtesis centrals en l'introducció a «Art industrial tardoromà».

A partir d'aquí Riegl intentarà demostrar com aquestes hipòtesis serveixen per explicar el desenvolupament de l'art des d'Egipte fins al baix imperi fent un examen dels quatre principals «gèneres artístics»: l'arquitectura, la pintura, l'escultura i l'art industrial.

Aquest examen ha d'ésser per principi redundant, ha de portar a les mateixes conclusions, doncs, la voluntat artística es manifesta igual i indistinta en cada

un d'aquests gèneres. «Tant les lleis (formals) superiors, com la voluntat artística que les imposa, són naturalment comuns a tots els gèneres. Ara bé no en tots ells és possible reconèixer aquelles lleis amb igual claredat. Això es verifica sobretot a l'arquitectura i també a l'art industrial perquè aquests gèneres venen elaborats amb motius no figuratius: per això manifesten aquelles lleis dominants quasi amb una precisió matemàtica. A l'escultura i a la pintura, en canvi, les lleis no ressalten amb la mateixa claredat i simplicitat: això prové... del contingut, del pensament de naturalesa poètica, religiosa, didàctica, patriòtica, etc, que allunyen l'observador del que és característicament formatiu en una obra d'art: és a dir, l'aparença de les coses quant a forma i color al pla o a l'espai». (16) Podem centrar-nos, per tant, al capítol dedicat a l'arquitectura per seguir els raonaments de Riegl.

ARQUITECTURA

Per a Riegl, el «concepte general» al qual tendeix l'arquitectura tardoromana i per el qual es distingeix de tota l'arquitectura precedent és la formació de l'espai i la composició de masses. En aquest «concepte general» es manifesta un moment concret de la dialèctica, pròpia de l'arquitectura, que s'estableix entre la necessitat de crear espais habitables i la necessitat de crear límits clars que defineixin i tanquin aquests espais.

Al llarg de la història, l'arquitectura ha accentuat l'espai o el tancament segons quina hagi estat la voluntat artística de l'home. «Així, des del principi s'obriria a la voluntat artística humana la possibilitat de manifestar-se en accentuar una de les parts a expenses de l'altra. Es podria sobrecarregar la delimitació de l'espai fins al punt que l'obra arquitectònica es transformés en obra clàssica. Es podia, per altra banda, expandir tan lluny els límits de l'espai com per a que es suscités en l'espectador el pensament de la immensitat i la incommensurabilitat de l'espai.» (17)

Ara bé, la dialèctica espai-delimitació no és més que la manifestació a l'arquitectura d'un procés més profund que a grans trets es podria definir com l'increment de la consciència subjectiva de l'home i la consegüent modificació de la seva manera de percebre la realitat que s'ha produït al llarg de la història.

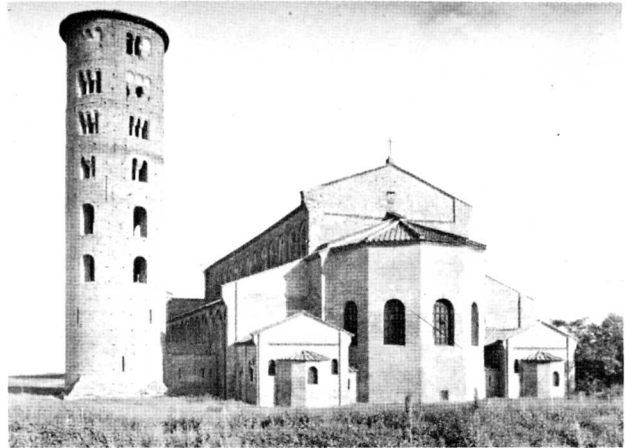
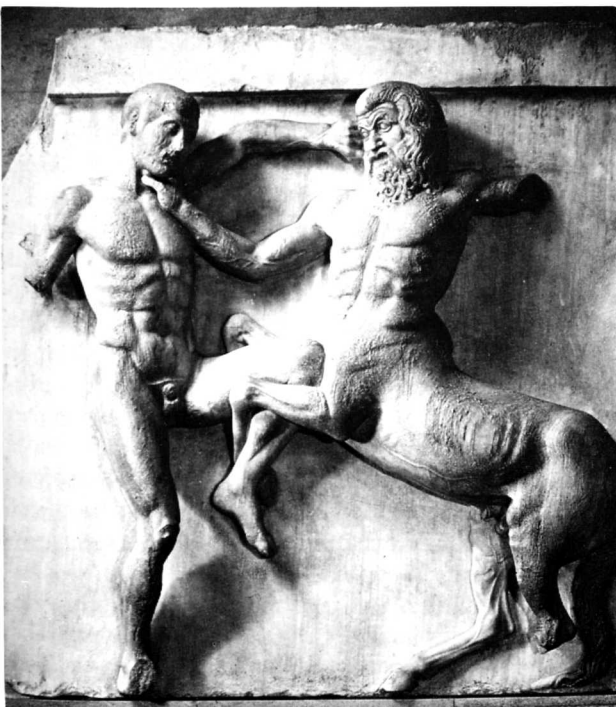
L'home antic, davant de l'angoixosa confusió amb la qual se li presenta el món, intenta comprendre'l i percebre'l de la manera que li proporcioni la màxima seguretat possible. Intenta representar-se les coses que constitueixen el món com entitats clares, individuals, determinables de manera inequívoca i «objectiva» mitjançant els sentits. Fins que s'arriba a comprendre que els objectes son realment independents de nosaltres, qualsevol ajuda de la consciència subjectiva a l'hora de percebre'ls i representar-nos-els ha d'ésser negat perquè crea una turbadora unió entre nosaltres i les coses. Però el sentit que l'home fa servir més correntment, la vista, requereix una forta aportació subjectiva ja que ens fa percebre les coses únicament com a fragments

d'un conjunt de taques de color el sentit de les quals hem d'esbrinar a partir de la nostra experiència, es a dir, de la nostra subjectivitat, si volem superar el pur caos de la sensació. Per tant «una certesa de la completa unitat individual dels objectes només ens és donada pel tacte». (18)

Tocar coses concretes i individuals apareix com la manera més tranquil·litzadora d'aproximar-se al nom. L'art figuratiu de l'antiguitat ha volgut satisfer al màxim aquesta necessitat de seguretat de l'home primitiu i ha intentat restituir les coses a la seva clara individualitat material i *palpable*. L'espai, allò que és precisament no material i no palpable per antonomasia, havia d'ésser la més intranquil·litzadora o potser, simplement, la més impossible de les experiències i per tant, havia d'ésser negat per l'art. En conseqüència l'obra d'art havia de reprimir qualsevol insinuació de tridimensionalitat i per tant constituir-se com a superfície, com un pla tangible i objectiu del qual formaven part les formes representades. Per aquesta mateixa raó l'arquitectura en aquest estadi originari, havia d'accentuar al màxim la delimitació i negar absolutament la formació de l'espai.

Però ja, en aquest estadi inicial de l'art apareixen unes contradiccions internes que impulsaran el seu desenvolupament. Una d'elles és que si ens valem del tacte, només podem tenir un coneixement de la completa entitat de l'objecte observat a còpia d'una suma de sensacions tàctils diverses —a partir de tocar diverses parts de l'objecte— i l'addició de sensacions presuposa el record de totes elles i la capacitat de sintetit-

A l'art tardoromà l'abandona qualsevol unió de les formes amb el pla de base i amb la resta de les formes del conjunt. El medi plàstic per aconseguir-ho és la creació de profundes ombres pròpies.



L'exterior de la basílica es ja plenament tridimensional i colorísticament animat. La voluntat tardoromana troba en la basílica la seva pura manifestació.

zar-les. Es a dir, presuposa una aportació subjectiva de l'individu que experimenta la realitat. Aquest fet es manifesta en una creixent perdua de protagonisme del tacte en benefici de la vista ja que la vista es molt més ràpida que el tacte en realitzar aquelles provatures i aviat adquireix el predomini en l'experimentació. De tots maneres, en aquest estadi, la vista actua com a tacte: des d'aprop es diposita sobre zones diverses del objectes i en comprova la seva materialitat. En definitiva les palpa i per fer-ho ha d'aproximar-se als objectes per a percebre clarament els seus caràcters materials. La visió no és, encara, propiament visió, sinó una traducció del tacte. Es —i aquí Riegl utilitza d'una manera directa les nocions apuntades per Zimmermann i desenvolupades per Hildebrand —una visió tàctil i propera. Però és ja visió i anuncia el camí que s'obre cap a una autèntica visió òptica i llunyana.

L'altra contradicció prové de que, si bé l'art antic s'entestarà en no representar l'espai i per tant en situar els objectes en una superfície bidimensional que negui la profunditat —la tridimensionalitat espacial— aquests objectes, per a definir-se individualment, tenen que emergir, per més dèbilment que sigui, del pla bidimensional sobre el qual són representats. L'articulació amb l'imprescindible pla de base es buscarà mitjançant l'accentuació del contorn o mitjançant l'ombra projectada però, a pesar d'aquests recursos, el relleu, el modelat, existeixen com a fets contradictoris i torbadors que pugnen cada vegada més per afirmar-se.

De l'objectivitat a la subjectivitat, del tacte a la visió òptica, de la superfície a l'espai, aquest serà el sentit del desenvolupament de l'art. (19) Dins del decurs d'aquest desenvolupament, l'art antic presentarà tres moments successius, els quals tindran la seva pròpia manifestació a l'arquitectura.



El temple egipci, «una tangible unitat en el món».



El temple grec: delimitació pura mitjançant els plans articulats de les façanes.

En un primer moment es busca, com ja hem indicat abans, la màxima coherència en l'objectivitat material de les coses. Per això l'obra d'art assoleix la màxima proximitat al pla, la visió tàctil i propera és l'única forma de percepció adequada i qualsevol fet que, com l'ombra o l'escorç, requereixi l'aportació de l'experiència —de la consciència subjectiva— per poder ésser entés, és absolutament reprimat.

L'arquitectura egípcia és la que manifesta més clarament la voluntat artística d'aquest període. Mirar una piràmide és contemplar purament una superfície que no deixa endevinar ni profunditat, ni espai interior. Es tracta d'una delimitació pura que nega absolutament la formació d'espai. També el temple comparteix aquesta mateixa voluntat artística. Vist des de fora «es presenta, amb els seus murs inarticulats com una tangible unitat en el món» (20) delimitat per superfícies que no deixen endevinar l'interior. Vist des de dins està constituït per patis i sales amb columnes tan grans i tan juntes que només podem ésser vistes de prop i com formes individuals.

En el segon estadi de desenvolupament, apareixen i s'accepten de bon grat les variacions en profunditat però sense renunciar en absolut al pla de base que assegura la inexistència de l'espai. Per aquesta raó es busca d'obtenir una estreta, rígida relació de les parts sortides entre si i amb la superfície comú sense admetre cap interrupció en la seva continuïtat. Aquesta unió ve assegurada precisament per les suaus ombres que les parts projecten entre elles i sobre el pla de fons. L'ull ja no es pot situar immediatament al costat dels objectes, sinó que s'ha d'allunyar el suficient com per poder percebre i valorar aquest joc d'ombres. La visió correcta es produeix a una distància mitja, normal, i l'ull ja no actua purament com a tacte sinó que cal definir com òptico-tàctil la manera de veure pròpia d'aquest moment. Les operacions de representació subjectiva que permeten assimilar l'ombra i l'escorç s'han afegit en part a les seguretats objectives que proporciona el tacte.

L'arquitectura pròpia d'aquest segon moment és l'arquitectura grega i en concret el temple grec. En ell, si bé cada una de les façanes és ancara purament un pla, ja no són unes superfícies inarticulades com la cara d'una piràmide sinó que es resolen mitjançant un pòrtic de columnes les quals destaquen sobre el pla de fons del mur de la cel·la gràcies a les ombres que hi projecten. Per poder copsar aquest joc d'ombres hem d'allunyar-nos a una distància convenient de l'objecte, l'hem de percebre amb una visió normal.

De totes maneres, el temple grec és, encara, delimitació pura obtinguda mitjançant aquells plans articulats que són les seves façanes i l'espai interior no apareix visible ni tan sols indicat per l'existència de finestres.

En el tercer moment del desenvolupament de l'art antic, el moment tardoromà, s'accepta decididament la plena tridimensionalitat de les coses. L'espai és, per tant, reconegut, però tan sols quant a entitat material, és a dir, quant a volum impenetrablement tancat.

Les formes apareixen plenament tridimensionals a còpia d'abandonar qualsevol unió tangible amb el pla de base i amb la resta de formes del conjunt. El medi plàstic d'aquest trencament de tota unió tangible és la creació de profundes ombres pròpies que, per obtenir tot el seu resultat, han d'ésser vistes de lluny, és a dir, amb una visió plenament òptica —colorista la qual requereix de l'observador un potent auxili integrador de la consciència subjectiva.

Ara bé, la finalitat d'aquest període continua essent la de posar de manifest l'entitat material de les coses que, com hem vist, és per a l'home antic la salvaguarda enfront del caos de les sensacions. Per tant, l'espai infinit, negació de tota entitat material, no pot encara ésser acceptat. Si les formes s'aïllen del pla de base no pretenen relacionar-se entre elles a l'espai infinit sinó que tan sols se situen, independents i paral·leles, alineades amb aquest pla de base que precisament —en ésser aïllat de les formes— apareix autònom i més accentuat que mai.

L'arquitectura tardoromana apareixerà determinada per aquests trets característics de la voluntat artística de la època els quals la portaran precisament a la formació de l'espai i a la composició de masses.

L'edifici amb planta central troba el seu punt de partida en el Panteó. La visió exterior del Panteó ens mostra la seva voluntat d'aïllar-se com a forma tridimensional. Les superfícies exteriors d'aquest edifici són exclusivament superfícies corbes que, s'endinsen en profunditat i mostren clarament l'existència de la tercera dimensió alhora que la seva total simetria ens remet —d'una manera tan sols comparable a com ho feia la piràmide— a la unitat completa i tangible de l'objecte. L'interior del Panteó és un fet arquitectònic nou. En ell, l'espai adquireix per primera vegada el protagonisme més complet. Totes les formes d'aquest interior varien en profunditat i es tanquen sobre si mateixes determinant i delimitant l'espai. Ara bé, el total equilibri dimensional, la manca d'obertures —llevat l'òcul superior— ens mostren com aquest espai es concebut

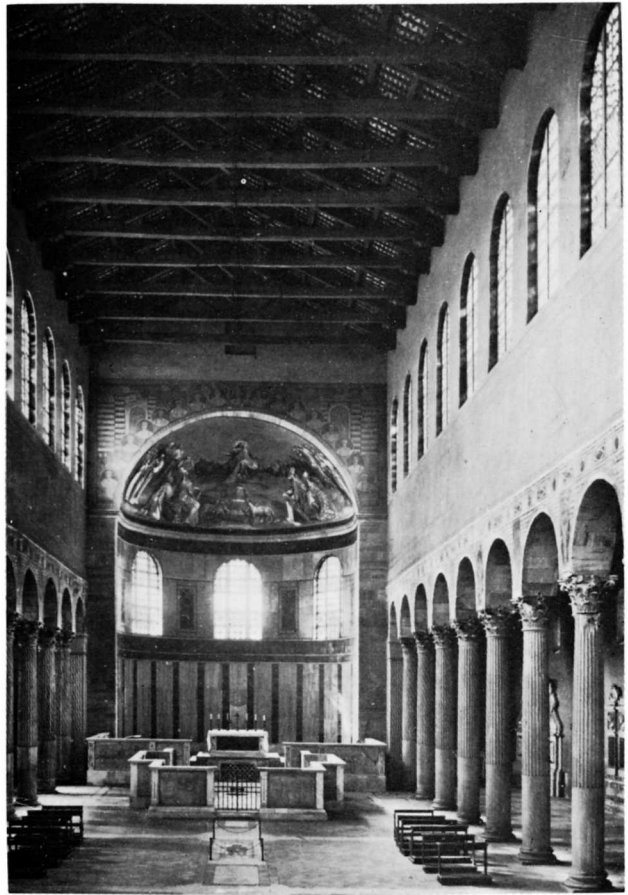
com a matèria cúbica i delimitada, absolutament tancada. Els nínxols laterals, que no aparèixen a l'exterior, actuen com a taques d'ombra en la superfície còncava interior la qual animen colorísticament implicant una visió òptica, llunyana, d'aquest interior. El Panteó, per tant, representa un primer moment dins de l'arquitectura tardoromana en el qual l'aïllament de la forma en la seva tridimensionalitat i la formació de l'espai com a matèria cúbica s'aconsegueixen de forma decidida però on la unitat de la forma exterior nega encara la composició de masses.

El pas successiu el representa el temple de Minerva Mèdica. En ell trobem com, a partir del model del Panteó, els nínxols laterals apareixen a l'exterior i es destaquen com a formes individuals en torn al tambor central. Això representa un pas endavant envers el Panteó ja que mitjançant aquestes formes emergents, el temple de Minerva Mèdica assumeix una apariència tridimensional molt més definida i l'edifici s'ens presenta clarament com el resultat d'una composició de masses. Les finestres de la part alta del tambor animen la seva superfície exterior amb noves taques d'ombra que n'accentuen la caracterització òptico-colorista. Observades des de dins constitueixen un vincle de relació entre l'espai interior, tancat i cúbic i l'espai exterior, lliure i infinit, constituïnt-se en símptoma d'un fet que tot just s'insinua: la necessitat d'espai.

Malgrat tot, els edificis amb planta central són expressió d'una inèrcia a trencar amb la voluntat artística de l'antiguitat. La seva simetria comporta en tots els cassos una referència a la bidimensionalitat i per tant al pla que els impossibilita per a successius desenvolupaments.

La basílica en canvi, serà el punt d'arrancada cap al futur. Aquest edifici (21) apareix determinat per l'existència d'un interior on s'hi realitza el moviment i, en conseqüència, es projecta en profunditat. Hi ha, doncs, una necessària i funcional renúncia al pla i una decidida voluntat d'acceptació d'un espai dinàmic interior. Aquest espai no serà aconseguit en el període tardoromà ja que la coberta de la nau, feta d'encavallades de fusta i, per tant, no articulada amb les parets, remetrà constantment al tipus de pati cobert que està a l'origen de la basílica. Però aquesta forma assumirà la seva completa consecució a l'Edat Mitja quan la volta de pedra transformi aquest pati cobert en una autèntica sala tancada definitivament espacial i perspectiva.

L'exterior de la basílica és el resultat de juxtaposar les naus laterals, l'absis i el nàrtex a la nau central i per tant apareix clarament com el resultat d'una composició de masses. Ara bé, a la basílica, a diferència de l'edifici de planta central, cap d'aquestes masses té una predominància sobre les altres i, per tant, cap d'elles assumeix el paper de pla de base sobre el qual s'han de destacar les demés. La tridimensionalitat aquí és absoluta, sense pal·liatius. Per últim el conjunt de parts emergents, finestres etc, donen a aquest edifici un aspecte colorísticament animat que només pot ésser percebut en una visió llunyana i que requereix d'una important aportació subjectiva per entendre'l com unitat. La voluntat artística tardoromana troba, en la basílica la



A l'interior de la basílica s'hi realitza un moviment i per tant, aquest interior es projecta en profunditat.

seva més pura manifestació.

L'art tardoromà apareix, doncs, en l'obra de Riegl, com un pas intermedi entre l'art antic i el que ell en diu l'art modern. En front a l'antiguitat, enemiga de l'espai, trobem com a l'art tardoromà, l'espai s'ha emancipat. En front a l'art «modern» que concebeix l'espai com entitat infinita, lliure i mancada de forma l'art tardoromà el veu tan sols com entitat cúbica i tancada. (22)

KUNSTVOLLEN I ESTIL

Spätromische Kunstindustrie, per sobre de l'especificat del tema que tracta, constitueix una reflexió extraordinàriament innovadora sobre l'entitat i caracterització de l'estil, tema que havia constituït una de les preocupacions centrals de la teoria de l'art del Segle XIX.

Riegl emprèn la seva reflexió des de dos fronts complementaris. Per una banda, intenta comprendre per què en l'art es produeixen diferències, per què hi ha estils diferents, i això el portarà en definitiva a preguntar-se per què es genera l'art.

D'altra banda, voldrà conèixer quins són els trets més bàsics i profunds que ens permeten descobrir en

un conjunt d'obres i exclusivament a partir de la seva aparença sensible, la manifestació d'una mateixa «empremta d'íntima, ineluctable necessitat... que se sol anomenar estil».

Les principals respostes que, durant el segle XVIII i XIX es donaren al problema de l'estil, havien estat generades a partir del classicisme, del hegelianisme i del positivisme.

Des del punt de vista del classicisme, de fet no existien estils sinó tan sols aproximacions a una perfecció ontològica i objectiva radicada en la imitació de una naturalesa ideal. L'art del classicisme grecoromà havia aconseguit aquesta perfecció i per tant, tota manifestació artística posterior el tenia com a model. Les diferències entre les produccions artístiques de diferents èpoques eren tan sols diferències de proximitat a aquell model i en últim terme a la naturalesa ideal o «bella naturalesa». L'embarbariment i *tenebres* medievals o el *caprici* barroc havien allunyat l'art d'aquella fita fins a fer-lo no art i, en canvi *l'humanisme* i les *llums* havien permès reaproximar-hi. L'estil, en tot cas, representava l'estadi de progrés en la imitació de la naturalesa —i dels models clàssics— o la *manera* amb que cada artista realitzava aquella imitació. (23)

És pròpiament amb l'estètica hegeliana quan els estils apareixeran com fets específics que manifesten formalment l'entitat d'èpoques històriques diferents. Els arts simbòlic, clàssic i romàntic, expressió dels diferents moments d'aquella dialèctica entre forma i contingut que constitueix l'art, són clarament manifestacions formals, morfològiques i per tant classificables pel seu aspecte concret i sensible. Són, també, manifestacions vàlides en sí mateixes, és a dir, l'art simbòlic és tan art com ho és el clàssic o el romàntic. Si bé cada moment supera a l'anterior no ho fa perquè sigui una manifestació més completa de la dialèctica forma- contingut sinó perquè és la manifestació d'un nivell superior d'aquella dialèctica.

Ara bé, si a l'estètica de Hegel apareix reconeguda a nivell teòric l'entitat dels estils, allò artístic —i estilístic— ens ve sempre presentat com a simple expressió d'un fet «extern», el desenvolupament de l'Esperit i, per tant, mancat d'autonomia i inexplicable a partir d'unes lleis pròpies.

La tercera via que s'ens ofereix en el Segle XIX per entendre l'estil sorgeix dels plantejaments teòrics de Semper. L'art o al menys els arts tècnics i tectònics, neixen a partir d'un reduït repertori de formes ornamentals primigènies —quadre, collar, arrecada, crinera, costura, franja— i d'unes organitzacions que l'home aprèn de la naturalesa —regularitat, simetria, proporció i direcció—. Aquestes formes ornamentals han anat evolucionant amb el temps sota l'impuls de dues motivacions fonamentals: la finalitat dels objectes sobre els quals s'aplica aquest ornament i les circumstàncies materials —matèria prima, instruments, tècniques etc.— que presideixen la seva producció. Les variacions que aquestes motivacions han ocasionat al repertori de formes primigènies són el que n'anomenem estils. L'estil, per tant respon mecànicament a la finalitat i al que genèricament s'en pot anomenar tècnica. Es a dir respon

a la necessitat material i a la possibilitat, ambdues coses també «exterior» a la pròpia essència de l'art.

Des del punt de vista del formalisme, tots aquests intents d'explicar l'estil eren insatisfactoris, en fer-ho a partir de factors —la naturalesa, l'esperit, la finalitat— externs a l'art.

Riegl parteix decididament d'aquest punt de vista formalista i per tant necessita enfocar el problema de l'estil al marge d'aquelles explicacions. Per ell l'art figuratiu és una producció humana encaminada a crear per a la percepció de l'home un món més coherent (24) que el món «natural» —es a dir, una mes clara organització de la forma i el color a la superfície i a l'espai— i respon a la voluntat de forma o voluntat artística de l'home en cada moment determinat. Aquesta voluntat de forma és la que, en definitiva, explica l'estil i les seves variacions.

«Tota la voluntat de l'home tendeix a conformar de manera satisfactòria la seva relació amb el món. La voluntat artística en regula les relacions amb l'aspecte de les coses preceptibles als sentits: S'actua, en suma, expressant les coses que l'home vol veure com forma i color. Però l'home no solament percebeix amb els sentits (és a dir, passivament) sinó que també (activament) vol i per això aspira a conformar el món tal com el desitja». (25)

El *Kunstrollen*, al menys a Spätromische *Kunstindustrie*, ens apareix com una resposta a la necessitat de l'home d'organitzar de manera coherent i tranquil·litzadora la seva percepció del món.

Ara bé, per Riegl l'aproximació de l'home al món és progressivament confiada. A mida que la seva experiència subjectiva s'enriqueix, el món va deixant d'aparèixer caòtic perquè cada vegada és possible controlar i assimilar més i millor la multiplicitat de les aparences. En l'històric ascens progressiu de l'home cap a la seva plena consciència, totes les manifestacions humanes aniran determinades per aquest creixement de la seva subjectivitat i, per tant, totes les seves activitats la faran palesa. A cada fase o moment històric, tant el conjunt de la producció humana com cada activitat particular expressaran de manera homogènia el concret estat de consciència de l'home en aquell període. El *Kunstrollen* i les formes estilístiques que s'en deriven seran per tant, les manifestacions en el terreny de l'art figuratiu d'un procés d'ordre superior que engloba la totalitat de l'activitat humana.

Si bé el hegelianisme és a la base de l'historicisme present en aquests plantejaments de Riegl, a la seva obra el motor del progrés històric no és un metafísic desenvolupament universal on tota manifestació del cosmos hi és implicada, sinó la manifestació del continu i progressiu «aclimatament» de l'home al món que l'envolta. Es a dir l'increment de la seva capacitat d'ordenar i controlar els fenòmens que la seva percepció li permet concebre, l'afinament de la seva percepció en funció de l'increment de la seva experiència.

Trobem per tant en el concepte de *Kunstrollen* una mescla de formalisme i de filosofia de la història, de kantisme i hegelianisme que ens apareix no solament rica sinó, per sobre de tot, absolutament indestruïble.

ESPAI I ESTIL

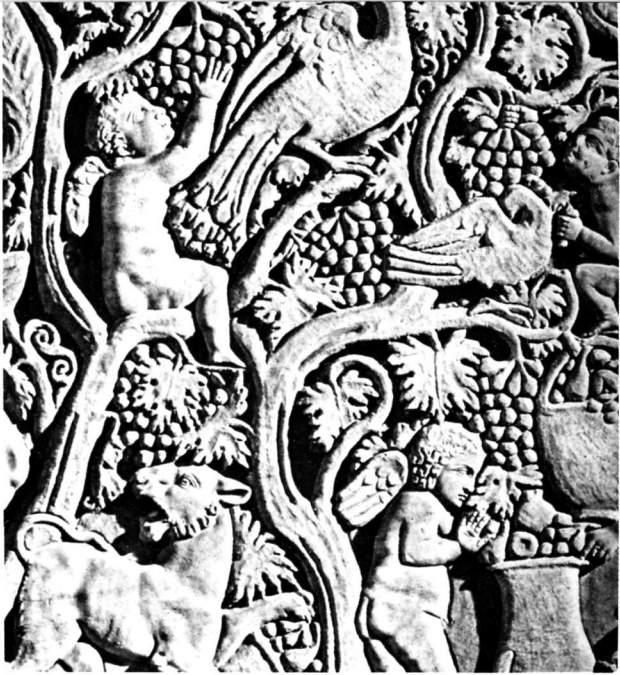
Quins són els trets formals bàsics que caracteritzem l'art i que, per tant, amb les seves variacions determinen els estils? Com hem vist repetidament, per a Riegl la resposta és clara: la forma i el color al pla o a l'espai. De tota manera, si reflexionem sobre el que en explica a Spätromische Kunstindustrie, ens adonem tot seguit de que allò sobre on se centren els canvis, no són tant les modificacions de la forma i el color com el seu estar situats en el pla o en l'espai. Pla i espai apareixen en aquesta obra com els dos grans paràmetres que ens permeten comprendre el desenvolupament de l'art.

Ara bé, per a Riegl, pla i espai no són categories diferents. El pla és, simplement, la negació de l'espai i, per tant aquest apareix finalment com allò que en el fons de tot manifesta els canvis de la voluntat artística. L'espai és per tant la categoria formal suprema y la història de l'art figuratiu manifesta el desenvolupament que porta de la negació absoluta de l'espai a la seva acceptació com entitat infinita, carent de forma, en la qual i gràcies a la qual les coses es relacionen.

La valoració que fa Riegl de l'espai, culmina un llarg treball de reflexió sobre la forma que s'havia iniciat a mitjans del segle XVIII a partir de la filosofia empirista anglesa i més endavant a partir de Kant. En aparèixer en aquesta època la noció que, com totes les altres, les nostres idees sobre el bell, el sublim i el pintoresc es produeixen a partir de les nostres sensacions, es van posar les bases d'una consideració de l'art com a treball d'organització i aclariment del material formal presentat a la percepció dels homes. El formalisme de finals del segle XIX continuarà i sistematitzarà —una vegada hagin passat els efectes més immediats de l'aclaridora onada que representa l'estètica hegeliana— algunes de les reflexions kantianes sobre l'art i, per últim, la noció de l'espai que trobem a Riegl, generada com he vist a partir d'un estricte formalisme, es troba en plena continuïtat amb tot aquest procès.

Un procés teòric que ha acompanyat o seguit l'ampli conjunt d'experiències plàstiques que es produeixen al llarg dels segles XVIII i XIX i que mostren una creixent voluntat de situar en la creació o representació de l'espai el nucli fonamental de les experiències artístiques. No poden fer ara un recorregut d'aquestes experiències formals, però cal recordar només com en aquest curs s'ha citat el paper fonamental de l'espai en parlar de la pintura de Gaspar David Friederich i de Munch. Com al paisatjisme i l'arquitectura anglesa generats a partir del pintoresquisme i també a la proposta durantiana, —on de manera tàcita es presenta un espai homogèni i isotrop com a lloc en el qual les relacions creades entre els elements generen l'arquitectura— apareix la intuïció de l'espai com entitat infinita i carent de forma. Una intuïció que troba la seva concretització en la transparent arquitectura del ferro i el vidre de les exposicions i els mercats de la segona meitat del segle XIX.

Però si la idea d'espai que sustenta Riegl culmina tot aquest camí recorregut, també anticipa una de les més essencials característiques del moviment modern.

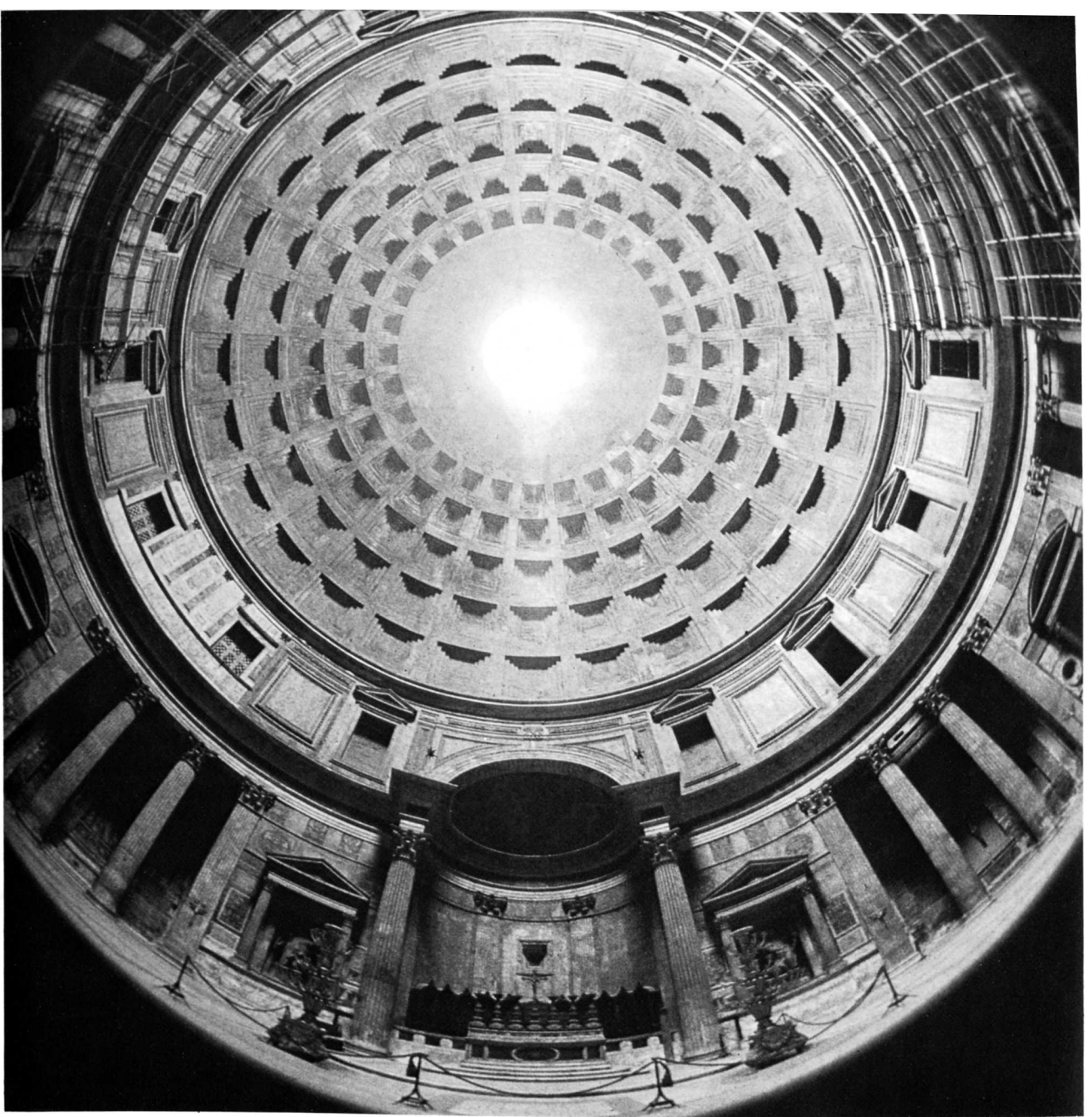


La unió de les parts sortides, s'obté mitjançant les suaus ombres.

L'herència formalista que hi ha en el neoplasticisme i en el constructivisme els porta a centrar en l'espai una gran part de les seves investigacions formals i a generar un art figuratiu en el qual les relacions de color en la superfície del quadre pel que fa a la pintura o les relacions de buit i ple, de textures i transparències a l'escultura, apunten a esbrinar les possibilitats de percebre l'espai. Aquest seguit d'investigacions són assumits obertament per l'arquitectura, on troben la seva més directa possibilitat de concretització. Així Van Doesburg, Rietveld i Mies van der Rohe hi traslladaran la investigació neoplasticista i proposaran l'arquitectura com el resultat de la delimitació de l'espai infinit i informe mitjançant plans definits pel color o la textura dels materials. Moholy Nagy portarà a la Bauhaus tota la seva experiència constructivista i el seu llibre «Von material zu Architektur» (La Nueva Visión) serà una clara manifestació de com l'espai ha assolit el centre de l'interès per als artistes d'avantguarda.

No es d'extranyar, doncs, que els plantejaments de Riegl trobem la seva continuïtat en els teòrics del moviment modern. Així l'arquitectura moderna ha estat plantejada per Giedión, a «Espai, Temps i Arquitectura» com l'etapa final de l'anada cap a la consecució d'un espai infinit i lliure on interior i exterior no són mes que situacions relatives, meres delimitacions d'un espai universalment estes i mancat de forma. «El present etern» i «Arquitectura fenòmen de transició» les obres del mateix autor que complementen «Espai Temps i Arquitectura» representen una quasi inmodificada utilització dels arguments de Riegl a l'hora d'anàlitzar les arquitectures primitives, egípcia, grega i romana.

Troblem, doncs, en última instància, com Riegl es constitueix en fita que uneix, en aquesta frontera del canvi de segle, les experiències del segle XIX i les de l'avantguarda, mostrant-nos la continuïtat del procés de generació de l'art i l'arquitectura contemporànies i assenyalant-nos com l'espai, la més ilusoria de les apariències, es comença a fer categoria formal a partir d'aquell moment del segle XVIII en que el mon deixa de poder ésser percebut com a realitat objectiva.



Totes les formes del Panteó varien en profunditat i es tanquen sobre si mateixes determinant i delimitant l'espai.

NOTAS

1. Per trobar comentaris sobre Riegl i la seva obra veure: Introducció per Ignasi de Solà-Morales a «Problemas de Estilo» Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1980; Introducció per Licia Collibi Ragghianti a «Arte Tardoromano» Giulio Einaudi Editori. Torino 1959. Presentació per Otto Pächt a «Grammaire historique des arts plastiques». Editions Klincksieck Col·lecció «L'espèrit des formes». Paris 1978.

2. Fonamentalment les nocions sobre visió òptica visió tàctil.

3. Fonamentalment expressada a «Der Stil in den technischen und tectonischen Künsten oder praktische Ästhetik». 2 volums. Munich 1860-1863. Edició facsímil Mittenwald 1977.

4. En principi perquè Wickhoff, catedràtic titular avans que Riegl i, per tant, de superior jerarquia, es reservava els períodes «grans» de la Història de l'art. De tota manera aquesta raó sembla una mica massa circumstantial.

5. Vegis bibliografia d'aquestes obres a la introducció a «Problemas de estilo» citat a la nota 1. Una bibliografia completa de Riegl, la qual inclou la totalitat dels seus articles la trobem a la introducció de l'edició italiana de Spätromische Kunstindustrie citat a la nota 1.

6. L'escrit de Riegl havia d'esser senzillament la introducció de la publicació. Riegl depassa àmpliament l'objectiu d'aquesta comanda i fa del seu escrit una obra autònoma i d'abast monumental. Una visió sintètica del desenvolupament de l'art a través dels temps.

7. Vegis E.H. Gombrich: «El sentido del Orden». Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1980 pp. 251 i següents.

8. Alois Riegl «Arte tardoromana». Giulio Einaudi Editore. Torino 1959. p. 4.

9. Op. cit. p. 7. Les cursives a les cites són nostres.

10. Op. cit. p. 9

11. Op. cit. p. 10.

12. Op. cit. p. 12.

13. Op. cit. p. 13.

14. Op. cit. p. 14.

15. Cp. cit. p. 21.

16. Op. cit. p. 18.

17. Op. cit. p. 27.

18. Op. cit. p. 29.

19. Ens apareix clarament manifestada una decidida idea d'evolució progressiva. Riegl havia afirmat a la introducció (p. 17): «L'autor d'aquest llibre està íntimament convençut que en l'evolució no pot haver-hi hi regressions ni parades, sinó que en ella tot flueix cap endavant.

20. Op. cit. pág. 38.

21. L'exemple prototípic que Riegl fa servir és St. Apolinar in Classe de Ravenna.

22. Op. cit. p. 59.

23. Una exposició ben clara d'això ho podem trobar als «Prinzipii di Architettura Civile» de Francesco Veilizia.

24. Mes «visible» segons Fiedler.

25. Op. cit. pág. 272.