

SIMBOLOGIA I PENSAMENT ESCOLÀSTIC.
A PROPÒSIT D'ARCHITECTURE GOTHIQUE
ET PENSÉE SCOLASTIQUE *

Pierre Bourdieu
(Centre de Sociologie Européenne, Paris)

Architecture gothique et pensée scolastique constitueix indiscutablement un dels reptes més grans que se li han plantejat mai al positivisme. Pretendre que la *Summa Teològica* i la catedral puguin ser comparades a manera de conjunts intel·ligibles compostos segons mètodes idèntics, amb, entre altres coses, la separació rigorosa que s'estableix entre les parts, la claredat expressa i manifesta de les jerarquies formals i la conciliació harmoniosa dels contraris, signifiquen en efecte exposar-se a rebre com a mínim l'homenatge respectuós i prudent que mereix «una bellíssima visió de l'esperit».¹

Entre els diferents aspectes d'una globalitat històrica, la idea que existeix una similitud d'eleccions (*Wahlverwandtschaft*), per parlar com Max Weber, o una afinitat estructural, com diuen els lingüistes, no és pas nova. Però la recerca del lloc geomètric de totes les formes d'expressió simbòliques relatives a una societat i a una època, prové més sovint d'una inspiració metafísica o mística, que no pas d'una intenció pròpiament científica. Certament, no és a causa d'un efecte d'atzar que l'arquitectura gòtica ha representat des de sempre un dels subjectes predilectes de la fervor in-

* Traducció de Ferran Parellada.

1. Cf. L. Grodecki, publicat a *Diogenes*, vol. 1, 1952, pp. 134-136; E. Gall, publicat a *Kunstchronik*, vol. 6, 1953, pp. 42-49; J. Bony, publicat a *Burlington Magazine*, vol. 95, 1953, pp. 111-112; R. Branner, «A Note on Gothic Architects and Scholars», *Burlington Magazine*, vol. 99, 1957, pp. 352 ss.; treball anònim publicat a *Times Literary Supplement*, 24 de gener de 1948 (les referències són de Panofsky).

tuicionista. Per no escollir més que un exemple entre tants interrogants inspirats per l'«estructura espiritual» de la catedral gòtica, Hans Sedlmayr, seduït per l'encanteri de la «catedral ideal», oposa a un estudi sistemàtic dels elements de l'arquitectura i un examen metòdic de les característiques tècniques i de les qualitats visuals de la catedral, una «fenomenologia» que reinterpreta les particularitats concretes de les formes en funció de llurs «significacions» suposades, veient dins l'arquitectura gòtica i les arts anàlogues l'expressió d'una certa litúrgia, o més ben dit, d'una manera original, «augustiniana», de comprendre la litúrgia tradicional.²

Si la lectura de les «significacions» s'arrisca sempre a no ser altra cosa que una mena de «test projectat», i si la crítica té raó en observar que les anàlisis com les de Sedlmayr s'exposen a caure dins del cercle viciós que els fenòmens interpretats, els quals anomena «principi del baldaquí», «de la diafanitat mural» o «de la suspensió de les formes» (*Das Schweben*), poden no correspondre's amb les significacions descobertes per l'autor, perquè s'han constituït i designat precisament en funció d'aquestes significacions hipotètiques,³ cal, per tant, rebutjar en nom d'una definició positivista del fet i la prova científica tota temptativa d'interpretació que es negui a mantenir el valor aparent dels fenòmens?

En efecte, postular la possibilitat de confrontar els diferents ordres de la realitat social no tindria sentit si no es definissin alhora les condicions en les quals aquesta comparació és possible i legítima:

«... quan hom pretén d'establir de quina manera l'hàbit mental produït per l'escolàstica primitiva i clàssica ha pogut afectar l'arquitectura gòtica primitiva i clàssica, és necessari posar entre parèntesis el contingut conceptual de la doctrina i centrar l'atenció sobre el *modus operandi*.»

Per accedir a la comparació escapant d'aquesta curiosa barreja de dogma i l'experiència, de positivisme i mística, que distingeix l'intuïcionisme,⁴ cal renunciar a trobar en les dades de la intuïció el principi capaç d'unificar-la veritablement i sotmetre les realitats confrontades a un tractament que les

2. H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale (La creació de la Catedral)*, Zurich, Atlantis Verlag, 1950. Cf. L. Grodecki, «L'interprétation de l'art gothique», *Critique*, octubre de 1952, pp. 847-857, i a «Architecture gothique et société médiévale», *Critique*, gener de 1955, pp. 25-35.

3. L. Grodecki, «L'interprétation de l'art gothique», *op. cit.*, p. 856.

4. En el seu desig d'assolir el principi unificador dels diferents aspectes de la totalitat social, l'intuïcionisme crema les etapes i, tant si es tracta de comparar societats diferents o bé els diferents subsistemes d'una mateixa societat, pretén plantar-se d'un cop en el lloc geomètric de les diferents estructures fent economia de l'esforç previ per extreure les diferents estructures dels seus diferents dominis.

deixi disposades idènticament per a la comparació: els objectes que es pretén estudiar no es caracteritzen per una pura aprehensió empírica i intuïtiva de la realitat, però han d'ésser conquerits sobre les aparences immediates i construïts per una anàlisi metòdica i un treball d'abstracció. A condició d'evitar de plegar-se a les analogies superficials, genuïnament formals i algunes vegades accidentals, hom pot aconseguir copsar les realitats concretes, on es mostren i amaguen, alhora, les estructures entre les quals pot establir-se el paral·lelisme amb què s'esbrinaren les propietats comunes.

Erwin Panofsky ha exposat sovint que l'obra d'art pot expressar significacions de nivells diferents que depenen del tipus d'interpretació que hom els apliqui, però que les significacions de nivell inferior, les més superficials, poden restar parcials i mutilades, si no del tot errònies, mentre s'escapin les de nivell superior que les engloben i modifiquen. L'estudi més ingenu troba, inicialment, «l'origen primari de les significacions que nosaltres podem penetrar des de la base de la nostra experiència existencial», o dit d'altra manera, el «sentit fenomènic que pot subdividir-se en sentit de les coses i sentit de les expressions» (o, fins i tot, segons un escrit més recent, en «sentit dels fets» i «sentit expressiu», definits com a «sentit primari» o «natural» de les formes):⁵ aquesta aprehensió es vesteix de «conceptes demostratius», els quals, com observa Panofsky, no designen i no expliquen més que les propietats sensibles de l'obra (per exemple quan hom descriu un préssec com a vellutat o unes randes com a vaporoses), o l'experiència emocional que aquestes propietats desperten dins l'espectador (quan es parla de colors severos o alegres).⁶

Per accedir a l'«inici dels sentits, secundari en si, que no pot ésser esclarit més que a partir d'un coneixement transmès de manera literària» i que pot anomenar-se «regió del sentit del *significat*»,⁷ hem de disposar de «conceptes pròpiament caracteritzants» que superin la simple indicació de les qualitats sensibles i, coneixent les peculiaritats estilístiques de l'obra d'art, constitueixin una autèntica interpretació de l'obra.⁸

Panofsky distingeix en primer lloc «el subjecte secundari o convencio-

5. E. Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», *Logos*, XXI, 1932, pp. 103-109; «Iconography and Iconology», *Meaning in the Visual Arts*, Nova York, Doubleday and Co., 1957, p. 28.

6. E. Panofsky, «Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, pp. 129-161.

7. E. Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», *op. cit.*

8. E. Panofsky, «Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie», *op. cit.*

nal», com «els temes o conceptes que es manifesten en les imatges, les històries o les allegories» (quan per exemple un grup de personatges asseguts al voltant d'una taula seguint una certa disposició representa la Santa Cena), i que ha d'ésser desxifrat per la iconografia; i per altra part, «el sentit o contingut intrínsec», recuperable només —en una interpretació iconològica que és a la iconografia allò que és paral·lelament l'etnologia respecte a l'etnografia—* si es consideren les significacions iconogràfiques i els mètodes de composició com a «símbols culturals», com a expressions de la cultura d'una nació, d'una època o d'una classe, i es fa un esforç per descobrir «els principis fonamentals que mantenen l'elecció i la presentació dels motius, així com la producció i la interpretació de les imatges, les històries i les allegories, que donen sentit fins i tot a la composició formal i als procediments tècnics», tornant «el sentit intrínsec de l'obra al més gran nombre possible de documents de civilització relatius històricament a aquesta obra o grup d'obres».⁹ Veiem, sense entrar en el detall de l'anàlisi, que la comprensió fonamentada en les qualitats expressives, i si es pot dir «fisionòmiques» (aparents) de l'obra d'art —i de la qual una certa representació romàntica de l'experiència estètica considerava el tot de la comprensió de l'obra—, només determina una forma inferior i mutilada de *tota* l'experiència estètica, ja que no és pas sostinguda, controlada i corregida per la història de l'estil, dels tipus i dels «síntomes culturals». Els actes inferiors de desxiframent difereixen essencialment segons que valguin com el tot de l'experiència o s'integrin dins d'una aprehensió unitària (que l'anàlisi trenca artificialment), perquè reben llavors llur significació plena de l'acte de nivell superior que els engloba i supera, en una interpretació més adequada i més específica: és només des d'una lectura iconològica que els canvis formals i els procediments tècnics i, a través d'ells, les propietats formals i expressives, prenen llur sentit i que a la vegada es manifesten els buits d'una interpretació pre-iconogràfica i pre-iconològica:

«... en els segles XIV i XV, per exemple, el tipus tradicional de la Nativitat amb la Verge Maria estesa sobre un llit fou sovint substituït per un nou tema que presentava la Verge agenollada, en adoració davant l'Infant. Des del punt de vista de la composició, aquest canvi es traduïa pel reemplaçament d'un esquema triangular per un altre de rectangular; des de la iconografia representava la introducció d'un nou motiu formulat en els escrits d'autors tals com el pseudo-Bonaventura o santa Brígida. Però, al mateix

* La iconografia i l'etnografia són ciències descriptives; la iconologia i l'etnologia són interpretatives i teòriques. (N. del T.)

9. E. Panofsky, «Iconography and Iconology», *op. cit.*, pp. 30-31 i 38-39.

temps, revela el nou tipus de sensibilitat en les últimes fases de l'Edat Mitjana. Una interpretació veritablement exhaustiva del sentit (o del contingut) intrínsec, permetria fins i tot apreciar com els procediments tècnics propis d'un país, d'un període o d'un artista determinat —per exemple, la preferència de Miquel Àngel per l'escultura en pedra per damunt de la de bronze, o la utilització peculiar que feia dels ombrejats en el dibuix— són símptomes de la mateixa actitud fonamental que podem trobar en totes les altres qualitats específiques del seu estil.»¹⁰

Així, els diferents nivells de significació *s'articulen* similarment als nivells de la llengua, en un sistema jerarquitzat on l'englobat és al seu torn englobador, el significant al seu torn significat, i l'anàlisi transcorre entre llurs operacions ascendents o descendents.

Si és cert que l'obra d'art proporciona significacions de nivells diferents segons el criteri que li és aplicat, hom veu que una representació mutilada del criteri condemna a un desxiframent mutilant. Per tant, no n'hi ha prou amb reconèixer, com Emile Mâle, que «l'art de l'Edat Mitjana és eminentment simbòlic», per a descobrir tota la veritat del simbolisme medieval:

«... els artistes —diu Mâle— foren tan hàbils com els teòlegs en espiritualitzar la matèria. Donaren, per exemple, a la gran llum d'Aix-la-Chapelle la forma d'una vila defensada per torres. Quina és aquesta vila de llum? La inscripció ens ho aclareix: és la Jerusalem Celest. Les meravelles de l'ànima promeses als escollits són representades entre els merlets, al costat dels Apòstols i dels Profetes que guarden la Ciutat Santa. ¿No és una manera magnífica de realitzar la visió de sant Joan? L'artista que sobrepujà l'encenser amb la imatge dels tres joves hebreus dins del forn va saber comprendre sensiblement una bella idea. El perfum que ascendia del braser semblava ser la pregària mateixa dels màrtirs. Aquests piadosos obrers posaven dins de llurs creacions tota la tendresa de la seva ànima.»¹¹

El descobriment de la significació iconogràfica d'aquestes representacions no pot satisfer plenament, si no és que apareix com la manifestació d'una altra cosa aliena, quan el significat esdevé significant, sobretot si hom admet la filosofia de la creació artística i l'epistemologia científica de l'objecte cultural que està objectivament compromès en una recerca purament iconogràfica. La intenció de l'obra concebuda, no com a símbol, sinó com a

10. «Iconography and Iconology», *op. cit.*, p. 31.

11. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe au XIIIe siècles*, París, Club du Libraire, 1960, p. 53 (1ère. éd., París, 1896).

simple alegoria,* com a traducció sensible d'un objecte o d'un «programa iconogràfic», es reduiria a una intenció conscient del creador: no tindria res més a dir que el seu autor no li hagi fet dir expressament. La significació s'esgotaria llavors completament en ser actualitzada la influència inspiradora, model iconogràfic com les *Miniatures de l'Apocalypse* de Beatus, o document literari com els *Miroirs* de Vincent de Beauvois, o les idees filosòfiques i estètiques d'un personatge important com Suger. Aquesta representació de l'obra d'art i de la seva creació es manifesten explícitament, bé en elogi de l'alegoria,¹² bé dins de l'exaltació de la individualitat creadora:

«Nosaltres estem convençuts que el gran art de l'Edat Mitjana és una obra col·lectiva, i hi ha en aquesta concepció, no es pot negar, una gran part d'indubtable veritat, perquè l'art expressava llavors el pensament de l'Església. Però aquest pensament, en si mateix, s'encarna en alguns homes il·lustres. No són pas les masses les que creen, sinó els individus.»¹³

Enfrontar individu i col·lectivitat per protegir millor els drets de la personalitat creadora i els misteris de la realització singular, és privar-se de descobrir el conjunt social en el cor mateix de l'home, sota la forma de la cultura —en el sentit subjectiu de la *cultivation* o *Bildung*—, o, per seguir la terminologia que utilitza Panofsky, de l'*habitus* a través del qual el creador participa de la seva col·lectivitat i de la seva època, i que orienta i dirigeix, sense adonar-se'n, els actes de creació en aparença únics.

Aquest és també doncs un «programa artístic», però en el qual el positivisme historiogràfic cercaria vanament el rastre perquè s'escapa per naturalesa a la consciència del creador com de tots els que hi participen de la mateixa cultura, perquè no té necessitat d'existir intencionalment explicat per algú per donar-se a entendre, i que pot manifestar-se també sense suggerir una voluntat d'expressió individual i conscient (en la línia del que proposen certes interpretacions psicologistes sobre la noció ambigua de *Kunstwollen*).**

* El símbol és la representació convencional d'un objecte; l'alegoria opera per al·lusió a un tema o circumstància. (N. del T.)

12. Cf. E. Mâle, *op. cit.*, pp. 218-222.

13. E. Mâle, *op. cit.*, p. 17.

** *Kunstwollen*: voluntat o intenció de l'art; concepte teòric formulat per Alois Riegl en el seu llibre *Stilfragen* (1893) en oposició al determinisme de Gottfried Semper. (N. del T.)

«Quan volem conèixer els principis fonamentals que sostenen la presentació i l'elecció dels motius, com també la producció i la interpretació de les imatges i les allegories, que donen sentit en elles mateixes a la composició formal i als procediments tècnics utilitzats, no hem pas d'esperar trobar un text particular que s'ajusti a aquests principis particulars i fonamentals, com l'Evangeli segons sant Joan ho fa (13, 21 ss.) a la iconografia de la Santa Cena. Per esbrinar els principis hem de realitzar un acte mental comparable a un diagnòstic, acte que a manca d'una millor definició jo designaria per l'expressió més aviat desacreditada d'"intuïció sintètica".»¹⁴

En altres paraules, la intuïció epistemològicament assentada de la ciència iconològica és la sortida d'un camí metòdic i no té res en comú amb la intuïció prematura i incontrolada de l'intuïcionisme; equival a dir també que aquesta ciència ha de renunciar a l'esperança de mostrar les proves circumstancials i palpables de les seves descobertes.

Des que realitza com esbargint-se l'ideal metodològic del positivisme, ja que arriba precisament fins on les coses li proporcionen la clau amb la qual demanen la interpretació, la iconografia resta condemnada per essència a un «cercle metodològic» que seria bastant senzill de reduir a un cercle viciós: forçat, per necessitat de mètode, a investigar cada objecte particular per les seves relacions amb els altres de la mateixa classe, a «corregir», com diu Panofsky, la interpretació d'una obra determinada per una «història de l'estil», que no pot ésser construïda si no és a partir d'obres concretes, l'anàlisi iconològica, com tota ciència estructural, no ha de considerar altres proves de la veritat de les seves descobertes que les veritats que aquestes li fan descobrir:

«... tant si es tracta de fenòmens històrics com naturals, l'observació particular no presenta el caràcter d'un "fet" fins que pot ésser relacionat amb altres observacions anàlogues de tal manera que el conjunt de la sèrie "pren sentit". Aquest "sentit" pot doncs ser legítimament usat, com a eina de control, per interpretar una nova informació particular en l'interior de la nova classe de fenòmens. Si, no obstant això, la nova dada concreta refusa, indiscutiblement, deixar-se interpretar d'acord al "sentit" de la sèrie, i si es considera que no hi ha error possible, aquest "sentit" hauria de rebre una nova formulació que sigui efectivament capaç d'incloure-la. El *circulus methodicus* val, evidentment, no tan sols en la relació que pugui haver-hi entre la interpretació dels motius i la història de l'estil, sinó també en la que s'estableix entre la lectura de les imatges, històries o allegories, i la història

14. «Iconography and Iconology», *op. cit.*, p. 38.

dels tipus, i entre la interpretació de les significacions intrínseques i la història dels símptomes culturals en general.»¹⁵

Allà on el positivisme no vol veure més que l'audàcia imprudent d'un recorregut desprovist de rigor, Panofsky adverteix de l'increment d'exigències imposat per l'augment de l'exigència: lluny de poder-se protegir, com la interpretació positivista, darrera d'una acumulació indefinida de petits fets veritables, la interpretació estructural utilitza tota la veritat adquirida en cada veritat a conquerir, perquè tota la veritat és en la veritat del tot.

Es valora la valentia d'una investigació que, trencant per decisió de mètode amb el nivell de sentit més estrictament fenomenal, es privi d'entrada de qualsevol recurs a les proves palpables i tangibles que tant satisfan els positivistes, aquests «amics de la Terra» * —puix que els documents només poden donar testimoni de la veritat d'una interpretació si es deixen llegir segons els mateixos principis d'interpretació dels quals donen testimoni—, investigació que a més tracta en cada moment com a totalitat les qüestions parcials i particulars del fals rigor positivista. Amb una modestia que contrasta admirablement amb la *certitudo sui* del positivista («La inscripció ens ensenya...») Panofsky presenta el que ell anomena «un element de prova», el *inter se disputando* de l'*Album* de Villard d'Honnecourt. En efecte, aquesta prova, perfectament conforme amb l'ideal positivista de la historiografia iconogràfica, només aconseguirà de satisfer realment si hom accepta d'entrar dins del joc de la interpretació estructural com a sistema que és en ell mateix, en tant que sistema, l'única prova de la seva pròpia veritat; i res, en bona llei, no autoritza a diferenciar aquesta prova particular de tot el sistema de les que han estat avançades al llarg del llibre i que valen per la seva coherència. No obstant això, hom comprèn que Panofsky li hagi conferit aquest lloc privilegiat: en aquest cas, efectivament, «el sentit de la sèrie» no és capaç tan sols d'«incloure la nova informació», sinó també de constituir-la en tant que tal, de «crear» literalment, conformant-la amb anticipació, una realitat a la qual el positivisme, desproveït d'esquemes per entendre-la, havia restat cec.¹⁶

15. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 35, n. 1.

* Al·lusió a la base teòrica del positivisme, que pretén la transposició del mètode científic de la biologia a les altres ciències. (*N. del T.*)

16. Resulta significatiu que Ernest Gall i Robert Branner facin en les seves respectives obres un crit d'atenció tan important a la «crítica» d'aquesta prova. E. Gall veu en el fet que la inscripció hagi estat afegida posteriorment (*cf.* H. R. Hansloser, *Villard d'Honnecourt*, Viena, 1935) —el que Panofsky indica explícitament, insistint en el detall, força significatiu, que aquesta expressió ha estat preferida a *inter se collo-*

Però, precisament perquè valora aquesta prova per la coherència del sistema de proves, respecte d'una definició de l'experiència considerada com a resposta afirmativa o negativa a una qüestió aïllada, el positivisme pot encara negar-se a veure dins la construcció sistemàtica dels fets cap altra cosa que el resultat d'una manipulació inspirada per l'esperit del mateix sistema, i fonamentada, en última instància, sobre una demanda de principi. I, és curiós, perquè el savi que trenca la concepció positivista del fet i la prova ha de renunciar també a l'esperança positivista que els materials investigats puguin esdevenir testimonis de la veritat d'una interpretació de les seves conductes i de les seves obres, les quals sempre són fora de la seva consciència; per això solament pot ser obtinguda indirectament, acceptant la hipòtesi d'aquesta inconsciència.

Per tant, és la «formulació» d'un problema que ja havia estat plantejat abans de Panofsky, com ell el reconsidera, el que ara es renova radicalment. La intuïció —ja explicada per Gottfried Semper (veient en l'art gòtic «una simple traducció en pedra de la filosofia escolàstica»)¹⁷ i per Dehio (*Gothik ist eine steinerne Scholastik*)— que existeix una relació entre l'art plàstic i la teologia, havia conduït els especialistes a buscar les «influències» directes, i, si es pot dir, tangibles, que mitjançant «programes iconogràfics», segons Mâle, o de la simbologia, segons Sauer,¹⁸ han de permetre donar raó del paralelisme observat en l'evolució de l'art gòtic i del pensament escolàstic. Si Panofsky té en compte aquestes concordances (tema del capítol 1 del llibre), fent aparèixer de pas, per les èpoques primitiva i tardana, les unitats significants que elles mostren, és per exposar una qüestió del tot original: les concordances cronològiques només resulten significatives i significants si són indicatiu de correspondències lògiques o, més ben dit, iconològiques, de les quals es pot donar raó a l'ordre del sentit i manifestar-ne les causes; en aquesta direcció, el període central de l'evolució de l'art gò-

quendo, molt més corrent, i que ha estat utilitzada per un arquitecte a propòsit d'altres arquitectes— un desmentiment formal a la tesi del llibre, i en conciou que els constructors de catedrals no han pogut tenir una consciència clara de la seva conducta. Però Panofsky es limita a dir que «alguns arquitectes francesos del segle XIII han pogut pensar segons una lògica estrictament escolàstica», el que no implica de cap manera que ells hagin pogut tenir per això una consciència reflexiva dels esquemes de pensament i d'acció que definien aquesta lògica.

17. G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten*, I, 1860, p. 19.

18. En la seva obra, *Symbolik des Kirchengebäudes und Seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters* (Freiburg-en-Breisgau, 1902, 2a. ed., 1924), J. Saver s'ha esforçat a desllindar les significacions litúrgiques i iconològiques de les diferents parts de l'església gòtica recolzant-se en els textos d'Honorius D'Autun, Sicardus de Cremona i Durand de Mende.

tic i del pensament escolàstic constitueix un cas privilegiat (d'aquí la importància particular que li és conferida dins del llibre), puix que és possible a la vegada treure a la llum les homologies estructurals, enterament irreductibles a aquest gènere de traduccions literals (per conscientment operades) de les fórmules teològiques dins del llenguatge arquitectònic que postulaven Màle o Sauer, i descobrir el principi determinant de la institució escolàstica com a «força creadora d'hàbits». Es tracta, doncs, d'una interrogació i d'una solució vàlides més enllà d'aquest cas particular, però especialment significatiu, que desenvolupa Panofsky.

Mentre que el mètode estructural s'acontenta sovint amb establir (i no és poc) les homologies que es determinen entre les estructures dels diferents sistemes simbòlics d'una societat i d'una època, i els principis de conversió formals que permeten passar dels uns als altres, considerats cadascun d'ells en ell i per ell mateix, respecte a la seva autonomia relativa, Panofsky s'esforça a descobrir la «connexió (...) concreta» que dóna raó enterament i amb precisió de la lògica i de l'existència d'aquestes homologies; per aquesta finalitat no es satisfà invocant «una visió unitària del món» o «un esperit del temps» i de donar així per explicació el que pròpiament cal explicar,¹⁹ ni tampoc presentant l'individu específic —en aquest cas particular tal o tal arquitecte— com a lloc de coincidència o de coexistència de les estructures, massa sovint interpretades en casos similars com a refugis de la ignorància. Proposa l'explicació en aparença més ingènua, potser simplement perquè trasllada a les correspondències una part del seu misteri: dins d'una societat on la transmissió de la cultura és monopolitzada per una escola, les afinitats profundes que uneixen les obres humanes (i, naturalment, les conductes, els pensaments), troben llur principi en la institució escolàstica investida de la funció de transmetre conscientment, i inconscientment alhora, l'inconscient; amb més exactitud, s'encarregaria de produir els individus dotats d'aquest sistema d'esquemes inconscients (o profundament ocults) que constitueixen la seva cultura, llur *habitus*, en una paraula, de transformar l'herència col·lectiva en inconscient individual i comú: relacionar les obres d'una època amb les pràctiques d'una escola proporciona un dels mitjans d'explicar no solament el que elles afirmen, sinó el que descobreixen en tant que participen de la simbologia d'una època i d'una societat.

Seria potser innocent aturar en aquest punt la recerca de l'explicació, com si l'escola fos un imperi dins d'un imperi, com si la cultura retrobés en ella el seu començament absolut; però no seria menys innocent ignorar

19. Ernest Gall, en la seva obra, vol per tant retornar el *modus operandi* al *Zeitgeist*.

que, per la lògica pròpia del seu funcionament, l'escola modifica o defineix el contingut i l'esperit de la cultura que transmet. Això no és mai tan cert com en el cas del pensament escolàstic, pensament d'escola que deu les seves qualitats més essencials a les escoles de pensament on es va constituir.²⁰ Si és veritat que, com observa Martin Grabmann, les mateixes obres de sant Tomàs que no són directament «nascudes de l'escola i dins l'escola», cas de la *Summa Teològica*, són almenys compostes «en gran part per l'escola»,²¹ resulta que el mètode d'exposició i de pensament que s'afirma tan magistralment en la *Summa* deu sens dubte els seus trets més peculiars a l'organització i a les tradicions docents de la universitat parisenca del segle XIII, com també a les funcions pedagògiques que sant Tomàs li assignava expressament. D'aquesta manera, per exemple, ¿com no veure en el principi de clarificació la transposició d'un imperatiu pròpiament pedagògic que havia d'imposar-se amb un rigor particular dins d'una ensenyança atenta sobretot a «fer explícit» el sentit ocult en les «autoritats»? El *modus dicendi compendiosus, apertus et facilis* —segons l'expressió a través de la qual Guillaume de Tocco definia l'ensenyament oral de sant Tomàs—²² és el tipus d'exposició que «convé a la iniciació dels principiants» (*congruit ad eruditionem incipientum*), com diu sant Tomàs en el Pròleg de la *Summa*: en efecte, a «la multiplicació de les preguntes, dels articles i dels arguments inútils», al defecte d'ordre i de la típica successió d'una exposició abandonada als atzars de la polèmica, sant Tomàs pretén oposar, a base d'una simplificació constant, la claredat d'un plantejament «conforme a l'ordre de la disciplina», i en el qual l'obra pròpia es manifesta a si mateixa, excloent tant les longituds paràsites com les repeticions, fetes més aviat per «engendrar la molèstia o la confusió en l'esperit dels alumnes». Però un altre aspecte relacionat amb el plantejament, en tant que voluntat manifestada i patent d'expressar-lo, és l'estructura mateixa de l'exposició que traïa l'organització de la pràctica escolar, a través de la forma de pensar fragmentada per aquest exercici d'escola que és la *quaestio* com a «procés verbal» de la *disputatio*. Cal veure, pel que sembla, en aquesta manera de raonar que és alhora una tècnica pedagògica, una «invenció» associada

20. «El segle XIII —escriu Gordon Leff— és el segle de les escoles rivals. Els pensadors més eminents podien ser atacats pels augustinians, pels aristotèlics o pels averroïstes.» (G. Leff, *Medieval Thought*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958, 2a. ed., 1962, p. 170.)

21. M. Grabmann, *La somme théologique de Saint Thomas d'Aquin*, trad. al francès d'E. Vansteenberghe, París, 1925, p. 13.

22. G. de Tocco, *Vitas, Thomae Aquinatis*, c. XVII, ed. Prümmer, p. 86, citat per M. Grabmann, *op. cit.*, p. 86.

al desenvolupament (força solidari amb un cert tipus de vida urbana) de les escoles-catedral i de les universitats.

Entre els segles X i XII s'opera un desplaçament del focus del saber i alhora de l'escola, al qual correspon un canvi profund en l'estil i les preocupacions de la vida intel·lectual. La cultura surt dels monestirs, tradicionalment apartats en el camp, mentre la nova escola s'organitza al voltant dels bisbats, dins dels nuclis urbans, en resposta a noves exigències, entrant en nous debats, reflectint en una paraula en la seva organització i la seva actitud totes les característiques de l'organització municipal.²³

Encara que estiguin molt properes en el temps, la gran escola de Bec, a Normandia, i l'escola d'Abelard a Sainte-Geneviève, es troben separades per tot un món: d'una banda, l'escola monàstica d'una gran abadia manifesta l'organització rigorosa de l'ensenyament, sotmès a una regla única i dominat pels valors de la pietat, i fixant com a centre la *lectio*, com a lectura, comentari i meditació dels textos sagrats; per l'altra, la primera forma d'universitat parisenca, on l'oposició entre les escoles especialitzades, concurrents i rivals, confereixen a la *disputatio*, a la dialèctica, una funció primordial. ¿Cal sorprendre's que a situacions tan diferents corresponguin tipus tan profundament diferents d'interessos intel·lectuals, de mètodes de pensament i de producció de l'esperit? *Monachi non est docere, sed lucere*. A la tradició mística i antidualística dels monestirs s'enfronta la tendència escolàstica a la racionalització de la fe, inseparable com ha mostrat Max Weber d'una rutinització del saber convencional i dels seus mètodes de transmissió. El pensament escolàstic podria, doncs, tenir en compte les característiques de lògica relativa al funcionament de la institució escolar per la qual ella s'ha produït, i possiblement fins i tot també aquest funcionament en la seva universalitat: així, encara que tingués per origen el procediment del *sic et non* que Pierre Abelard havia introduït, després dels canonistes, en la pràctica universitària, o els escrits aristotèlics, especialment els *Tòpics*,²⁴ la *disputatio* com a mètode atent a harmonitzar els contraris és indubtablement el producte més típic de la institució escolar, que així que queda constituït com a tal, amb una missió específica i un cos especialitzat de mestres, proposa un corpus doctrinal coherent, fins i tot al preu de conciliacions fictícies, com per exemple des que legitima aquesta filosofia típicament professoral del pensament i de la filosofia del pensament que és la *philosophia perennis*.

23. Cf. G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La renaissance du XIIIe siècle, les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, 1933, p. 21.

24. Cf. M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, vol. II, Friburg, 1911, pp. 219 ss.

Per assignar a aquesta anàlisi tota la seva importància (i Panofsky adverteix respecte a la seva extensió remarcant que «hàbits mentals» anàlegs als dels escolàstics o als dels arquitectes gòtics són presents en l'obra de qualsevol civilització), cal observar en primer lloc com les pautes organitzadores del pensament dels homes cultes en les societats dotades d'una institució escolar (per exemple, els principis d'estructuració del discurs anomenats en els tractats de retòrica «figures de paraules» i «figures de pensament») acomplien sens dubte la mateixa funció que els esquemes inconscients descoberts per l'etnologia, en l'examen de creacions tals com ritus o mites per part d'individus immersits en societats mancades d'aquestes institucions, i per tant la mateixa funció que les «formes primitives de classificació» (per seguir el llenguatge de Durkheim i de Mauss), de les quals no sabrien fer objecte d'una aprehensió conscient, ni d'una transmissió explícita i metòdica. Això no obstant, utilitzant en canvi per designar la cultura imbuïda dins l'escola el concepte escolàstic d'*habitus*, Panofsky fa notar que la cultura no és tan sols un codi comú, ni només un repertori comú de respostes als problemes comuns o a un joc d'esquemes de pensament particulars i particularitzants, sinó més aviat un conjunt d'estructures fonamentals prèviament assimilades, a partir de les quals es generen, segons un art d'invenció similar al de l'escriptura musical, una infinitat d'esquemes singulars directament aplicats a les situacions singulars. Aquest *habitus* podria definir-se, per analogia a la «gramàtica generativa» de Noam Chomsky, com a sistema d'esquemes interioritzats que permeten produir tots els pensaments, les percepcions i les accions característiques d'una cultura i només d'aquesta. El que Panofsky s'esforça a esbrinar d'aquests discursos concrets i particulars que són les catedrals gòtiques o les summes teològiques, és, potser, en última instància la «forma interior» (per utilitzar els termes de Wilhem von Humboldt), el *modus operandi* capaç de generar tant les reflexions d'un teòleg com les pautes d'un arquitecte, el que fonamenta la unitat de la civilització del segle XIII.

Resulta comprensible que hom pugui observar com tot condueix al nivell fenomenal l'expressió d'aquesta disposició genèrica, creadora d'esquemes particulars, susceptibles de ser aplicats en els diferents dominis del pensament i de l'acció. Així, Robert Marichal, referint-se explícitament a la lectura de l'arquitectura gòtica que proposa Panofsky, estableix un conjunt d'homologies sorprenents entre l'escriptura i l'arquitectura gòtiques (Ct., p. 153) i la seva evolució respectiva:

«L'agusat de l'ogiva comença molt aviat, des del segle XI (aproximadament en 1075); és a l'Anglaterra dels ducs de Normandia on els arqueòlegs han trobat les primeres utilitzacions del creuer ogival, però és a l'Ile-

de-France i a Picardia que aquest determina un estil; i també a l'Anglaterra de la mateixa època es manifesta primer l'agusament, i (...) no obstant això l'escriptura gòtica també sembla haver estat canonitzada a l'Ile-de-France i a Picardia.»²⁵

El *modus operandi* present segons Panofsky en l'obra de la catedral gòtica s'explica també en la composició gràfica dels manuscrits:

«N'hi ha prou amb obrir una summa qualsevol per constatar que l'autor ha pres sempre una gran cura de conduir els seus lectors de proposició en proposició i de permetre'ls de tenir sempre present en l'esperit la progressió dels seus raonaments. Sant Tomàs, al principi de la *Summa*, enumera les parts de les quals es compon l'obra; cada part, cada comparació, cada qüestió, són precedides d'un sumari; cada article té per títol una qüestió iniciada per la fórmula *utrum*; comença per l'exposició de les objeccions: la primera anunciada per *videtur quod non*, i cadascuna de les següents per *praeterea*; a continuació, després de la fórmula estereotipada *sed contra*, un argument contrari, generalment únic, fa conèixer la resposta a la qüestió, la qual explica i justifica el *corpus articuli*, situat així al centre del dispositiu i introduït per la frase, igualment estereotipada, *respondeo dicentium*; segueixen, per fi, numerades *ad primum*, *ad secundum*, etc., les rèpliques a cadascuna de les objeccions presentades al principi. Quan un copista ha reproduït unes deu mil vegades aquest esquema, ¿com no haurà, per molt soca o distret que el puguem imaginar, adquirit el costum de conduir així el seu propi pensament?

»No obstant això, si un lector no previngut compara un manuscrit dels segles IX, X o XI, un bell manuscrit per ell mateix, d'una obra en prosa amb un altre igualment acurat de la *Summa Teològica*, tindrà, al meu parer, la impressió que el primer és més clar, menys "aspre" que el segon; però si els mira més de prop observarà que el segon permet seguir molt millor el pensament de l'autor.

»En els manuscrits dels segles IX, X i XI trobarà bé una pàgina completament plena, bé dues columnes compactes, sense blanc: cap divisió, la puntuació fosa dins del text; les discretes majúscules no aturen la mirada, fins i tot si, en alguns apartats importants, poc nombrosos, superen lleugerament el marge; en una paraula, una execució admirable de la pàgina, per regularitat, densitat i, tanmateix, atraient, aèria gràcies a la finesa de l'es-

25. R. Marichal, «L'écriture latine et la civilisation occidentale du 1er. siècle», a Centre International de Synthèse, *L'Écriture et la psychologie des peuples*, XXII Setmana de Síntesi, París, Armand Collin, pp. 232-233.

criptura, la independència de cada lletra, la longitud entre línies. La pàgina té l'elegància freda, la bella ostentació de les arcades cegues de l'Abbaye-aux-hommes, a Caen, o de les "bandes llombardes" de la façana de Marmoutier; l'escriptura representa, si es vol, aquest espai impenetrable que és l'edifici romànic; no manifesta res de l'ordre del discurs.

»Per suposat, alguns manuscrits de llibres tècnics, menys nombrosos, com per exemple les *Partitiones* de Ciceró, o potser dialogats, com el *De Oratore* de Ciceró mateix, ofereixen de la mateixa manera que els moderns llibres impresos, pàgines dividides en petits paràgrafs on l'última línia és més o menys blanca; la lectura i fins i tot la recerca són còmodes, però, a més que els apartats són sovint arbitraris, tots els paràgrafs segueixen el mateix esquema: l'articulació lògica del pensament, la subordinació de les parts les unes a les altres no hi apareix de cap manera... i amb motiu, perquè alguns, com *Plini (Història Natural, París, Biblioteca Nacional 6.796)*, no són altra cosa que una sèrie de notes aïllades, en les quals les preocupacions literàries condueixen l'autor a dissimular més que no pas a manifestar el plantejament del seu pensament.

»El manuscrit gòtic escolàstic no sembla pas menys dens que el dels segles IX, X o XI; al contrari, els copistes no han tingut mai tanta por al buit: si la línia s'acabava per una paraula massa curta per finalitzar la justificació, reomplien l'espai lliure per una o més lletres de les quals després n'anullaven algunes, ratllant-les; si per un accident propi d'aquestes condicions de treball, un full anava a acabar-se deixant moltes línies blanques, recopiaven les últimes línies precedents enquadrant-les per un "*va...cat*" que les suprimia; reduïren les entrelínies i l'escriptura fou més atapeïda. Però els copistes aconseguiren, com els filòsofs, conciliar les dues exigències contradictòries que els eren imposades, *pro et contra*: el gust per la complicitat i la necessitat de procedir per "parts de parts" jeràrquicament agrupades. Observem el manuscrit de la *Summa Teològica* (París, Biblioteca Nacional lat 15.783): cada "qüestió" comença per una gran inicial semipartida en roig i blau sobre una complexa filigrana roja; alhora, cada article s'iniciava per una "A" —que corresponia a *Ad primum, Ad secundum*, etc.—, alternativament en blau i roig, més petita i d'una nova filigrana, més senzilla que en la "qüestió". Per senyalar clarament cadascuna de les parts d'un article, els llibreters inventaren el gran *pied de mouche* (l'asterisc), alternativament blau i roig. En el text les "qüestions" no són pas numerades, però sí al damunt de la pàgina, en el títol i en l'índex inicial. D'una sola ullada, obrint qualsevol pàgina del llibre, un lector experimentat pot saber on es troba.»²⁶

26. R. Marichal, *op. cit.*, pp. 236-240.

Es tracta per tant de tot un sistema d'expressió i d'un ordre completament diferent, el que es descobreix proposat en la interpretació de Panofsky. Així mateix, l'anàlisi de R. Marichal permet veure no solament com es constitueix, en l'activitat quotidiana del copista, l'*habitus* definit per la interiorització dels principis de clarificació i de conciliació dels contraris, sinó també com el mateix *habitus* s'actualitza concretament en la lògica específica d'una pràctica particular:

«Hom pot suposar que els mestres havien col·laborat amb els llibreters en l'elaboració d'una arquitectura del llibre que manifestés sense dubtes el desenvolupament de llurs idees; però per si sols els llibreters i els copistes ja estaven imbuïts dels mateixos mètodes: a l'interior de la frase densificaren la "divisió" del text fins a la menor unitat lògicament concebible, separant definitivament unes paraules de les altres (...), arribant fins i tot a recrear autèntics ideogrames. A més, i en aquests detalls tècnics que a continuació seguiran no és pas probable que intervinguessin els "mestres", en l'interior de les paraules, de cada lletra, obeint un *habitus* arrelat posaven en evidència els elements irreductibles: l'agusat gòtic, en efecte, "divideix" la lletra "component-la"; substituir un o més angles aguts per una corba equival a descompondre un moviment en els seus "temps" elementals, com ho fan els reglaments militars per a la presentació de les armes. O, per una circumstància singular, igual que la llavor de tot el desenvolupament de l'arquitectura gòtica es troba en la volta d'ogiva —aquest "increment" de la volta d'aresta—, diria que si bé no l'origen (...), però sí la utilització sistemàtica de l'agusament em sembla que no resulta particularment afavorida per la presència dels increments, regruixits, en la base de la lletra: la introducció als angles d'una descomposició de la punta ha fet que aquests produïssin per simetria una descomposició anàloga de les corbes superiors, que l'atzar d'una talla particular en el bec de la ploma hauria regruixit; una mostra, no goso dir una prova, de la justesa d'aquesta afirmació es podria trobar en el fet que els gòtics italians, que no tenen per dir-ho així "agusament", no han tingut mai tampoc "engrandiments" (en la mida de les lletres), i és en tot cas ben cert que són precisament aquests "engrandiments" els que han permès de distingir de manera definitiva les paraules.»²⁷

Així, l'obediència als principis mateixos que definien el pensament teològic o l'apropiació de l'espai arquitectònic, condueix a solucions i a realitzacions alhora originals i reductibles a esquemes més generals. A més, l'a-

27. R. Marichal, *op. cit.*, pp. 240-241.

plicació a l'escriptura dels principis que regeixen tota producció d'obres culturals respon per la seva banda a un principi que els escolàstics no podien pas anomenar, a diferència dels altres principis, perquè és d'alguna manera el principi definidor de com obeir els principis, i el que fixa que les operacions constitutives de l'*habitus* fossin portades per una espècie de desdoblament indefinit del qual l'arquitectura gòtica presenta també exemples, fins als límits del possible; seria com si l'*habitus*, aquesta gramàtica generativa de conductes, tendís a produir totes les frases concretes de les quals ella conté la virtualitat, i que mai cap programa conscient, sobretot si s'imposava des de fora, no podria preveure completament.

Hom comprèn que Panofsky hagi pogut trobar en l'*habitus* escolàstic el principi capaç de donar raó no només d'un contingut de l'arquitectura gòtica, sinó també d'una evolució «en aparença erràtica i en realitat obstinadament coherent», com ho demostra l'anàlisi minuciosa de les solucions que han estat successivament aportades a tres «qüestions» arquitectòniques.* Quan, a propòsit de l'evolució organitzativa del mur de la nau, Harry Bober contesta la «pertinència de l'esquema dialèctic» proposat per Panofsky, i suggereix veure més aviat en les diferents etapes d'aquesta evolució «una successió de solucions individuals enginyoses i originals, però independents entre si»,²⁸ el que passa és tan sols que es confon sobre la lògica segons la qual s'actualitza el *modus operandi*: és indubtable, en efecte, que les solucions de Pierre de Montereau o d'Hugues Libergier constitueixen actes d'invenció i de creació tan enginyosos com es vulgui; però no és menys cert que podem descobrir el principi que permet donar raó del que fou en el temps una creació d'imprevisible novetat. Per això, n'hi ha prou amb ressaltar que cadascuna d'aquestes *quaestiones* o, més ben dit, cadascuna de les formes successives que ella hagi pogut prendre davant la seva història (que és considerada per exemple en l'oposició entre la recerca de la claredat i l'anhel de reomplir del tot la pàgina manuscrita), no ha pogut existir com a tal més que per a esperits dotats d'una certa problemàtica, és a dir, d'una certa manera habitual d'interrogar la realitat; a més, cadascuna de les solucions successives que han conduït a la solució final pot ser compresa per referència a l'esquema de pensament fonamental que feia aparèixer la *quaestio* alhora que orientava la recerca d'una solució irreductible a l'esquema, per aquest motiu imprevisible —semblantment en un altre ordre al menor acte de la paraula—, i conforme *a posteriori* amb

* Es refereix als tres temes en els quals Panofsky desenvolupa la seva teoria del treball dialèctic per «parts de parts», com a conseqüència de l'*habitus* escolàstic: la rosassa de la façana occidental, l'organització del mur en la nau lateral, i la conformació dels pilars de la nau. (N. del T.)

28. H. Bober, *Art Bulletin*, vol. 35, 1953, pp. 310-312.

des regles de la gramàtica. Es comprèn per això que el *modus operandi* pugui revelar-se en el *modus operatum* i només aquí.

Es certament en la mateixa direcció que cal buscar la superació del conflicte entre la tesi «funcionalista» i la tesi «illusionista». Vegeu per exemple l'homologia entre la nervadura ogival i l'agusat de l'escriptura gòtica: no existeix cap relació entre les dues invencions tècniques i és completament per atzar que tendeixen recíprocament al predomini de l'arc apuntat sobre el de mig punt.

«Seria doncs accidentalment que els copistes anglesos haurien tallat la seva ploma en bisell mentre els "maçons" construïen llur volta sobre nervi d'ogiva, però no ho seria que els dos procediments tinguessin èxit i donessin lloc al naixement d'un nou estil: car ambdós permetien de respondre a un cert gust per les formes anguloses, l'estirament en alçada, i encara pot ser pels efectes pintorescos de perspectiva de joc d'ombres i de llum que es troben alhora en les naus de les catedrals i en les pàgines dels manuscrits.»²⁹

L'última veritat d'un estil no s'inscriu en embrió dins d'una inspiració original, però es defineix i redefineix contínuament a títol de significació a l'esdevenir «el que es construeix a si mateix d'acord amb si mateix i contra si mateix». És en el canvi continu entre les qüestions que no existeixen més que per —i per a— un esperit dotat d'un tipus determinat d'esquemes i de solucions més o menys noves, obtingudes a partir d'aquests esquemes, però capaços de transformar l'esquema inicial, que es constitueix aquesta unitat d'estil i de sentit; ella mateixa pot semblar haver precedit les obres anunciadores del resultat final, i transformar, retrospectivament, els diferents moments de la sèrie temporal en simples esborranys preparatoris: si l'evolució d'un estil no es presenta ni com el desenvolupament autònom d'una essència única i sempre idèntica a si mateixa, ni com una creació contínua d'imprevisible novetat, sinó com un transcórrer que no exclou ni els avanços ni els retrocessos, és que l'*habitus* del creador, com a sistema d'esquemes, orienta de manera constant les decisions que, pel fet de no ser deliberades, no són menys sistemàtiques, que sense ser ordenades i organitzades expressament en relació a una finalitat última, no són menys portadores d'una espècie d'intenció que no es manifestava més que *post festum*: aquesta autoconstitució d'un sistema d'obres unides per un conjunt de relacions significants s'acompleix dins i per l'associació de la contingència i del sentit que es feia, es desfeia o refeia sense

29. R. Marichal, *op. cit.*, p. 233.

parar segons principis tan constants que fugien completament de la consciència, dins i per la transmutació permanent que introdueix els accidents de la història de les tècniques en la història de l'estil, conduint-les a l'ordre del sentit, dins i per la invenció d'obstacles i dificultats suscidades per igual en nom dels principis que de llur solució, i dels quals la contrafinalitat a curt termini pot assolir una finalitat més elevada.

És també des de la gènesi d'una significació a partir d'un accident —la qual no ha pogut esdevenir l'origen d'un procés dirigit cap a un sentit final, perquè ha estat descobert, interrogat i tractat segons la lògica d'un cert sistema d'esquemes de pensament, de percepció i d'acció— que Panofsky posa en evidència en observar que els arcs ogivals de Caen i de Durham «han començat a parlar abans d'actuar», mentre que els arbotants «han començat a actuar abans de parlar» i que altres elements de l'edifici no han deixat mai de «parlar i actuar a la vegada».* Aquestes obres humanes que són la volta d'ogiva, l'agusat de l'escriptura gòtica o l'arbotant, tenen, per utilitzar el llenguatge escolàstic, una *intenció* ambigua³⁰ en allò que en elles pot ser comprès i apreciat, bé per llur pura funció tècnica, bé per llur «valor òptic», i això suposa «un interès privilegiat per la forma».³¹ Aquesta intenció objectiva, que no es limita mai a la intenció del creador,³² és funció dels esquemes de pensament, de percepció i d'acció causats per la seva pertinença com a individu a una societat, a una època i a una classe:³³ es conclou que és del sistema concret de relacions significants definidores de l'objecte, que han d'ésser classificades les seves categories d'interpretació, puix la validesa es mesura respecte a la fecunditat heurística i la

* «Els nervis de Caen i Durham, que no eren encara *singulariter voluti*, començaren per dir quelcom abans de ser capaços de fer-ho. Els arbotants de Caen i Durham, ocults encara sota els pisos de les naus laterals, començaren per fer quelcom abans que els fos permès dir-ho. En última instància, l'arbotant aprengué a parlar, el nervi aprengué a treballar i ambdós aprengueren a proclamar el que feien en un idioma més minuciós, explícit i adornat que l'imprescindible per a la mera eficàcia; i això s'aplica a la conformació de pilars i al traç ornamental que havien estat conversant i treballant tot el temps.» (Erwin Panofsky, *Arquitectura gòtica y escolástica*, p. 89, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1959.) (*N. del T.*)

30. E. Panofsky, «The History of Art as a Humanistic Discipline», dins *Meaning in the Visual Arts*; *op. cit.*, p. 11.

31. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 12.

32. E. Panofsky, «Der Begriff des Kunstwollens», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, pp. 321-329.

33. «El gust clàssic exigia que les cartes privades, els discursos del pretori i els escuts dels herois fossin "artístics" (a risc de caure dins de la bellesa fictícia), mentre que el gust modern exigeix que l'arquitectura dels cendres sigui funcional (a risc de caure dins de l'eficàcia fictícia).» (E. Panofsky, *The history of art as a Human Discipline*, *op. cit.*, p. 13.)

coherència del sistema d'interpretació concret. Lluny d'acostar un estil a les pròpies normes de perfecció, hom resulta condemnat a les preguntes estèrils i als debats ficticis, dels quals el conflicte entre «funcionalistes» i «artificialistes» és un bon exemple. Més exactament encara, Panofsky suggereix que el costum francès d'anomenar «gòtic clàssic» el període central del gòtic ha conduït sovint els estudiosos a aplicar inconscientment a aquesta arquitectura les normes dels grecs i dels romans, en lloc de preocupar-se per definir les pròpiament específiques de la «classicitat» gòtica; la mateixa anàlisi valdria sens dubte pel concepte de «racionalisme»: el «racionalisme medieval» al qual es refereix Panofsky és al racionalisme que entenia Viollet-le-Duc, o fins i tot a l'«illuminisme» de Pol Abraham, el mateix que la «classicitat» gòtica definida segons els criteris propis de perfecció és respecte al concepte de «clàssic» quan resulta inconscientment o conscientment conferit de validesa transhistòrica. Per donar compte de la divisió de l'arquitectura de la catedral pel que fa a les jerarquies d'elements homòlegs, Viollet-le-Duc proposa una explicació estrictament tècnica: la repetició de les pròpies formes i la utilització dels mateixos traçats reguladors permeten en efecte, segons ell, reduir el nombre de «traços» (és a dir, de plànols) que es donen per model als obrers. L'explicació de Panofsky integra aquesta opinió: el *nam et sensus ratio quaedam est* de sant Tomàs és l'expressió més adequada d'una «lògica visual» fonamentada sobre l'ambigüitat intrínseca de la intenció objectiva que viu en totes les obres culturals dels segles XII i XIII.

Això no obstant, la filosofia de la història de l'art que es troba implicada en la noció d'*habitus* com a gramàtica generativa, ¿no s'ajusta massa bé, i per això massa exclusivament, a aquestes èpoques, quan un estil atenyia la pròpia perfecció a base d'explotar fins assolir, i potser exhaurir, les possibilitats cedides per un art d'inventar heretat, però sense arribar a inventar, parlant amb propietat, un nou art d'inventar? Tot succeeix efectivament com si l'ordre cronològic fos d'alguna manera deduïble de l'ordre lògic, la història com a lloc on s'acomplís la tendència a l'autoconsumació del sistema de possibilitats lògiques, com les que defineixen un estil, per exemple. Però, què se'n fa d'aquests períodes de ruptura i de crisi d'on sorgeix una nova gramàtica generativa? Si la presència d'innovadors com l'abat Suger trenquen amb les tradicions estètiques del seu temps i del seu medi, cal, doncs, rendir-se a la irreductibilitat creadora?

De fet, per donar raó d'aquesta creació d'esquemes creadors, cal considerar l'*habitus* singular de l'individu com a tal, és a dir, com a principi d'unificació i d'explicació d'aquest seguit de conductes en aparença aïllades que configuren una existència única. Aquesta biografia sistemàtica porta de cop a invertir la relació entre les obres i els principis estètics o filosòfics

del creador: la lectura dels aclariments iconogràfics que Suger subministrà a l'historiador en el *Liber de Rebus in Administratione Sua Gestis* i en el *Libellus Alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Dyonisii* permet veure que el renovador va trobar, en la «metafísica de la llum» del *Pseudo-Dionisi* o de l'*Escot Aurigena*, la ideologia que anava miraculosament a sacralitzar, o, en altres paraules, a sancionar i santificar el seu gust «d'avantguarda» per una estètica de la llum i la fascinació. No sabríem, doncs, en aquest cas, considerar les representacions filosòfiques pel principi de les realitzacions artístiques; cal buscar més enllà, a risc de renunciar a l'explicació, la raó d'un gust que s'expressa tant en l'estil dels escrits com en l'elecció de les matèries, dels objectes i les formes. Per adonar-nos de la força d'una anàlisi que val per la voluntat de tenir, i tenir junts, tots els aspectes de la realitat, n'hi ha prou amb recordar la relació que establia entre les posicions estètiques de sant Bernat i de Suger, i dels diferents trets sociològicament significatius de llurs biografies: per un extrem l'asceta en el qual el refús radical de tota bellesa material apareix més aviat, fins a l'exageració àdhuc, com una «estètica negativa» i no pas com una indiferència a l'art; de l'altre extrem, l'esteta que s'abandona a un gust desenfrenat per allò que l'encisa; per una banda, l'infant de família pobre dedicat des de petit a l'Església, que féu d'ell tot quant és; de l'altra, un jove noble que s'ofereix a la fi de l'adolescència al monestir, que li imposa el seu absolut rigor.*

Amb això n'hi hauria prou per comprendre les diferències sistemàtiques que separen Suger i sant Bernat sobre tots els punts i tots els terrenys, en l'estil de la seva fe, en la seva imatge de la vida religiosa, en la seva acció temporal i en la seva aportació a la bellesa, la qual no és altra cosa que una dimensió d'una actitud més general d'entendre l'existència; però, a més, Panofsky es preocupa de definir també la natura particular de la relació que Suger estableix amb la seva pròpia condició social (i inseparablement amb l'Església): perquè encara que Panofsky no ho faci explícitament, des de llavors no es pot fer correspondre el gust per l'esplendor i el luxe que Suger s'atreveix a imposar i afirmar contra els costums del seu entorn, amb d'altres aspectes tals com la seva preferència per acompanyar-se de personatges ancians o la delicadesa una mica pretensiosa del seu estil. I si, en l'estudi de Panofsky, hom presenta un últim detall, la petita estatura de Suger, es pot veure en l'actitud alliberada de la consideració respectuosa cap a la «petitesa» física, i sobretot social, el principi generador i

* Aquesta edició francesa d'*Architecture gothique et pensée scholastique* contenia també, a mena d'introducció, un altre assaig de Panofsky sobre l'Edat Mitjana: *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, al qual al·ludeix aquest paràgraf i els següents. Avui aquest text es troba en castellà a Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma 4, Madrid, 1979. (N. del T.)

unificador d'aquesta personalitat singular, i des d'aquí el principi que permet de comprendre i d'explicar la forma única de l'acció innovadora. No hi ha, doncs, cap contradicció en invocar en l'estudi d'una època de transició i de ruptura, i a propòsit d'un dels agents principals de la invenció d'un nou estil, d'altres forces determinants de costums que aquella que privilegiava l'anàlisi de l'arquitectura gòtica en el seu esplendor; i sens dubte les biografies exhaustives dels creadors de l'època clàssica, arquitectes o escolàstics, permeten fins i tot respondre enterament de les variacions singulars que cap adoctrinament escolar no ha pogut del tot abolir.

Si es volia per fi restituir en la seva integritat el sistema de les causes que expliquen el succés històric de les innovacions de l'abat Suger, caldria reintroduir alguns dels fets que ell invoca per justificar la seva empresa i que ha calgut eliminar per decisió de mètode: així, per exemple, sembla indiscutible que amb l'impuls de la seva època vers la ciutat, amb els grans aplecs dels mercats, les fires i els pelegrinatges, la necessitat d'esglésies cada vegada més grans no ha pogut més que afermar-se; no admet dubtes, per altra banda, que la posició de Suger en la jerarquia política i eclesiàstica, i la significació particular de la seva abadia conferien a les iniciatives que prenia una legitimitat excepcional, fins i tot en l'ordre estètic, de manera que, almenys en les iniciatives paral·leles del rei, els arquitectes foren obligats a considerar seriosament les dificultats, per molestes que fossin, que havien heretat històricament —és el cas de la problemàtica de la façana oest— i que els portaria un segle resoldre. Però caldria rebutjar per un moment, com a simples racionalitzacions, els arguments donats pel mateix Suger, tant les referències a la «metafísica de la llum», com les justificacions extretes de la congregació de públic dins l'església, perquè tendeixen a establir relacions de dependència simple o directa allà on hi havia, per parlar com Cournot, «les sèries causals independents en l'ordre de la causalitat» d'on «la combinació o la trobada» generaren aquest atzar felíç que fou l'estil gòtic.

Davant d'uns exercicis de virtuosisme metodològic semblants, no es pot deixar de pensar en una frase de l'*Iconography and Iconology*: «L'historiador d'art es diferencia de l'espectador "ingenu" en el fet que és conscient del que fa.»³⁴ Caldria, segons escriu Saussure, «ensenyar al lingüista el que fa», o com diu Emile Benveniste, «fer veure en quines operacions prèvies es deixa portar inconscientment quan tracta els fets lingüístics.»³⁵ Igual que nosaltres, i molt millor que en els escrits teòrics als quals ens hem refe-

34. E. Panofsky, «*Iconography and Iconology*», *op. cit.*, p. 31.

35. E. Benveniste, «*Saussure après un demi-siècle*», dins *Problèmes de linguistique générale*, París Gallimard, 1966, p. 38.

rit per autoritzar aquesta anàlisi dels pressupòsits etimològicament tractats: en el llibre, Panofsky fa veure de manera sorprenent que no pot fer el que fa si no és a condició de saber en cada instant el que fa i el que representa: fer-ho, perquè les operacions més humils de la ciència, com les més nobles, valen el que valgui la consciència teòrica i epistemològica que acompanya aquestes operacions.