

DINS I FORA DEL CUB BLANC

Nicolás Sánchez Durà

INTRODUCCIÓ

Se suposa que sóc ací, davant de vostés, perquè treballe en una galeria d'art privada (Temple) i en una sala d'exposicions pública (la de la Universitat de València). Supose que són aquests els títols que m'acrediten com a conferenciant. Però és curiós que, quan es tracta d'artistes, aquests crèdits es tornen problemàtics i més que crèdits poden semblar *descrèdits*.

En efecte, és un secret de domini públic que la relació entre galeristes i artistes és una relació polèmica i marcada per l'*ambigüitat* i l'*ambivalència*: una cosa així com la relació que el fill té amb el pare segons el Dr. Freud. Fa només sis anys i mig que treballe en els circuits de les arts plàstiques, però em sembla que d'ençà que les obres d'art es convertiren en una mercaderia de consum més o menys massiu a la primeria de segle, aquests sentiments d'«amor i odi» dels artistes envers els galeristes, i també envers els "curadors" o "comissaris" —com ací els anomenen—, ha estat una constant.

LA RELACIÓ ENTRE EL GALERISTA I L'ARTISTA

Per què això és així? Trobe que la primera cosa que salta a la vista és que el galerista, al seu torn, hi té també una posició ambigua. No solament tracta la seua obra segons el seu *valor d'ús*, sinó també segons el seu *valor de canvi*; o altrament dit, no solament se situa davant l'obra segons un punt de vista *estètic*, sinó també segons el *valor crematístic* actual o possible.

Els contaré una anècdota. Fa uns anys entrevistaven un jove pintor a la TVE. Li van demanar el nom d'un galerista i va dir: "Castelli, perquè tot allò que toca ho converteix en or". Sempre he tingut el dubte de si la resposta en forma de

"boutade" era un *diagnòstic* agut o si era un *síntoma* de la nostra època. De tota manera, em sembla que el galerista és una mena de rei Mides i per això és estimat; però si el rei Mides no t'accepta, o en el teu cas no funciona, és odiat. Totes dues possibilitats sempre estan presents: d'aquí ve l'amor i l'odi. Certament, la relació galerista / artista és força més complexa i no s'esgota en això que he dit, però crec que la dimensió que he comentat sempre hi està present i és fonamental. Tanmateix, m'agradaria eixir de l'anècdota i reflexionar una mica més sobre aquest assumpte.

Deixen-me que ho faça en termes d'una de les afirmacions de Salvatore Mangione, pintor italià conegut de Salvo, que en una de les reflexions més intel·ligents sobre la pintura que últimament s'han fet (vegeu el seu llibre *Della Pittura*) diu:

"40. Jo pinte quadres. Aquesta és una de les meues característiques. Si insistiu, diré que es donen alhora la meua necessitat 'artística' i la meua necessitat 'econòmica'. La necessitat artística m'empeny a agradar al meu museu imaginari, la necessitat econòmica m'empeny a agradar al meu museu real."

Més endavant tornarem sobre el *Della Pittura* de Salvo. Ara m'interessa donar voltes a aquesta *tensió dual* que assenyala el text que acabe de llegir. En efecte:

- a) ¿Com es resol aquesta tensió entre "necessitat econòmica" i "necessitat artística", entre "museu imaginari" de l'artista i "museu real"?, o
- b) Profunditzem-hi un poc més: *valoració estètica* i *valoració social*, ¿són termes totalment *independents* o són *dues cares* de la *mateixa* moneda?
- c) I si no és cap de les dues coses, ¿quina *relació* hi ha entre el *valor estètic* i la *valoració social* d'una obra?

Aquestes tres preguntes, que són variacions sobre la mateixa qüestió, són prou urgents de respondre perquè, paradoxalment, vostés no m'apressen a respondre-les terminantment. Però sí que vull pensar-hi i insinuar alguna resposta. La primera cosa que vull dir és que hi ha alguns termes utilitzats per a formular-les que necessiten ser aclarits.

Comencem per "social" o "valoració social". Em pense que és important indicar que en el cas de les arts plàstiques—com va dir en *La Paraula Pintada* aquest perspicaç sociòleg sense títol o historiador del present que és Tom Wolfe—: "El públic hi és convidat (quan tot ha passat—diu Tom Wolfe—, sol rebre'n l'avís publicitari)". Vull dir que, en el cas de les arts plàstiques, per "valoració social" cal entendre, *primordialment* i *fonamentalment*, el *nucli social* que forma un nombre

¹ SALVO, *De la pintura*. Temple-Pretextos, València, 1989.

molt restringit de persones i institucions que assumeixen papers *diferents i complementaris* en una xarxa, complexa i simple alhora, de distribució i circulació d'allò que se'n diu art. Em referesc, és clar, a galeristes, crítics, comissaris, conservadors o "curators" d'exposicions i museus, revistes acadèmics i, no cal dir-ho, també artistes i col·leccionistes.

El que dic no es contradiu amb el caràcter d'allò que, en conversa privada, el pintor Eduardo Arroyo qualificà de "caràcter laic sagrat" de l'art als nostres dies. És a dir: no es contradiu amb el fenomen gairebé planetari, especialment notable al nostre país pel seu caràcter recent, de les grans i costosíssimes exposicions espectaculars –d'espectacle– visitades per un nombrosíssim i àvid públic espectador. Però no ens hi hem d'enganyar. Aquest públic és justament això: espectador, i ací acaba la seua funció. Cal assenyalar, però, que a diferència d'altres espectadors o consumidors de productes culturals, aquest públic no té veu ni vot a l'hora d'establir la valoració del que se li ofereix. Precisament, aquest públic *està disposat* –quantes vegades hem sentit precedir qualsevol judici de "jo no hi entenc", "jo *només* sé si m'agrada o no, però *no dic* que *no siga important, bo*, etc. etc.–, deia que aquest públic està disposat a acceptar que *el seu gust* no ha de coincidir necessàriament amb la *bondat, importància*, etc., de les obres que ell valora amb tanta prudència. Al mateix temps, aquest públic *admet* que el *fet* que se li oferescuen tals obres en *tals* contextos espectaculars és ja una *prova* o *expressió* d'un *valor* que *altres* han descobert, determinat i sancionat.

I vull deixar clar que no em referesc tan sols ni principalment a les grans exposicions del tipus expressionisme alemany, Cézanne, Monet, Picasso o Juan Gris. No. En aquests casos, el que es veu ja forma part del patrimoni d'allò que Salvo en diu "museu real", i el valor del que es mostra ja ha estat establert institucionalment d'una manera clara i definitiva. Fins i tot per la institució escolar, atés que al batxillerat ja vam aprendre que aquests noms eren fites en la història de l'art i de la cultura. No em referesc sobretot a aquests "museu real in progress" que constitueixen les exposicions del tipus "L'art i el seu doble" o "Els deixebles de Beuys" o encara "Barceló-Barcelona", o d'altres de semblants, per citar exemples recents i ben coneguts de tothom en aquest país. Tant en un cas com en aquest altre, que és encara més expressiu, el públic és espectador d'un paisatge que ja està constituït i es limita, com qualsevol turista, a gaudir tant com pot i sap d'allò que ja és un fet consumat. No sóc innocent i sé que al nostre món –l'anomenat occidental, per bé que es trobe a l'est, a l'oest, al nord i al sud– també uns altres productes culturals com la literatura (vegen, si no, l'exemple recent de la darrera novel·la d'Umberto Eco *El pèndol de Foucault*), el cinema o la música són mediatitzats pels aparells de circulació i distribució. Però crec que en cap altre cas –i ací les qüestions de *grau* són rellevants– la renúncia voluntària al propi judici de valoració, i la seua delegació en altres, és tan radical i profunda com en el cas de les arts plàstiques. Parlem, és clar, del gran públic.

Hi ha molts fenòmens que mostren o que són símptoma d'això que acabe de dir. Com tots els del "milieu" saben, quan es tracta d'un pintor emergent o un jove, no importa tant que es vengui o no, sinó més aviat *a)* que aconseguisca exposi-

cions en certes galeries i no en qualsevol; b) que figure en certes exposicions col·lectives organitzades per certs comissaris; c) que li escriguen catàlegs o crítiques certs crítics; d) que aquestes apareguen en certes revistes especialitzades; i que per fi, e) la seua obra l'adquiresquen certes col·leccions públiques i privades. Aquests factors, relacionats d'una manera complexa i variable, constitueixen el lloc on es forja la valoració d'una obra o d'un artista i, per descomptat, són els que possibiliten que aquesta obra es difonga de tal manera que el gran públic rep com a fet de posada en valor; fet en l'existència del qual ell sap que no té cap participació. "Aquest és l'art dels nostres dies, és nou i críptic; la seua apreciació necessita teories que vostè no coneix. No li demanem el seu parer; nosaltres, que les coneixem, ja hem jutjat per vosté. Limite's a informar-se'n i, si és el cas, a gaudir-ne". Sembla que aquest és el dictum no dit que hauria de figurar en el frontispici d'aquestes grans exposicions a les quals el públic assisteix massivament, fins i tot amb sentiments molt semblants als religiosos.

El que dic no sembla gens desgavellat. De fet, alguns artistes han convertit aquest assumpte en el tema de la seua obra, i per allò d'"embullar la troca", tant del gust de l'art contemporani, han realitzat un tipus d'obra que jo diria *quasi-conceptual* per la seua intenció, per bé que *pictòrica* per la seua factura. És el cas, per exemple, de Simon Linke, que va aconseguir sorprendre tothom amb aquells quadres en què tota la sensualitat de suaus pinzellades empastades d'elegants combinacions de color estaven al servei de... reproduir els anuncis que apareixen en les planes de la prestigiosa revista Artforum. Però si la pintura de Linke és prou expressiva d'això que ha estat dit, encara ho és més el text que escrigué Jeffrey Deitch per al catàleg que edità l'any passat la galeria Lisson de Londres i la Tony Shafrazi de Nova York. Per Deitch, la pintura de Linke posa de manifest que, abans de veure qualsevol exposició, un es mira l'anunci i el jutja sobre la base del reconeixement del nom de l'artista, la marca de garantia de la galeria i l'elegància visual de l'anunci. Així mateix, Deitch ens diu que Linke ens ensenya que un comença a determinar les galeries que són importants i les que no ho són mirant el disseny dels anuncis: les importants afavoreixen el format directe i simple, mentre que les efímeres i irrellevants abusen del grafisme superestil·litzat. Etc., etc., etc.

Doncs bé, si Linke ens parlava de galeries, revistes i anuncis, Manuel Saez presentava un quadre en Arco'88 sobre els crítics i els comissaris. El constituïen dues llistes de noms de crítics que, eixint dels marges dret i esquerre del quadre, emmarcaven un avió –aquest era el tema de la seua darrera sèrie–, que duia inscrit al mig el nom del pintor. A propòsit, els noms dels crítics eren pintats amb el color alquímic i religiós per excel·lència: l'or. El quadre es deia "outside the white cube", i m'imagino que feia referència a una sèrie d'articles que, amb el nom d'«inside the white cube», va escriure Brian O'Doherty per a Artforum fa aproximadament una dècada. La intenció de Saez pareix clara: si O'Doherty deia –i cite textualment– que "hem arribat en un punt en què no veiem en primer terme l'art, sinó l'espai en què es localitza en el 'white cube' (i.e. en la galeria)" i que "la mística del pla de superfície [...] ha estat transferida al context de l'art", Saez

estenia així aquestes assercions al que s'esdevé a fora o al voltant del cub blanc (i.e. a la xarxa de crítics, comissaris i conservadors).

VALORACIÓ ESTÈTICA/VALORACIÓ SOCIAL

Però girem full, si és possible. Jo havia formulat tres preguntes que de diverses maneres preguntaven més o menys el mateix: si *valoració estètica* i *valoració social* eren:

- termes totalment independents;
- dues cares de la mateixa moneda; o
- si no era cap d'aquestes dues coses, ¿quina relació hi havia entre aquests dos termes?

Després d'haver formulat la pregunta, i abans de respondre-la, em vaig embarcar en què s'havia d'entendre per *valoració social* en el cas de les arts plàstiques. I, vés per on, i d'una manera una mica sibil·lina, sembla que ja he respost la pregunta que em feia. ¿Que potser no he dit adés que aquesta xarxa *complexa* i *variable* de "connaisseurs" era el lloc on es forjava la valoració de les obres? Sembla, doncs, que ja m'he decantat cap a la segona opció que abans assenyala: *valoració estètica* i *valoració social* –aquesta darrera entesa com l'he caracteritzada– serien dues cares de la mateixa moneda.

Però si deixàvem les coses aquí, hauríem arribat a allò que en filosofia s'anomena *escepticisme*, un escepticisme que en aquest cas duria associat un fort *component relativista*. Perquè, si deixàvem les coses en aquest punt, la conclusió és que no existeix *objectivitat* possible en el judici de valoració artística i que aquest judici és *relatiu* al vaivé ocasional i al caprici, o a les passions més baixes d'aquests "connaisseurs" que he esmentat. Si deixàvem les coses aquí, es podria dir que la valoració artística és el regne del *mer subjectivisme*, on no és possible trobar una cosa que sembla important quan es parla d'*objectivitat*:

Críters públics susceptibles de ser acceptats per tothom a l'hora d'establir un argument que fonamenta l'acceptació o la recusació d'un judici.

La veritat és que aquest escepticisme és temptador quan es coneix el panorama de circulació, distribució i valoració de les arts plàstiques. Però si un aposta també en aquest àmbit –i fóra llarg d'explicar per què– per una opció racionalista, llavors es veurà obligat a buscar una eixida. Que quede clar que aquest fantasma de l'*escepticisme* i el *relativisme* no és privatiu de l'art. Avui dia, en el panorama filosòfic, com més va apareixen més articles, llibres, revistes, etc., sobre l'assumpte de la racionalitat: és el tema dels temes. Fóra llarg d'explicar que l'assumpte no depén d'una simple moda editorial. Siga com vulga, en un dels llibres editats sobre l'assumpte (em referesc a *Rationality. The Critical View*²), Ian

Charles Jarvie planteja el problema en un article titulat *The Objectivity of Criticism of the Arts*. Amb la finalitat d'intentar respondre la pregunta que m'he fet, i volent sortejar la conclusió escèptica a què sembla que he arribat, deixen-me que comente el que en diu Jarvie, perquè el títol del seu escrit sembla esperançador a l'hora de poder sortir-nos-en. La pregunta que es fa Jarvie és aquesta:

¿Hi ha la possibilitat d'argumentació racional quan es tracta de les arts, o hem de caures forçosament en el subjectivisme?

L'estratègia de Jarvie per a desterrar el subjectivisme i defensar la possibilitat d'argumentació racional és clara. Per ell, la caiguda en el subjectivisme és inevitable si es confon *avaluació* o *valoració* amb les *respostes individuals* davant les obres d'art. En tant que és una qüestió de fet, fàcilment constatable, que les respostes (emocionals, sentimentals, etc.) dels individus difereixen notablement davant la mateixa obra, si s'identifiquen *valoració* i *resposta individual*, llavors tota discussió es col·lapsa i ens trobem en el regne del relativisme.

¿Quina és, doncs, la resposta de Jarvie? A vise ja que la solució és, per al meu gust, un poc decebedora. Perquè el que fa Jarvie és desplaçar la valoració artística de l'*individu* a les *institucions* i a la *tradició*. De la mateixa manera que el *progrés* en les ciències de la natura és fonamentalment o un *progrés tecnològic dins* d'un marc teòric-conceptual establert prèviament (els famosos paradigmes de Kuhn), o una aplicació a problemes particulars de teories prèviament acceptades, el judici artístic es fonamenta a partir del "cos de doctrina" que la tradició, encarnada en les *institucions*, ens ha llegat. Noten que per al cas tant és –com el mateix Jarvie assenyala– que l'art d'aquest segle s'haja desenvolupat precisament en contra de la tradició i que la tradició moderna de les avantguardes –i.e. el segment més recent de la gran tradició– siga una ininterrompuda ruptura de regles, preceptes i manifestes. Perquè el problema que es tracta de resoldre no és la identificació d'un cos de preceptes o regles per a produir bon art o mal art, sinó la identificació d'un *deversall de raons o criteris intersubjectius* i públics –i.e. objectius– que servesquen *per a donar suport* als judicis de valoració en el si d'una argumentació que es vol racional. Així, doncs, no és gens estrany que Jarvie acabe fent una molt saxona crida a la democràcia per demanar la *pluralitat de punts de vista* i l'abolició dels clans en la direcció de les institucions guardianes de la tradició, la *tolerància* i l'accentuació de la *metatradició* que implica ser crítics amb la tradició mateixa. Vaja, una cosa com "que cent flors s'òbriguem, que cent escoles rivalitzen", llançada líricament per Mao-tse-dong.

Estic segur que la solució de Jarvie no els ha deixat gaire tranquils. La veritat és que ensenya l'orella i ens queda el "rum-rum" que amb ella tornem a estar a l'arbitri dels "connaisseurs" que abans esmentàvem. Perquè Jarvie no diu res sobre què hi pot haver en les obres *mateixes* perquè siguem valorades així o aixà

² AGASSI, J., JARVIE, I. C. (edit.). Martinus Nijhoff. Dordrecht/Boston. 1987.

per aquesta xarxa d'experts. El cas és que, de fet, Jarvie sí que en diu alguna cosa –recorden el símil dels paradigmes de la ciència–, però que no ens pot deixar massa satisfets: sembla que diu que *en el marc* d'una teoria acceptada sobre, per exemple, la pintura, es valoren les obres que són exponents eximis d'aquesta teoria. Ara bé, tota analogia té els seus problemes i aquesta no deixa de tenir-ne. En efecte, tot i que no crec que hi haja cap inconvenient a acceptar el que ell diu de les ciències, em sembla, però, que aquest punt de vista estés a les arts té el greu inconvenient de no poder donar compte –o de passar-lo per alt– del fet que en les arts plàstiques hi ha obres que precisament allò que fan és *constituir aquestes teories* susceptibles de ser integrades en la tradició, mentre que d'altres obres no fan sinó repetir el clixé. Justament el primer tipus d'obra és el que es valora positivament, mentre que el segon és el que no suscita el nostre interès³.

Doncs bé, fixen-se que, tot comentant Jarvie, hem arribat en un punt que ja no és ben bé la conclusió escèptica en què abans ens trobàvem. En efecte, a hores d'ara podem dir que valoració artística i valoració social no són ni termes completament independents ni les dues cares d'una mateixa moneda, sinó que la *valoració artística*, encara que es done ineludiblement en el si d'una *comunitat d'experts* i tinga aquesta com una de les condicions de la seua possibilitat, té un fonament *in re*, i.e. en l'obra mateixa: *la capacitat per a constituir o contribuir a constituir teories*. Ara bé, ¿quines teories?

VISIÓ I TEORIA

Permeten-me que per respondre aquesta pregunta torne a Salvo. Just després de les afirmacions sobre el museu que citàvem més amunt, Salvo es demana i respon:

"41. ¿Com construeixes una 'seqüència'? ¿Què passa quan dius: 'Sí, veig bé Monet després de Canaletto i Turner'? ¿Per què Monet sembla ben emplaçat així?

Perquè, per exemple, Turner em dóna una visió nova de Venècia en el context de la més estereotipada de Canaletto, i el mateix amb Monet i Turner.

És com si l'entitat empírica anomenada Venècia, en fer un comentari sobre una de les seues representacions, cridàs: 'Ací només hi ha un aspecte!', i demanàs noves representacions per 'definir-la' millor."

³ Cal remarcar que la mateixa distinció es pot fer respecte al coneixement científic. Hi ha obres que *constitueixen* nous paradigmes que després són acceptats com a marcs on es desenvolupen teories particulars. L'exemple tòpic són els *Principia Mathematica* de Newton. Però en el cas de la ciència, les teories particulars (...). (Original il·legible)

Crec que allò que pot constituir un *fonament in re* per a *justificar* un judici de valoració plàstica i poder així establir una argumentació racional és la capacitat de l'obra per a *encarnar* noves teories que ens permeten *veure* el món segons una diversitat perpètuament renovada. Però trobe que cal fer-hi *unes quantes* precisions.

En primer lloc, algú se'n pot sentir escandalitzat i dir: "Però com diables gosa a parlar de 'representacions' i de 'veure'? Això que diu no té cap sentit perquè la pintura i l'escultura ja fa molt de temps que van eixir de l'esfera de la *representació*, i que ningú que estiga bé del cap pretendria lligar l'art al concepte de *mimesi*". Davant d'una possible objecció com aquesta m'agradaria dir dues coses:

- La primera, en la qual no em detindré gaire, és que darrerament hem vist un ressorgiment de l'art figuratiu o narratiu, o com vulguem dir-ne. Falta per veure si aquest retorn no és conseqüència d'un cert punt mort a què havia arribat la pintura quan es va obsessionar –en paraules d'O'Doherty que ja he citat– per la "mística del pla de superfície". Però aquesta és una discussió que ens duria molt lluny, i no vull entrar-hi.
- La segona cosa que m'agradaria dir és que la meua formulació ha estat prou vaga per escapar a una tal objecció. En efecte, jo he parlat de "veure el món" i, amb independència de quina hi siga la posició de Salvo –la complexitat de la qual no s'esgota sens dubte en la cita que n'he fet–, res no ens força a interpretar "món" en el sentit de "món natural". Hi cap el món natural, el món de l'art, el món polític, etc.

Ara bé, m'agradaria fer una segona precisió a la formulació que he fet adés. En efecte, he parlat de capacitat de l'obra per a *encarnar noves teories* que ens permeten *veure* el món de forma renovada. Amb això no he volgut dir que els artistes hagen d'encunyar verbalment i raonadament discursos que expliquen o defensen les seues obres. No hi ha dubte que el treball de l'artista s'efectua en la seua pròpia obra. Però no és menys cert que el resultat, i.e. l'obra, pot exhibir o no una teoria *in actu exercito*. És fins a un cert punt –només fins a un cert punt– irrellevant que siguem persones estranyes al pintor les que encunyen verbalment aquestes teories.

Justament, i aquesta és la meua tercera precisió, és aquesta tasca de *traducció* a *teories* o de *formulació* de teories a partir de l'obra dels artistes allò que explica que la valoració artística es done, com deia fa un moment, en el si d'una *comunitat d'experts* i que tinga aquesta com una de les condicions de la seua possibilitat. Però hi ha dues coses que vull assenyalar i que es deriven d'aquesta tercera precisió.

La primera qüestió té a veure amb la dualitat extern/intern a l'obra d'art. En efecte, segons aquest punt de vista que desenvolupe, no hi ha res que pugui ser considerat com a *pròpiament* i *totalment extern* o *intern*, o *extrínsec* o *intrínsec* a una obra d'art. Abans, quan em referia a la posició de Jarvie, he dit que aquesta ens

deixava intranquils perquè no deia res sobre què hi pot haver en les obres mateixes que fonamenten la seua valoració. Així, doncs, la meua expressió suposava aquesta dualitat intern/extern que ara vull qüestionar. I la vull qüestionar perquè segons el que acabe de dir, dependrà de la *mirada* que en cada moment històric tinga aquesta xarxa de "connaisseurs" que es discernesca o subratlle aquest o aquests i no aquell o aquells aspectes d'una obra. Per dir-ho d'una altra manera: que es *formulen* o no certes *teories* a partir de certes obres d'art dependrà també dels *interessos* i les *expectatives* que en *aquell* moment històric tinguen aquests "connaisseurs" institucionals de què hem parlat. Val a dir, a més, que tals *interessos* i *expectatives* depenen *positivament* o *negativa* –això és irrellevant ara– de l'estat de la tradició que ells encarnen en aquell moment.

La segona qüestió que vull assenyalar, i amb això acabe, és que s'ha de subratllar un fet propi d'aquest segle i sobretot notable en aquestes últimes dècades. De fet, molta gent ho ha subratllat ja, però com que sóc ací, davant vostés, en qualitat de galerista, els ho recordaré. Molts galeristes –almenys els més rellevants, tot i que en això també hi ha *graus*– tenen un paper fonamental en la tasca de *formulació de teories*, tasca que semblava reservada a artistes, crítics i acadèmics. Més enllà de la seua tasca mercantil, els galeristes moderns són poderosos agents en la formació d'opinió i també en el fet de presentar obres i artistes no solament com a individus singulars, sinó com a moviments o tendències. En aquest darrer cas, sobretot, això comporta una condició avantatjosa per a constituir una obra en objecte teoritzable. De fet, passa molt sovint que el primer pas en aquesta direcció el faça el galerista sol o en maridatge amb un sector de la crítica.

TEMPS DE REVOLUCIONS

Ángel San Martín, ed.

VI UNIVERSITAT D'ESTIU A
GANDIA - 1989



AJUNTAMENT DE GANDIA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

I.S.B.N.: 84-370-0649-X
Dipòsit Legal: V-1942-1990
Servei de Publicacions
Universitat de València

Traduccions:

- Del castellà: Servei de Normalització Lingüística
Universitat de València.
- De l'anglès: Josep Santaemília
- Del francès: Anna Montero
- Del portugués: Vicent Berenguer

Fotocomposició:

Servei de Publicacions de la Universitat de València

Disseny de la coberta: Carlos Pérez-Bermúdez, sobre un esbòs de
Delacroix per a "La llibertat guia al poble"

ÍNDIX

PRESENTACIÓ per <i>Amando García, Joan B. Llinares, Àlvar Garcia i Jesús Alonso</i>	9
INTRODUCCIÓ per <i>Ángel San Martín</i>	13

PRIMERA PART VAIVENS REVOLUCIONARIS

1. Algunes perspectives noves sobre la història política de la Revolució Francesa, per <i>Claude Mazauric</i>	23
2. La Revolució Russa i l'Europa de l'Est, per <i>Antonio Elorza</i>	49
3. Les condicions religioses i filosòfiques de la Revolució Islàmica, per <i>Christian Jambet</i>	63
4. ¿La fi de la revolució? (Tòpics per a una discussió), per <i>Antonio Manuel Hespanha</i>	79
5. ¿On és Europa? Comunitat Europea i/o família europea, per <i>Adam Anderle</i>	87

SEGONA PART LLASTS DE LES REVOLUCIONS

1. Revolució i relacions personals, per <i>Marina Subirats</i>	97
2. Por a canviar: de com emancipar-se gràcies als altres, per <i>Enrique Gil Calvo</i>	105
3. El paper del sindicalisme de classe en la societat actual, per <i>Héctor Maravall Gómez</i>	113
4. Utopia i Economia: el problema del deute extern als països del Tercer Món, per <i>Josep M. Jordan Galduf</i>	129
5. Energia i desenvolupament: la crisi energètica, per <i>Amando García Rodríguez</i>	145

TERCERA PART
MIRATGES DE LES REVOLUCIONS

1. L'alfabet de les revolucions en les arts plàstiques, per <i>Wolf Vostell</i>	159
2. Narrativa nord-americana recent: de Velázquez a Pollock, per <i>Marc Chenetier</i>	185
3. Una estètica essencialment conservadora?, per <i>Kevin Power</i>	197
4. Dins i fora del cub blanc, per <i>Nicolás Sánchez Durà</i>	215