

Maria Ivens,
*Le Peuple-Artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs
 face à la communauté des génies,*
 Nota final de Jacques Rancière,
 París, L'Harmattan, 2002, 299 págs.

Las vidas de los más oscuros pintores, escultores y grabadores franceses de la Revolución a nuestros días. Este podría ser el subtítulo de una obra que desafía a la historia del arte de cuño vasariano. Ésta, en cuanto historia especial (M. Mandelbaum), no une el destino de los artistas al de los acontecimientos, sino que lo eleva a una comunidad mítica de seres excepcionales, en la que todo se articula a partir de su propia figura. Maria Ivens, por el contrario, se inscribe en la perspectiva de un cierto desengaño por la singularidad artística. Pretende escribir historia con la población de artistas, no con el Artista; insistiendo en cuestiones tales como la lucha por los derechos y la definición del estatuto profesional, las relaciones arte/poder o los programas y los códigos representativos que constriñen la elección de aquellos que se dedican a la labor artística.

El orden de presentación del libro pretende ser, según advierte el profesor Rancière en su nota final, fiel al desarrollo mismo de la investigación, con sus análisis alternativos de corpus histórico y problemática conceptual. Esta curiosa estructura despista al lector, a quien le resulta muy difícil seguir el hilo

argumental que se propone, y traza un itinerario, cuando menos, curioso: en la primera parte se describe el principio del fin de una comunidad, el *pueblo-artista*, de cuyo nacimiento y características se nos da razón en la última parte del libro; dejando para las páginas centrales el análisis de los fundamentos filosóficos sobre los que descansa la metáfora objeto de estudio.

El *pueblo-artista*, nacido al calor de la discusión pública en el siglo XVIII y de la ruptura revolucionaria, se define como un conjunto de pares, unidos por el sentimiento de la fraternidad, que ejercen la misma actividad artística. La figura del artista en relación con una comunidad de iguales remite a una nueva concepción del pueblo (activo y soberano) y del artista (sujeto y ciudadano). *La Comuna de las Artes o el Salón de la Libertad* (década de 1790) no serán sino las materializaciones del proyecto de igualdad y de libertad del *pueblo-artista*. El reconocimiento del estatuto profesional no se rige ya por la pertenencia a la Academia (abolida por Turgot en 1776), sino que depende de dos nuevas instancias legitimadoras: los componentes de la comunidad fraterna de los iguales y el pueblo entero, a quien se

reconoce la capacidad de juicio por sentimiento. Desde entonces, el *pueblo-artista* precisa del efectivo desarrollo de un espacio público hecho de singularidades que se afirman en la obra y de sociabilidad que se afirma en la discusión.

Esta arcadia, aureolada por el brillo que da la Revolución, retumbará a lo largo de la centuria siguiente como significativo legítimo de libertad e igualdad. Su eco se dejará sentir en los proyectos de asociación de artistas que se enfrentan a los sucesivos regímenes políticos con el propósito de conquistar unas mínimas garantías profesionales; o en los momentos de efervescencia revolucionaria (1848 y 1871), en los que se forman asambleas de artistas que intentan, en vano, la reorganización de las Bellas Artes; o en la tarea educativa que la III República encomienda al que se considera ciudadano por antonomasia.

La Francia burguesa y monetarizada del XIX, como muy bien señala Maria Ivens, no estaba dispuesta a perpetuar utopías de pinceles. Se sirve del Romanticismo y de su exaltación de la idea de *genio* para acabar con la armonía entre los pares. Si el pueblo-artista necesita de la esfera pública, ella le brindará el *Salón*, espacio acotado en el que se promueve la concurrencia en detrimento de la emulación. Si la comunidad fraterna se afirma en la discusión pública, ella creará un cuerpo de expertos que será investido con el inmenso poder de decidir *qué*

es Arte. Si la Revolución concebía la obra de arte como símbolo de la permanencia de la comunidad, el burgués hará de aquella mero objeto de lujo, un arma a utilizar en la competencia industrial con Inglaterra.

Escribir la historia del hombre común que *fabrica* algo extraordinario obliga a la autora a arrojar a las procelosas aguas de una interdisciplinarietà —seña de identidad de la magnífica colección que dirigen los profesores Douailler, Poulain y Vermeren— en la que confluyen historia política, historia del arte, historia social del arte, sociología del arte, teoría del arte y estética. Los campos mencionados dan una idea de la amplitud de las fuentes que maneja Maria Ivens: monografías, artículos, documentos de archivos, correspondencia, discursos, decretos, peticiones, panfletos, etc.

Esta ingente labor investigadora se apoya en un corpus teórico de hondo calado. Para justificar la difícil ensambladura de lo vulgar y lo extraordinario que entraña la metáfora del *pueblo-artista*, Maria Ivens analiza el concepto barroco de *monstruo*, la idea de *pueblo* de Jacques Rancière (como colectivo de seres ordinarios y singulares) o la teoría de los dos cuerpos del rey de Kantorowitz (que nos permite comprender al artista en cuanto sujeto de historia y personaje simbólico). Los trabajos de E. Balibar le permiten situar históricamente la cuestión del artista: con la Revolución Francesa, el sujeto del príncipe, so-

metido (*subditus*), se transforma en sujeto autónomo (*subjectum*). La sociabilidad, elemento constitutivo de la comunidad fraterna, se articula en torno a la teoría kantiana del juicio (la idea de que el sentimiento individual de lo bello es compartido *a priori* por otros) y la noción habermasiana de espacio público. El esquema se cierra con la definición arendtiana de la obra de arte como depositaria del fuego que asegura la perduración de la comunidad.

La brillantez de que Maria Ivens hace gala a la hora de fundamentar filosóficamente su trabajo se ve empañada por el capítulo de sociología del arte que se incluye en esta parte del libro. Si el *pueblo-artista* muere definitivamente, a finales del siglo XIX, con el cerramiento del

espacio público, no tiene mucho sentido intentar demostrar la existencia de una comunidad extensa de artistas franceses en el siglo XX a partir de censos o datos estadísticos.

Más allá de las fisuras que podemos señalar, es incuestionable la valentía del libro que reseñamos, que continúa el camino emprendido por R. Darnton y sus trabajos sobre los hombres de letras en el siglo XVIII. Con todo, y pese a reivindicar la participación en la Historia de todo aquel que trabaja honestamente con su paleta o su cincel, la autora cede a la tentación de dedicar algunas páginas a las teorías sobre el genio y sobre el artista divino. Vasari, siempre Vasari.

SCHEHEREZADE PINILLA CAÑADAS

Jesús Izquierdo Martín,
El Rostro de la Comunidad. La identidad del campesino en la Castilla del Antiguo Régimen,
Consejo Económico y Social, Comunidad de Madrid, 2001

El Rostro de la Comunidad es una voluminosa investigación sobre la vida y las transformaciones de las comunidades rurales castellanas durante dos siglos de historia. Además, viene avalada por el merecido premio a la mejor Tesis Doctoral que le otorgó el Consejo Económico y Social de la Comunidad de Madrid en el año 2000, el cual se ha hecho cargo de la edición del trabajo.

En primer lugar, hay que señalar que alberga algunas de las virtudes y debilidades propias de las tesis doctorales que se publican como libros, que no pueden soslayar el carácter académico del mercado al que se destinan. Por una parte, al haberse publicado íntegra, se hace patente el volumen de trabajo y la complejidad intrínseca de la investigación emprendida. Por otra, la lectura se convierte