
Cultura, civilització i ciència

PID_00245824

Josep Fontana

Temps mínim de dedicació recomanat: 2 hores



Índex

Introducció.....	5
1. La transmissió de la cultura: l'escriptura i el llibre.....	7
2. L'evolució de la ciència.....	10
3. El naixement de la ciència moderna.....	12
4. Pensament crític i Il·lustració.....	15
5. Ascens i crisi de la nova ciència.....	18
6. Les arts en el món modern.....	19
7. El romanticisme.....	21
8. L'art d'avantguarda del segle XX.....	25

Introducció

Què és cultura? Els diccionaris la defineixen com el conjunt de coneixements, creences, normes i formes de vida materials i espirituals característiques d'un poble o d'una societat que es transmeten per aprenentatge i no per herència biològica. Aquesta és, en realitat, una concepció antropològica bastant moderna. A l'edat mitjana i durant el Renaixement, el concepte de cultura estava reservat als coneixements elevats, patrimoni dels lletrats. Seria la Il·lustració la que ampliaria aquesta concepció aristocratitzant fent de la cultura un patrimoni comú al qual es podia accedir per l'educació. L'estudi dels pobles primitius va portar, d'altra banda, a formular la idea que existia no una "cultura", sinó "cultures" diverses, definides per Tylor en 1871 com "el conjunt que comprèn els coneixements, les creences, l'art, la moral, el dret, els costums i qualsevol capacitat adquirida pels homes com a membres d'una societat". D'aquí podríem arribar, a través d'una inacabable varietat de definicions, fins a la de Clifford Geertz, per a qui la cultura consisteix en un conjunt de signes que serveixen per comunicar els coneixements: "un sistema de concepcions heretades, expressat en formes simbòliques, per mitjà de les quals els homes comuniquen, perpetuen i desenvolupen el seu coneixement sobre la vida i les actituds respecte d'ella".

El concepte de "civilització" és del segle XVIII –sembla haver estat el marquès de Mirabeau el primer a emprar-lo en 1757– i neix de la confiança dels il·lustrats en la capacitat que els homes tenen de perfeccionar-se: Guizot dirà en 1828 que la civilització "és un fet de progrés, de desenvolupament". Els alemanys van tendir a separar "cultura", que definien com el conjunt de coneixements intel·lectuals que cada u posseeix individualment, de "civilització", que seria un cabal comú, un complex de normes i valors convencionals, que en l'individu concret podria no passar de ser la capacitat d'utilitzar els elements creats per la cultura col·lectiva.

En Norbert Elias el concepte de civilització, la "autoconsciència" d'Occident, es refereix a un conjunt d'elements molt diversos: el nivell assolit per la tecnologia, el tipus de costums –de "maneres" o hàbits–, les idees religioses, les relacions entre home i dona, els càstigs legals o la forma de preparar els aliments. Entesa així la civilització és el fruit d'un procés històric que ha donat resultats que avui se'ns presenten com "universals", quan comparem els comportaments de les classes educades dels diversos països "civilitzats".

Pel que fa a la ciència, un diccionari la defineix com "coneixement exacte d'un cert ordre de coses; conjunt de coneixements resultat de l'estudi". Les dues accepcions, però, es refereixen a coses molt diferents. Poques vegades podem assegurar que el nostre coneixement de les coses sigui "exacte", si utilitzem aquesta paraula amb propietat. Sembla més clara la segona part de la defini-

ció, que podem trobar desenvolupada com “branca d’estudis que es refereix a un conjunt de fets observats sistemàticament, que apareixen relacionats entre si quan se’ls sotmet a lleis generals, i que inclou mètodes fiables per al descobriment de noves relacions i lleis”. No hem d’insistir gaire en la certesa dels resultats –la història de la ciència ens revela que les certes d’ahir o estaven equivocades o eren, sovint, tan sols una part de la veritat admesa avui–, però tampoc podem deixar-nos dur al relativisme extrem, que considera que tota afirmació de la ciència és una convenció social o el producte d’un discurs determinat. Hi ha, evidentment, elements de convenció social en la ciència de qualsevol temps, com ho demostren les dificultats que han tingut per imposar-se aquelles visions que transformen profundament l’estat dels coneixements i que posen en evidència, per aquest motiu, les debilitats de la ciència socialment admesa. Però el consentiment general dels científics en matèries de la seva especialitat segueix essent una de les referències més fiables dins d’un món en què la irracionalitat domina àmpliament, en què les pseudociències tenen un èxit considerable i en què homes i dones “civilitzats” gasten enormes sumes a l’any en horòscops, consultes al tarot, amulets i encanteris diversos.

1. La transmissió de la cultura: l'escriptura i el llibre

La cultura, com deia una de les definicions abans esmentades, no es transmet per herència biològica, sinó per aprenentatge. Al principi la seva transmissió era exclusivament oral, almenys fins a la invenció de l'escriptura. I la mateixa escriptura no ha servit inicialment més que per a una transmissió molt limitada, tant pel que fa als continguts com als destinataris. La nostra cultura ha estat essencialment oral fins a dates força recents.

L'escriptura va néixer en el món mesopotàmic. Per necessitats de comptabilitat s'utilitzaven petites peces d'argila que representaven mercaderies i que es posaven dins de boles de fang buides. Després es va passar a fer les boles planes com maons i a representar-hi uns signes que equivalien a les peces que abans es guardaven en el seu interior. Aquests signes no eren inicialment altra cosa que pictogrames que representaven coses o indicaven quantitats. L'escriptura es va inventar quan, cap a l'any 3200 abans de la nostra era, es va començar a combinar els valors fonètics dels pictogrames per representar amb ells coses que no es podien dibuixar amb facilitat, com els verbs, de manera semblant a com es fa en els anomenats "jeroglífics" dels passatemp actuals, en els quals es combinen els sons de les coses representades per obtenir una paraula diferent. Cap al 2600 a.C. s'havia consolidat ja una escriptura cuneïforme que permetia produir textos complicats i que serviria de base a tota una família d'escriptures que es van usar des de l'Índia fins a Creta i des del mar Negre fins Aràbia. Encara que hagués nascut de les necessitats del comerç, l'escriptura es va convertir des del primer moment en un instrument essencial del poder polític, ja que sense el seu auxili per publicar les lleis i per organitzar l'administració hagués estat impossible el desenvolupament de l'estat.

A Fenícia, una cruïlla per on passaven tots els corrents d'intercanvis del Pròxim Orient i on es coneixien, per aquest motiu, diverses llengües, va culminar cap al segle XII aC un progrés decisiu: la utilització d'un signe individual per a cada so consonant. Això era fàcil en una llengua semítica, en què n'hi ha prou amb els valors de les consonants per identificar una paraula (els àrabs escriuen habitualment prescindint de les vocals). Amb aquest sistema bastaven de vint a trenta signes (22 per al fenici i l'arameu, 29-30 per l'alfabet cuneïforme d'Ugarit i per al del sud d'Aràbia) per escriure totes les paraules. Aquests signes, el conjunt dels quals es va denominar alfabet, van prendre a més formes lineals, més adaptades que les cuneïformes per escriure sobre les fulles de paper.

Un primer alfabet

Aquesta és una visió simplificada del procés. Clarisse Herrenschildt dóna una versió molt més complexa del mateix, que passa per l'escriptura elamita de Susa, on els signes cuneïformes s'haurien transformat en sil·làbics, reduint-se a uns vuitanta.

Els grecs, que havien usat amb anterioritat escriptures pictogràfiques i que, pel que sembla, van perdre el seu coneixement a finals del període micènic, van adaptar l'alfabet fenici cap al 800 abans de la nostra era (el primer text conegut és de l'any 730 aC) i van utilitzar alguns signes consonàntics fenicis que no tenien equivalència en la seva llengua per representar els sons de les vocals, un canvi que permetria utilitzar el nou sistema de representació escrita en les llengües indoeuropees. Amb aquesta escriptura es transcrivien tots els sons que componien les paraules: ja no es necessitava tenir prèviament una imatge global dels signes per endevinar la paraula, afegint mentalment les vocals corresponents, com en l'escriptura consonàntica, sinó que s'anaven llegint i articulant pas a pas els diversos sons que la integraven. Per això la lectura es va fer durant molt de temps en veu alta: l'escriptura havia passat de ser un conjunt de signes que representaven paraules a convertir-se en una transcripció de la veu humana.

La paraula escrita tenia entre els grecs un ús molt limitat. S'usava per inscripcions oficials sobre pedra (legals o commemoratives) i, més endavant, en els rotllos que servien per transmetre coneixements complexos, com els manuals mèdics. La literatura, en canvi, seguia essent en la seva major part de transmissió oral, com passava amb els poemes atribuïts a Homer o amb els drames. Fins i tot els textos en prosa, com la història d'Heròdot, eren recitats en públic. El llibre, en forma de rotllo, seria relativament rar tant a Grècia com a Roma. Llegir no era fàcil: els textos s'escriuïen en general sense separació de paraules i la lectura se solia fer en veu alta i amb moviments del cos. Els grans canvis que van aportar els romans van ser, d'una banda, l'ús del pergami com a material per escriure (el paper no era prou abundant a Europa) i, d'altra, la substitució del rotllo pel "còdex" o volum de pàgines cosides, que és l'antecedent immediat del llibre tal com el coneixem avui.

Tot i que la lectura silenciosa era ja coneguda en el món romà, es va difondre sobretot a l'edat mitjana, lligada a la separació de les paraules en els manuscrits realitzats en els monestirs irlandesos, i va contribuir a fer més difícil l'accés a la lectura. La cultura de la gent comú de l'Europa medieval es basava en elements orals o figurats: el cristià rebia la seva instrucció religiosa a través de la predicació dels clergues, que utilitzaven les pintures representades en les esglésies, organitzades d'acord amb uns programes iconogràfics prèviament establerts, com a elements d'il·lustració i de recordatori: eren com llibres que els capellans explicaven en la seva predicació.

El paper, en proporcionar un suport més barat a l'escriptura, i la impremta, en multiplicar les còpies dels textos, van canviar les coses, però no de seguida. Als segles XVI i XVII la lectura era intensiva –es tenien uns pocs llibres que es rellegien repetidament– o es feia en públic i en veu alta (com encara es practicava amb els diaris anarquistes del segle XIX a les barberies dels pobles d'Andalusia). D'aquí la importància que s'atorgava a la memòria, que es cultivava com un instrument necessari per a la conservació dels coneixements per part de l'individu. El canvi essencial en relació amb la paraula impresa es va

L'alfabet greco-fenici

Van mantenir o adaptar els noms fenicis de les lletres (aleph-bet es van convertir en alpha-beta, d'on deriva el nom d'alfabet) i van utilitzar Byblos, el nom fenici del full de paper, per designar el llibre, creant una família de paraules de la qual deriven avui moltes relacionades amb el llibre, com biblioteca o bibliografia.

Literatura oral

El vers és un recurs de memorització que permet retenir amb exactitud textos llargs. Un text sotmès a les regles de l'accentuació i de la mètrica obliga a repetir les mateixes paraules (o substituir-les per altres de característiques molt semblants), mentre que d'un text en prosa es recorda el sentit, però amb molta més dificultat les paraules exactes i menys encara l'ordre en què aquestes estan situades.

La lectura silenciosa

El nen que aprèn a llegir ho fa pronunciant les síl·labes en veu alta, i els que llegeixen amb dificultat l'acostumen a fer-ho reproduint els sons amb els llavis. La lectura silenciosa implica un cert retorn a la pràctica de reconèixer visualment el conjunt de la paraula i exigeix una habitudat major a l'escriptura.

La pervivència del pergami

Els documents que interessava que perdurassin, com els que donaven fe d'una transmissió de propietat (compres, permutes, testaments), es seguirien escrivint sovint en pergami fins al segle XVII.

produir al segle XVIII. Els llibres van entrar llavors en la revolució del consum i es va començar a produir-los en grans quantitats. Ara es llegia extensivament: es llegien molts llibres, un darrere l'altre, un hàbit que es va veure facilitat no solament pel seu abaratiment, sinó per la creació de biblioteques de lloguer i pel fet que els cafès posaven els diaris a disposició dels clients.

2. L'evolució de la ciència

Una de les precaucions que hem de prendre abans de considerar històricament el desenvolupament de la ciència és la d'evitar dues fonts d'error: l'immanentisme, que considera que la ciència es desenvolupa en un terreny propi, aliè a la resta dels fets socials i culturals, sense contactes ni influències externs, i la visió lineal, filla en bona mesura de l'immanentisme, que veu el progrés del coneixement científic com un ascens rectilini des de la ciència grega fins al present, amb un forat negre a l'edat mitjana i una recuperació a partir del Renaixement i, sobretot, a partir de la revolució científica del segle XVII (amb Galileu, Descartes i Newton).

Les coses són molt més complexes del que voldria aquesta visió lineal i acumulativa. La ciència grega no és l'origen. Per començar, els grecs han partit de les aportacions que havien fet altres pobles. No es tracta de sostenir la tesi de Martin Bernal, que pretén que les realitzacions del món grec són poc més que un apèndix d'una cultura egípcia negra, sinó de recordar que la major part dels progressos culturals de l'antiguitat clàssica han estat fruit d'intercanvis i hibridacions entre les diverses cultures que van florir entorn de la Mediterrània oriental.

L'edat mitjana tampoc no és una època d'immobilisme, com se sol suposar, sinó que ha aportat a la cultura europea elements essencials, sense els quals hauria estat impossible la "revolució científica" dels segles moderns, com el sistema numèric indi, que va arribar Europa a partir dels àrabs (que han estat, d'altra banda, els autèntics conservadors de la ciència grega) i a través dels monestirs catalans. Cal afegir a això, a més, el llegat de la ciència i la tecnologia de Xina, d'on s'han rebut invencions tan importants com el paper, la brúixola o les armes de foc.

La ciència grega no és l'origen

La visió tradicional, que sostenia que "la tendència científica és d'origen jònic", tenia fins i tot una data exacta per a aquest naixement: l'any 585 aC en què Tales hauria predit un eclipsi de sol.

Intercanvi i hibridació

Un exemple ho aclarirà: una taula babilònica de cap a l'any 1900 aC –la Plimton 322 que es conserva al museu de la Universitat de Columbia, a Nova York– conté una sèrie de nombres, de "triples pitagòrics", que demostren que es coneixien ja els principis essencials que Pitàgores va expressar, un mil·lenni més tard, en el seu teorema.

Una forma més matisada de veure el progrés científic la va donar Thomas S. Kuhn a *L'estructura de les revolucions científiques*. Segons Kuhn, tota ciència té una etapa en què les observacions es van recollint a l'atzar, sense que hi hagi un sistema d'interpretació dominant, fins que se'n troba un que sembla donar una explicació raonable d'un gran nombre de coses i que acaba essent generalment acceptat. Aquest sistema és el que Kuhn anomena un "paradigma", un model explicatiu global que tota la comunitat científica accepta perquè dóna solucions satisfactòries per al seu treball. Durant un temps l'explicació que proporciona el paradigma resulta adequada, però acaba convertint-se en una constricció. A poc a poc es van trobant fets que no encaixen del tot en ell. En un primer moment aquests es deixen al marge, considerant-los com singularitats sense gaire importància, fins que s'acumulen i arriba un punt en què es veu que la vella explicació global ja no serveix i es produeix una "revolució científica" que estableix un nou paradigma que permet encaixar tot el que el vell explicava satisfactòriament i les "singularitats" que quedaven al marge d'ell. Aquest segon paradigma sobreviurà fins que els avenços de la ciència obliguin a fer una altra revolució científica. La ciència avançaria així a grans salts i no d'una manera contínua: la física d'Aristòtil seria reemplaçada globalment per la de Newton i aquesta, al seu torn, per la quàntica; la cosmologia de Ptolemeu, que suposava que la terra era el centre de l'univers, ho seria per la de Copèrnic.

La teoria de Kuhn –encara que ha patit molts atacs i el seu autor l'ha matisat en alguns aspectes– ens ofereix un punt de partida interessant, ja que ens incita a analitzar globalment, històricament, l'evolució de la ciència (i de la cultura en general).

La ciència del passat

Cal anar amb compte amb certes interpretacions grolleres de la ciència del passat, com la que afirma que els homes de l'edat mitjana creien que la terra era plana. Això ho han inventat els científics del segle XIX, als quals els convenia atribuir idees retrògrades als seus antecessors per destacar els progressos que havien realitzat. Altra cosa és que, en ple segle XX, l'Església Apostòlica Cristiana de Zion, Illinois, sostingués, per boca del seu dirigent espiritual, Wilbur Glenn Voliva (mort en 1942), que la terra era plana, que un mur de neu i gel impedia que els vaixells caiguessin pels extrems dels mars, i que el sol estava a uns 4.500 km de nosaltres, ja que Déu el va crear per il·luminar la Terra i no hi havia motiu perquè el posés molt més lluny.

3. El naixement de la ciència moderna

La cultura de l'Europa medieval va quallar en una gran síntesi, elaborada durant els segles XII i XIII, que coneixem com l'escolasticisme –un nom inventat posteriorment, amb intenció denigratòria– i que va tenir el seu punt màxim en l'obra de Sant Tomàs d'Aquino. La seva aportació més important al progrés cultural va ser la de realitzar una síntesi de l'aristotelisme, és a dir del pensament científic i filosòfic grec, amb el cristianisme, obrint d'aquesta manera el camí a l'avanç de la ciència, alliberada de la seva reducció a teologia.

Però la síntesi cristiano-aristotèlica, amb la seva dependència del saber antic i amb l'ús de la deducció a partir del coneixement establert com a instrument fonamental d'investigació, va acabar convertint-se en una barrera per al progrés del saber. Tot estava pensat i definit en ella i no calia seguir buscant fets nous, que podien haver posat a prova el paradigma, sinó que n'hi havia prou amb anar fent servir les velles eines de pensar. Els atacs a l'escolasticisme van sorgir inicialment d'un nou humanisme que estava realitzant una recuperació més crítica de la cultura clàssica i que va oposar el mètode filològic al mètode dialèctic, deductiu, dels escolàstics. L'escolasticisme, que comptava amb el suport de l'Església, va resistir aquest primer assalt i va seguir dominant a les universitats (en alguns llocs fins al segle XIX), perquè es pensava que el seu manteniment era necessari per a la defensa de la religió.

L'atac més poderós contra aquest sistema no vindria, però, del món acadèmic, que tendeix habitualment al conservadorisme intel·lectual, sinó dels homes que propugnaven una ciència feta d'observació de la naturalesa, que havien començat com a protagonistes marginals d'un saber més o menys ocult, però que es van veure reivindicats quan els descobriments geogràfics, amb la troballa de plantes i animals ignorats fins aleshores, van mostrar que hi havia al món moltes coses que la vella saviesa dels grecs no coneixia.

Aquests homes eren els cultivadors del que anomenem la "màgia natural", que Corneli Agripa definia com l'estudi de "totes les coses naturals i celestials" gràcies a les quals es poden fer "miracles naturals". La pròpia astrologia, equivocada com estava en les seves suposicions, no deixava de ser un intent de donar explicacions materials dels esdeveniments, i l'alquímia marcaria el camí que havia de portar cap a l'experimentació química: un camí que rebutjava la ciència oficial codificada i llibresca, per a la qual l'experiment només tenia sentit com a il·lustració del que ja es coneixia, i no com a mètode d'investigació.

Tota la primera etapa d'aquesta renovació científica es va fer lluny de les universitats, i en molts casos en contra d'elles. Alguns dels seus avenços estaven barrejats amb elements de filosofia hermètica i amb un cert animisme o panteisme, que veia vida en totes les coses. Aviat, però, es passaria de l'esoterisme

a una nova actitud més oberta. Els “llibres de secrets naturals”, amb la seva barreja de trucs recreatius, remeis mèdics i receptes pràctiques, proposaven un estil directe d’aproximació a la natura que faria semblar abstracta i estèril la filosofia natural escolàstica. Que la impremta els difongués àmpliament –de la *Magia naturalis* de Giambattista della Porta, escrita en llatí, es farien una vintena d’edicions– demostra, d’una banda, la voluntat d’estendre els nous coneixements i, d’altra, l’interès amb què els acollia el públic.

Aquesta barreja de màgia natural, que proposava tècniques adequades per actuar sobre les forces de la naturalesa, i de ciència va durar tant que encara la trobem en el mateix Newton, que ha estat qualificat com “el primer dels científics moderns” i “l’últim dels mags”, i que, a part de la teoria de la gravitació, es va interessar seriosament per l’alquímia (sembla que han estat conceptes alquímics sobre l’atracció i la repulsió de la matèria els que han inspirat els seus plantejaments sobre la gravitació) i va estudiar les profecies bíbliques, de les quals deduïa que el món s’acabaria cap a l’any 1867, qüestió en la qual, afortunadament, es va equivocar.

Van ser aquests homes els que van introduir l’empirisme, en el qual es movia un científic com Galileu, que se sentia estrany a la universitat i proper al saber fet d’experiència concreta que es difonia pels carrers, les places i les botigues de Florència. O com Francis Bacon, que volia penetrar en els secrets del “taller de la natura” per descobrir les “tècniques” que aquesta utilitzava i aprendre a reproduir-les. Aquests homes que demanaven que, en lloc de repetir el que deien els vells llibres escolàstics, s’estudiés el “gran llibre del món”, són els que han posat els fonaments del que s’acostuma a anomenar la “revolució científica del segle XVII”. I els que han establert que els experiments realitzats en públic i avalats per una “comunitat científica” socialment respectable són la base de la “credibilitat”, del “trust”, en què encara avui es basa la ciència.

L’Església catòlica va témer que l’actitud crítica que els nous científics manifestaven cap a la tradició escolàstica pogués anar més enllà de la ciència. Ho feien témer actituds com la de Campanella, que va escriure a Galileu: “Aquestes novetats de veritats antigues, de nous mons, noves estrelles, nous sistemes i noves nacions són anunci d’un segle nou”. Campanella pagaria amb presons i tortura el seu atreviment, Galileu es veuria obligat a callar i Descartes decidiria, per prudència, no publicar els seus estudis sobre “el món” (els de Copèrnic només es van publicar després de la seva mort).

Les esglésies sortides de la reforma van saber veure, en canvi, que era possible elaborar una síntesi entre la nova ciència i la religió, que serviria per reforçar l’ordre establert. La interpretació mecanicista que naixia d’aquesta nova visió del món –l’univers considerat com un rellotge– no solament era compatible amb la religió, sinó que la reforçava amb el suport de la ciència, fent de la divinitat el “rellotger” que havia fabricat la màquina perfecta del cosmos. Era lògic que aquesta síntesi aparegués a Anglaterra en el trànsit dels segles XVII i XVIII, en connexió amb les transformacions que estava experimentant la seva

societat, i que fos usada per donar-los suport. Isaac Barrow va proclamar que el món natural proporcionava un model per entendre el món polític, i el seu deixeble, Newton, va desenvolupar aquesta idea: “El món natural sencer, que consta del cel i de la terra, significa el món polític sencer, que consisteix en els sobirans i el poble”.

4. Pensament crític i Il·lustració

En la renovació cultural dels temps moderns no solament es va modificar la ciència, sinó que també ho van fer les concepcions de l'home i de la societat. Les arrels d'aquest pensament crític daten del segle XVII i s'han desenvolupat inicialment a Anglaterra i a Holanda, dos països en què hi havia més llibertat de pensament i d'expressió que en les monarquies absolutes europees. A Holanda van trobar acollida els fugitius de les persecucions de la resta d'Europa. Per començar, els jueus conversos fugits d'Espanya i de Portugal, entre els quals hi havia deistes com Uriel da Costa, possibles ateus com Juan de Prado (que deia que el món no ha estat creat sinó que ha existit sempre en la mateixa forma i que seguirà existint per sempre, i que no creia en el més enllà) i, per sobre de tots, Baruch Spinoza, que, expulsat de la comunitat jueva, va desenvolupar les seves concepcions filosòfiques al *Tractatus theologico-politicus*, publicat en 1670, en què demanava que no se sotmetés la raó a unes lletres mortes que podien estar corrompudes per la malícia humana –les Escriptures– i sostenia que la finalitat de l'estat era la llibertat (Antonio Negri ha escrit que el tractat de Spinoza “és l'obra que funda teòricament el pensament polític democràtic modern a Europa”).

El *Tractatus* el va publicar un impressor que pertanyia a un dels grups protestants descontents de l'acomodació de les esglésies reformades: els “collegianten”, que s'havien dedicat al principi a llegir la Bíblia i a cantar himnes en comú, però que després van escoltar a gent com Comenius (un bisbe de la germania morava), com Spinoza o com els socinians, que eren perseguits fins i tot a Holanda perquè negaven la trinitat, la divinitat de Crist i la providència.

Va ser a Holanda on va poder publicar les seves obres Pierre Bayle, nascut en una família d'hugonots del sud de França i desenganyat del fanatisme religiós d'uns i altres. En 1681 van aparèixer les seves *Pensées diverses sur la comète*, on atacava les supersticions, afirmava que els astres no tenen res a veure amb les lliures accions dels homes, i que “l'ateisme no porta necessàriament a la corrupció dels costums”, afirmació que va produir un gran escàndol. En 1697 va publicar el *Dictionnaire historique et critique*, on feia una aplicació rigorosa dels mètodes crítics de la història a una sèrie de qüestions, incloent-hi els “abusos” religiosos. El llibre, que tindria un èxit immens al segle XVIII (Caterina de Rússia va dedicar dos anys a llegir-lo íntegrament), està en l'origen de moltes crisis de consciència i ha ensenyat a raonar als il·lustrats.

Partint de les aportacions dels anglesos (en el doble terreny de la ciència i de la teoria del contracte social) i dels holandesos, es va desenvolupar a França una reflexió crítica sobre la societat, amb homes com Montesquieu, que buscava les causes naturals de les institucions polítiques, de les lleis i dels costums, com Voltaire o, sobretot, com Diderot, que va partir de l'escepticisme –“el que mai

no ha estat posat en dubte, mai no ha estat provat” – i d’una confiança total en la ciència moderna, que va quallar en la immensa obra renovadora que va ser l’*Encyclopédie*.

La idea inicial d’aquest gran llibre era simplement la de traduir al francès una obra anglesa, la *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences* de Chambers. Però, ja en mans de Diderot, el projecte es va transformar en “un quadre general dels esforços de la ment humana en tots els gèneres i tots els segles”. L’obra va ser perseguida per les autoritats i condemnada per l’Església. Malgrat això entre 1751 i 1782 es van vendre 25.000 exemplars complets (amb un total d’uns 900.000 volums) i es va difondre per tot Europa: era l’obra més gegantina que s’havia editat des de la invenció de la impremta.

Mentrestant, Diderot havia après que no n’hi havia prou amb el coneixement de la ciència per canviar el món, sinó que era necessari aprofundir en l’estudi de la societat i, sobretot, en el de la història. Era conscient, d’altra banda, que estava treballant per al futur i que les idees que havia ajudat a posar en marxa acabarien fructificant. “¿En què, doncs, i quan té raó la multitud? –escrivia–. En tot, però al cap de molt temps, perquè llavors és un ressò que repeteix el judici d’un petit nombre d’homes assenyats que han elaborat per avançat el de la posteritat.” Va morir el 1784, sense arribar a veure els grans canvis que intuïa, però anunciant: “Sóc jo qui anticipa el futur i qui sap el seu pensament”.

El mateix any de la mort de Diderot, Immanuel Kant escrivia, en la seva contribució a un debat que havia iniciat un diari de Berlín al voltant del significat de la Il·lustració:

“Les llums són la sortida de l’home de l’estat de tutela del qual és ell mateix responsable. L’estat de tutela és la incapacitat de servir-se del propi enteniment sense la direcció d’un altre. Un és responsable ell mateix d’aquest estat de tutela quan la causa deriva, no d’una insuficiència de l’enteniment, sinó de la insuficiència de la resolució i del valor de servir-se’n sense la direcció d’un altre. Sapere aude! Tingues el valor de servir-te del teu propi enteniment. Heus aquí la divisa de les llums”.

Aquest procés, afegia, potser és difícil de dur a terme per cada home de forma aïllada, però no ho és per a una col·lectivitat on sempre hi haurà alguns homes que pensin per ells mateixos i que propaguin aquests valors al seu voltant. “Per a aquestes llums no es necessita altra cosa que la llibertat, i la més inofensiva dins de tot el que s’anomena llibertat, com és la de fer un ús públic de la pròpia raó en tot.”

Què és la Il·lustració?

El debat s’havia iniciat amb motiu d’una discussió al voltant del matrimoni civil i el matrimoni religiós, i el que pretenia aclarir la pregunta “Què és la Il·lustració?” era quins eren els límits als quals es podia arribar en les reformes.

El que aquests homes estaven enunciant eren les idees que promourien la transformació política i social del món modern.

La Il·lustració

S'ha acostumat durant el segle XX a criticar el pensament de la Il·lustració, acusant-lo d'haver suposat que els homes estan tallats tots segons el mateix patró i que és possible pensar una societat ideal per a ells, d'acord amb unes regles deduïdes racionalment, la qual cosa el faria responsable de totes les aberracions que s'hagin fet en nom de la utopia, des de l'estalinisme al nazisme (Horkheimer i Adorno han escrit que "l'horda que apareix tan netament en la Joventut hitleriana no és un retorn a la barbàrie, sinó el triomf de la igualtat repressiva"). Un dels diccionaris d'Oxford es permet liquidar la Il·lustració amb aquesta definició despectiva: "Intel·lectualisme superficial i pretensions; menyspreu irracional per l'autoritat i la tradició, etc.; aplicat especialment a l'esperit i objectius dels filòsofs francesos del segle XVIII". La simple lectura d'aquests filòsofs basta per desmuntar aquestes afirmacions retrògrades.

5. Ascens i crisi de la nova ciència

La ciència dels segles XVIII i XIX pretenia arribar a explicar-ho tot amb exactitud. No era solament que volgués esbrinar la mecànica dels moviments dels cossos celestes –el rellotge del cosmos–, sinó que buscava lleis i regularitats en tots els altres àmbits de la natura. Els éssers vius es van ordenar primer sistemàticament, del més simple al més complex, fins que, més tard, Darwin va posar en marxa aquesta escala, mostrant que la complexitat havia anat evolucionant a partir del més simple, fins arribar a l'home. I el mateix passava amb els fets socials. També la història va ser codificada en etapes que conduïen del salvatgisme a la civilització i que elevaven les societats humanes gradualment fins a la glòria de la cultura industrial moderna. Un científic alemany, Dubois-Reymond, va arribar a dir en 1872 que “si es pogués conèixer per uns moments la posició, direcció i velocitat de tots els àtoms de l'Univers, es podrien predir els esdeveniments futurs de la història dels homes”.

Tornàvem a tenir un marc científic que ho explicava tot, com en els temps de l'escolasticisme de base aristotèlica, en què el problema es reduïa a anar omplint els forats del nostre saber amb noves dades, amb coneixement concret. Però en el segle XX aquesta seguretat es va enfonsar amb estrèpit. La física quàntica va fer desaparèixer la imatge de coherència i continuïtat de la matèria, la relativitat va mostrar que algunes lleis de la física newtoniana no més eren vàlides en determinades condicions, i poc a poc es va anar advertint que el món era molt més complicat i insegur del que es pensava. Per exemple, la pretensió de conèixer la posició, direcció i velocitat no ja dels àtoms –que ara s'havien desintegrat en partícules més elementals–, sinó dels components essencials de la matèria resultava impossible, perquè no es podia conèixer la posició i direcció d'una partícula sense intervenir en el seu moviment i, per tant, modificar-ne la velocitat. Els problemes es presenten fins i tot quan es tracta d'objectes molt grans, com els astres: Poincaré havia advertit ja que era gairebé impossible explicar satisfactòriament els moviments que es produïen quan es consideraven les interaccions entre tres cossos diferents.

No és que en la ciència contemporània no hi hagi regles, sinó que són molt més complexes del que s'havia pensat. Les matemàtiques que s'han d'utilitzar són les matemàtiques del caos i les regles de funcionament de la complexitat no es poden reduir a la suma de les que expliquen el de les unitats individuals. En el terreny de l'evolució hem descobert el paper de la contingència, de l'atzar, i hem arribat a la conclusió que l'home no és la culminació necessària i obligada d'un procés lineal de progrés, sinó el resultat d'una sèrie d'atzars: un accident en la història de la Terra.

6. Les arts en el món modern

No m'ocuparé aquí de la història de les diverses arts –de l'evolució dels seus mètodes, valors i realitzacions–, que és una activitat intel·lectual que té les seves pròpies regles, sinó de la manera en què l'estudi de l'art en les seves relacions amb el context social en què es produeix pot ajudar-nos a entendre millor la història. Començaré per utilitzar un concepte d'art, el que abraça el conjunt de les activitats de creació literàries, plàstiques i musicals, que correspon a la forma de veure les coses en el nostre temps, però que és relativament recent, ja que ha nascut al segle XVIII.

Durant l'antiguitat i l'edat mitjana l'art es dedicava sobretot al consum públic, cívic o religiós, i els seus cultivadors solien veure's identificats amb els artesans. Seria el Renaixement italià, amb la seva revaloració de l'obra d'art –d'un art que buscava expressar-se amb les regles de l'antiguitat clàssica, però que estava, al mateix temps, redescobrint la natura–, el que donaria un nou sentit a la figura de l'artista, que treballava normalment per a la noblesa o per al clergat. Alhora, però, naixia als Països Baixos un art més proper al consum d'una societat burgesa urbana, que reflectia la vida quotidiana, els escenaris domèstics i els paisatges reals, i que s'aproximava fins i tot als gustos populars, a través sobretot dels gravats, en composicions com les de Bosch o Brueghel, que reflectien un món de fantasies i proverbis.

L'època de reconquesta religiosa del segle XVII i de la primera meitat del XVIII va veure sorgir un art, el del Barroc. Estava destinat a crear emocions fortes al públic i a il·lustrar la primacia de la monarquia i de l'Església, amb grans palaus que eren expressions de poder i esglésies que corresponien a una religió que volia impressionar profundament els fidels i que donaven acollida a una música que accentuava el dramatisme de les celebracions litúrgiques (cosa que era sobretot necessària per a les Esglésies reformades, que havien eliminat les arts figuratives del temple).

Al segle XVIII va aparèixer una nova concepció de l'art, basada en la idea que aquest tenia una funció política com a mitjà per ensenyar als homes, a través de l'exemple, les virtuts cíviques que havien de servir de fonament per construir una nova societat. Schiller havia dit que “només a través de la bellesa fa l'home el seu camí cap a la llibertat”. L'evolució de l'art i la transformació de la societat marxarien conjuntament en una època de revolució en què Jacques-Louis David utilitzava a França un llenguatge evocador de l'antiguitat per glossar els nous valors cívics de la revolució i en què Francisco de Goya va desenvolupar a Espanya el llenguatge pictòric del futur, que el romanticisme havia d'enriquir.

Les belles arts

Paul Oskar Kristeller ha assenyalat que antigament es considerava cadascuna de les arts per separat, encara que l'interès per les regles de la imitació havia fet que es comparessin la pintura amb l'escultura, i la poesia amb la música. Amb el Renaixement les “tres arts visuals majors” (pintura, escultura i arquitectura) es van emancipar dels oficis que les conreen. La separació de les ciències naturals al segle XVII va ajudar a distingir les arts de les ciències, però va ser al segle XVIII quan es va reunir el conjunt d'aquestes activitats en el col·lectiu “les belles arts”.

La secularització de la pintura

Al marge d'altres qüestions, cal tenir en compte que el rebuig de les imatges per part de les Esglésies protestants va obligar a secularitzar la pintura. Que els pintors, a falta dels encàrrecs que els feien les esglésies i els monestirs, es dediquessin a fer retrats de cort, com a Alemanya, o a pintar interiors i paisatges per a un públic burges, com a Holanda, dependria d'altres causes, relacionades amb el desenvolupament divers de les societats europees.

Aquesta reconversió de l'art a una nova funció política tenia lloc, però, a la vegada que sorgia una nova concepció que trencava amb la tradició mil·lenària d'entendre les arts com un mitjà de comunicar idees i valors. Karl Philipp Moritz escrivia en 1785 que les obres d'art eren "totalitats autosuficients" i que s'havien de contemplar "desinteressadament", pel goig dels seus atributs i relacions internes, al marge de l'efecte que poguessin produir.

Va ser enmig d'aquestes tensions contradictòries entre unes arts utilitzades més que mai amb una finalitat educadora (al servei de la revolució o, més tard, de la contrarevolució) i el descobriment de l'obra d'art com una realitat en ella mateixa, al marge del seu contingut ideològic, quan es va produir la gran ruptura de la qual ha nascut l'art contemporani: la del romanticisme.

7. El romanticisme

És difícil definir què és el romanticisme. Moltes de les característiques que se li atribueixen es troben en altres moments de la història i fins i tot el nom que se li dona ha estat discutit. Alguns dels principals romàntics, com els pintors o poetes anglesos, no sabien que ho fossin, i grans representants del romanticisme francès, com Victor Hugo o Delacroix, rebutjaven aquesta denominació. Potser pugui considerar-se de manera unitària el conjunt de la pintura romàntica europea, però, pel que fa a la literatura dels diversos països, el seu caràcter és molt divers. Ho va dir el més gran exponent del romanticisme italià, Manzoni: “Aquest pobre romanticisme té significats expressament diferents a França, a Alemanya, a Anglaterra”.

El que passa és que hi ha un fenomen cultural complex que hem d’anomenar d’alguna manera, buscant els seus trets comuns i més definidors. Potser el més essencial sigui el rebuig del classicisme (de l’abús de referències a la cultura grecollatina) i de l’academicisme, que implicaven l’abandonament de la norma i del gust establert en favor de la ruptura i de l’avantguarda. El romanticisme és, per definició, modernitat. Stendhal diria que el romanticisme és l’art de complaure als contemporanis i el classicisme el de complaure als seus avis (la qual cosa vol dir que el que un dia és romàntic acabarà essent clàssic, quan els contemporanis es converteixin en avis). La definició de romanticisme que millor mostra aquest aspecte és segurament la que va donar Schlegel en 1798: “La poesia romàntica encara es troba en estat de constituir-se; aquesta és, de fet, la seva pròpia essència: que sempre s’està fent i mai no està completa. Només ella és infinita i lliure, i reconeix com a primer manament que la voluntat del poeta no pot tolerar cap llei per sobre d’ella mateixa”. El romanticisme seria, per tant, un antisistema, un antiestil, una antiescola: un art de ruptura i d’avantguarda.

El romanticisme va néixer en contrast amb la Il·lustració, el racionalisme, el neoclassicisme i la Revolució Francesa, i això va fer d’ell, en un primer moment, l’esperança de la Restauració. Lamartine deia que quan ell va començar a escriure es pensava que la poesia estava morta: “Era l’època de l’encarnació de la filosofia materialista del segle XVIII en el govern i en els costums. Tots aquests homes geomètrics, que eren els únics que tenien llavors la paraula, creien haver assecat per sempre en nosaltres, els joves, el que havien aconseguit marcir en ells mateixos: tota la part moral, divina, melodiosa del pensament humà”. Era el típic rebuig per part de la generació jove del món que li havien deixat els seus antecessors.

En els seus orígens el romanticisme francès havia de ser forçosament contrarevolucionari. Ho va ser amb Chateaubriand, que volia recuperar la tradició cristiana amb *El geni del cristianisme*, i amb romàntics joves com Victor Hugo o

Lamartine (que va començar cantant el naixement del duc de Bordeus, hereu de la corona de França, i va acabar proclamant la segona república en 1848). Però no ho era amb Géricault, que denunciava la corrupció del vell món en *El rai de la Medusa*, ni amb els poetes anglesos Byron, Shelley i Keats.

Aviat es va poder veure, però, que era molt difícil controlar una escola que no reconeixia regles, i que, per tant, no admetia autoritat. L'ordre establert va descobrir aleshores que l'academicisme dels vells revolucionaris domesticats era més de fiar que l'exaltació d'aquests joves que no se sabia on podien anar a parar. En 1824 l'Acadèmia francesa va llançar un atac brutal contra els romàntics, i Stendhal comentava:

“Els clàssics controlen els teatres i tots els llocs amb salaris pagats pel govern. Quan hi ha vacants, els joves no poden obtenir-les sense la recomanació dels vells que treballen en el mateix partit. El fanatisme és una recomanació. Totes les ments servils, tots els que tenen petites ambicions de ser catedràtics, acadèmics, bibliotecaris, etc., tenen interès a publicar cada dia articles clàssics en la premsa”.

De 1830 a 1848 el que havia semblat començar com l'art de la contrarevolució es va transformar a França en l'esperit que animava uns moviments revolucionaris de clara filiació burgesa. Va ser tan sols quan les formes del romanticisme van arribar a ser canòniques, convertint-se en una escola, en una closca formal sense substància, quan les va recuperar l'art acadèmic i quan els artistes avançats van buscar noves formes d'avantguarda, per seguir enfrontant-se a l'aliança entre l'ordre establert i l'academicisme, i conservar l'esperit d'independència i de ruptura dels seus predecessors.

A Alemanya es va voler potenciar, amb encàrrecs oficials i amb tot tipus de suports, el nazarenisme, que postulava el retorn de la pintura a Rafael, és a dir a la vella norma, contra el romanticisme. Perquè els romàntics alemanys havien resultat incòmodes. No eren gent d'ordre –Schlegel havia provocat un escàndol amb *Lucinda*, una novel·la en què parlava lliurement de les seves experiències eròtiques–, sostenien un nacionalisme massa exaltat –Hoffmann von Fallersleben, el poeta autor de la lletra de l'himne *Deutschland über alles*, seria destituït per aquest motiu de la seva càtedra universitària– i tenien tendències polítiques massa liberals. A *Alemanya, un conte d'hivern* Heinrich Heine anunciava un missatge romàntic amb un contingut revolucionari: “Construirem aquí, a la terra, el regne del cel. Serem feliços a la terra, acabarem amb la misèria. Hi ha prou pa aquí per a tots els homes, i roses i murtra i bellesa i alegria... El cel el deixarem per als àngels i per als ocells”.

A la Gran Bretanya, si bé la primera generació romàntica, la de Wordsworth, Coleridge i Southey, apostatà aviat de les seves vel·leitats revolucionàries, la segona, la de Byron, Shelley i Keats, va adoptar actituds avançades. La seva va ser una poesia de joventut, perquè els tres van morir joves (Keats als 26 anys, Shelley als 30, Byron als 36); però va ser una poesia compromesa. Quan Mary Shelley publicava els versos pòstums del seu marit explicava al públic que aquest creia que era inevitable un proper enfrontament entre les dues classes de la societat i es posava apassionadament del costat del poble. Byron

L'art de la contrarevolució

En 1857, Flaubert podia escriure: “Ara ja he estat atacat pel govern, pels capellans i pels diaris. Ja està tot complet. No em falta res per triomfar”.

Moviments revolucionaris burgesos

Delacroix, que pel que sembla era fill de Tayllerand (el bisbe revolucionari de conducta camaleònica), va pintar el 1830 *La llibertat guiant al poble*, que s'ha convertit en “la més coneguda imatge visual de la revolució que mai hagi estat creada”. El quadre, comprat pel rei Lluís Felip, va ser exhibit per poc temps, perquè resultava massa subversiu. Però en arribar la revolució de 1848, i després d'uns primers moments de col·laboració amb els revolucionaris, Delacroix es va retirar al camp a pintar cistells de flors.

no solament va escriure una cançó per als ludites destructors de màquines, en la qual els feia dir “morirem lluitant o viurem lliures, i morin tots els reis, excepte el rei Ludd”, el sobirà imaginari en el nom del qual actuaven, sinó que va expressar clarament el seu rebuig de la societat en què vivia –“vaig estar entre ells, però mai no vaig ser un d’ells”– i va justificar la seva marxa a Grècia, on combatria al costat dels revolucionaris, dient que “quan un no pot lluitar per la llibertat en el seu país, és lògic que ho faci per la dels veïns”.

Cal dir, a més, que el desafiament a la societat anava en ells més enllà de les seves postures polítiques. Shelley havia abandonat la seva dona, que va acabar suïcidant-se, per fugir amb Mary, de setze anys d’edat, filla del teòric llibertari William Godwin i de Mary Wollstonecraft, l’autora de *Vindicació dels drets de la dona*. Byron, Shelley i Mary estaven reunits en la Villa Diodatti, a Suïssa, el dia 16 de juny de 1816, quan van decidir escriure cada un d’ells una novel·la de vampirs, i Mary va correspondre amb *Frankenstein*, un relat inspirat en idees científiques que havien estat condemnades com blasfemes i immorals.

En principi el romanticisme, essent com era un llenguatge i un estil, servia per expressar formes molt diverses, i fins i tot contraposades, de pensar i de sentir: els mateixos materials artístics valien per a una evocació religiosa i per a un manifest revolucionari. Però a la llarga la seva exigència de llibertat estètica va acabar convertint-lo en un corrent dissolvent. El gust pel paisatge potser procedia en els orígens del romanticisme alemany d’un sentiment religiós (Schleiermacher deia que la contemplació de l’univers era la forma més elevada de la religió), però Caspar David Friedrich l’utilitzava amb intencions complexes, per transmetre missatges de nacionalisme liberal. Un observador superficial no veia en la seva pintura més que “planes deshabitades, mars deserts, gels polars, boires, neu, glaceres, nits, cementiris i coses semblants”, com deia un contemporani, que ho atribuïa a l’humor malenconiós del pintor, a conseqüència d’haver vist com el seu germà moria engolit pel gel mentre patinava. Però la veritat és que els seus quadres contenien un discurs polític explícit de liberalisme nacionalista. *Dos homes contemplant la lluna* representava, segons ens diu el pintor, dos homes que estaven tramant conspiracions, i el missatge que volia comunicar la seva pintura *La tomba d’Ulrich von Hutten*, amb una llista de noms de nacionalistes exaltats inscrits a la paret, era el de mostrar com al voltant de la tomba de les velles il·lusions creixien els arbres nous i els homes que havien lluitat per la llibertat renovaven els seus vots.

Moltes coses havien canviat també en l’entorn social de l’art, amb la conseqüència que els seus creadors es dirigissin ara a un públic diferent i molt més ampli. Amb l’augment de la riquesa de la població vindria també el del seu consum cultural, que havia començat, com s’ha dit, amb el dels llibres, però que s’estendria al de les belles arts, destinades ara a un públic nou i més extens. Els músics, que abans componien per als palaus i les esglésies, van començar a fer-ho per a les representacions teatrals públiques i per a uns concerts en què es pagava entrada. La pintura canviaria també de destinatari. Seguia havent-hi encàrrecs oficials de pintura de propaganda religiosa o política –les batalles

de Napoleó o els quadres d'història espanyols, de gran format, que estaven destinats a exhibir-se als edificis oficials–; però es començarien a pintar també paisatges amb escenes camperoles per a les classes burgeses, i la reproducció litogràfica permetria multiplicar els exemplars de l'obra d'art: molt aviat no hi hauria casa, per modesta que fos, sense estampes o cromos de colors a les parets.

8. L'art d'avantguarda del segle XX

Les contradiccions del romanticisme es van transmetre a l'art d'avantguarda del segle XX. El principi mateix de l'avantguarda, la ruptura amb les normes de l'art establert, era profundament romàntic. El fet d'experimentar en noves direccions condemnava als artistes a moure's en cercles minoritaris, sense fàcil accés al mercat, fins que el triomf dels impressionistes, que van passar en pocs anys de la condemna oficial als museus, va establir l'avantguarda com un valor acceptat per un públic burgès reduït, però prou nombrós com per permetre el desenvolupament d'una xarxa internacional de galeries i marxants.

Els llenguatges renovadors de l'art i de la literatura del segle XX estaven ja inventats abans de 1914: les obres més innovadores de Picasso o de Matisse, el cubisme, les primeres obres abstractes de Kandinsky, la música atonal de Schönberg o la poesia d'Apollinaire són anteriors a la Primera Guerra Mundial. El 1913 Marcel Duchamp escandalitzava el públic de Nova York amb pintures com *Nu baixant l'escala* (un crític va dir que li semblava una explosió en una fàbrica de teules); i més endavant amb els *ready mades*, com *Font*, que era una simple tassa d'urinari. Aquest art nou es movia dins d'uns cercles refinats i minoritaris que menyspreaven profundament les masses i trobaven natural que aquestes no els entenguessin.

Però l'experiència de la Primera Guerra Mundial ho va canviar tot en fer evident la insensatesa de les regles del joc social a què els homes estaven sotmesos; la monstrositat del que acceptaven quotidianament, en temps de pau; i el fet que tot el que els envoltava, i especialment la cultura establerta, formava part d'aquest ordre social que havia portat a la immolació de milions d'homes joves a les trinxeres. En els primers moments del conflicte els artistes i escriptors d'avantguarda es van dividir: uns van participar de forma entusiasta en la guerra –n'hi va haver que van resultar ferits de gravetat, com Apollinaire, Braque o Kokoschka, o que van morir, com Franz Marc, Boccioni o Sant'Elia–, mentre uns altres, com Picabia, Duchamp o els Delaunay, van fugir del servei militar.

Al final, però, tots van sortir marcats per aquesta experiència d'horror. Al seu retorn del front els antics combatents trobaven difícil, no solament reintegrar-se personalment al món que havien deixat enrere, sinó fins i tot acceptar-lo. Els artistes van adquirir llavors consciència que sols no podien canviar el món; que necessitaven projectar el que feien fora dels cercles minoritaris, cap al conjunt de la població.

Els primers que s'ho van plantejar van ser, precisament, els que s'havien negat a participar a la guerra i s'havien refugiat en ciutats neutrals com Zuric, Nova York o Barcelona. A Zuric es podia trobar en 1916 als exiliats bolxevics (que,

amb Lenin al capdavant, preparaven la revolució), a James Joyce (que, en la major pobresa, estava escrivint *Ulysses*, la novel·la que transformaria l'art de narrar del segle XX) i a un grup d'artistes –Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, etc.– que van fundar el Cabaret Voltaire i un moviment que es deia Dada: un moviment de revolta contra la societat existent, que no tenia altre propòsit que el de ridiculitzar la cultura establerta.

Les provocacions dels dadaïstes –poemes amb sorolls, recitacions simultànies en tres idiomes diferents, utilització de tècniques que tendien a rebaixar la pintura, com el collage de materials humils, etc.– no semblaven inicialment més que activitats lúdiques. Però molt aviat es van adonar que el que feien era també “una missa de rèquiem” pel vell món. Com diria Hugo Ball: “cada paraula que es diu i es canta aquí expressa almenys una cosa: que aquesta època humiliant no ha aconseguit guanyar el nostre respecte”.

Acabada la Primera Guerra Mundial, l'avantguarda va donar els seus fruits més madurs –en els anys 1922 i 1923 es publicaven obres tan significatives de la innovació literària del segle XX com *Ulysses* de James Joyce, *The Waste Land* de T. S. Eliot, *Le Cimetière marin* de Paul Valéry o les *Duïneser Elegien* de Rainer Maria Rilke. I es va produir també un fet nou: la presa de consciència per part de molts artistes del fet que els nous llenguatges de l'avantguarda podien servir, no solament per enterrar la vella societat, com havia volgut fer Dada, sinó per a la construcció d'una nova cultura de masses que servís per transformar el món. Aquest fet va tenir lloc simultàniament en dos països que havien experimentat els efectes més destructors de la guerra i que aspiraven a construir ara una societat millor i més equitativa: la Rússia soviètica i l'Alemanya de la República de Weimar.

A Rússia, els artistes d'avantguarda van col·laborar durant els primers anys amb el règim revolucionari en tasques de propaganda i agitació, com els cartells satírics preparats per Vladimir Mayakovsky i els seus companys per a l'agència oficial Rosta. Però aviat van voler anar més enllà i actuar en els terrenys de la producció destinada al consum de masses. A la Vkhutemas de Moscou, una escola superior d'art i de disseny reorganitzada, s'ensenyava alhora arquitectura, pintura, escultura, art gràfic, treball de la fusta i del metall i disseny tèxtil, en una línia programàtica que tendia a la superació de la concepció tradicional de l'art en nom d'un “constructivisme” que pretenia tenir en compte tant les possibilitats de la tècnica com les necessitats socials dels nous temps, i que partia de la base que “la forma ha de definir-se en el procés de creació per a la finalitat utilitària de l'objecte”.

Aquest projecte d'un art revolucionari va acabar fracassant. Si Lenin, encara que no els comprenia, tolerava els artistes d'avantguarda, Stalin no volia ariscar-se a deixar-los que expressessin el seu missatge amb independència i va afavorir la tornada cap a les postures estèticament conservadores d'un “rea-

lisme socialista” acadèmic, que era perfectament controlable: la seguretat de mantenir el poder era més important que el programa de crear un home nou a través d’una nova cultura.

On el projecte iniciat a Rússia es va poder desenvolupar amb més llibertat va ser a l’Alemanya de Weimar. La doble influència de Dada i del constructivisme soviètic va quallar en una síntesi, la “nova objectivitat”, que es manifestaria en la pintura com el rebuig a la buidor formalista dels vells corrents per retornar a la realitat, donant un paper essencial a la representació de la figura humana, i adoptant alhora un compromís social explícit. Aquesta tendència va influir en una institució que tindria un prestigi universal, la *Bauhaus*, fundada el 1919 a Weimar com una escola d’art i d’oficis, que canviaria el programa en 1923, amb el lema de “Art i tecnologia: una nova unitat”, i s’aproximaria al constructivisme amb la seva preocupació pel disseny.

Les teoritzacions “revolucionàries” en el terreny de l’art eren freqüents a l’Europa d’aquests anys. El que va caracteritzar el cas alemany va ser que aquest programa d’apropament a la realitat i de compromís social es va dur a la pràctica i es va estendre al conjunt de l’activitat intel·lectual.

Mentre Erwin Piscator creava un “teatre polític” amb ambició de portar a l’escena l’estil factual de la “nova objectivitat”, músics com Weill, Krenek i Hindemith desenvolupaven nous conceptes musicals “utilitaris” (Hindemith no tindria inconvenient a escriure música per acompanyar una pel·lícula de dibuixos animats) o s’atrevien a crear una gran òpera èpica radical amb *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1930), que seria rebuda amb aldarulls nazis contra el “bolxevisme cultural” (tot i que el bolxevisme estalinista era tan conservador en matèria artística com el nazisme hitleria).

En un país en què els clubs del llibre havien augmentat considerablement el nombre de lectors, els escriptors analitzaven els mecanismes de l’èxit per aprendre a “intervenir en la realitat social” amb les seves obres, escrivint d’una altra manera. Brecht havia publicat el 1927 el seu primer volum de poesia, *Hauspostille*, un “llibre de devocions domèstiques” expressades en un estil planer, però profundament provocador, com la “Llegenda del soldat mort”, que ell mateix havia cantat amb una guitarra en un cabaret de Berlín. L’obra literària més representativa de la “nova objectivitat” potser és la novel·la d’Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. Döblin, que era metge dels serveis socials en un barri, entre popular i degradat, de Berlín, va fer un extraordinari muntatge coral de la vida dels baixos fons i dels mitjans obrers, que acabava amb una premonició de la catàstrofe col·lectiva que s’apropava, alhora que amb la presa de consciència del protagonista: “Has d’estar despert, has d’estar alerta, un no està sol. Potser ploqui o pedregui, contra això no es pot fer res. Però contra moltes altres coses sí que es pot”.

La voluntat dels artistes d'intervenir en la vida quotidiana els portaria a treballar en el grafisme, la publicitat, la moda i el disseny industrial, i a explorar els nous mitjans de masses. En 1928, amb dos milions d'aparells de ràdio a les cases alemanyes, era evident que calia preocupar-se per la capacitat del nou mitjà per portar la cultura a les masses. No només es van adaptar obres teatrals per radiar-les, sinó que es va crear un gènere literari, el Hörspiel, pensat específicament per aquest mitjà. El disc de gramòfon, per la seva banda, donaria una extraordinària difusió a les cançons teatrals de Brecht i Weill. El cinema, "la literatura dels que no llegeixen", que havia desenvolupat el seu llenguatge artístic a partir de l'expressionisme, va evolucionar cap a una nova consciència. I un teòric de les formes artístiques com Siegfried Kracauer s'ocupava d'analitzar els aspectes més diversos de la cultura de masses, fins i tot els grups de ballarines conjuntades de les revistes musicals.

Les Tiller Girls

Les introductores d'aquest nou estil de dansa en què les ballarines perdien la seva individualitat per esdevenir "indissolubles eixams de noies, els moviments de les quals són demostracions de matemàtiques" van ser les *Tiller Girls*, creades a finals del segle XIX per un coreògraf de Manchester, John Tiller, que les va entrenar amb mètodes gairebé militars. En 1924 van ser contractades a Alemanya per participar en revistes musicals.

Aquest esforç de transformació de la cultura no va ser suficient per crear una consciència col·lectiva prou forta com per aturar la reacció. En el context de la gravíssima crisi que va patir l'economia alemanya en els primers anys trenta i de la ruptura del consens social en què es basava la política de Weimar, no va poder impedir l'ascens del nazisme que, fent amb això un reconeixement explícit de la importància d'aquest intent de canvi cultural, es va afanyar a condemnar-lo com Entartete Kunst, "art degenerat": va retirar les seves pintures i escultures dels museus, va cremar els llibres avançats i va perseguir als autors de les unes i els altres, alhora que als músics i als directors de cinema, forçant-los a emigrar.

L'evolució que l'art d'avantguarda havia tingut a Rússia i a Alemanya no es va manifestar a la vegada en altres llocs. En molts països va ser la crisi econòmica mundial dels anys trenta la que va conscienciar als artistes i els escriptors, que van reproduir llavors les experiències de la Unió Soviètica i de l'Alemanya de Weimar.

A França, on el surrealisme no s'havia mogut més enllà dels cercles del públic burgès consumidor de l'art d'avantguarda, l'amenaça del feixisme va fer que homes com Louis Aragon i Paul Éluard assumissin un compromís polític. Als Estats Units, novel·listes com Steinbeck van escriure relats sobre vagues o sobre els efectes de la crisi en els camperols que perdien les seves terres, i un autor de teatre com Elmer Rice va dedicar una de les seves millors obres, que King Vidor va portar al cinema, a explicar la vida d'una cooperativa agrària. Són també els anys de la novel·la social espanyola, del teatre popular fet per García Lorca a *La Barraca*, dels grans pintors muralistes mexicans, d'òperes com el *Mathis der Maler* de Hindemith (mal rebuda per Hitler), o de les simfonies i òperes de Shostakovich (mal rebudes per Stalin). La Guerra Civil espanyola va completar el procés de conscienciació: el bombardeig de Guernica va inspirar a la vegada el quadre de Picasso i els versos d'Éluard, mentre joves escriptors de diversos països lluitaven en les Brigades Internacionals contra el feixisme.

En els vint anys que van des de la fi de la Primera Guerra Mundial al principi de la Segona es van realitzar, sobre la base dels elements aportats per les avantguardes de començaments de segle, les transformacions essencials de la literatura i de l'art del segle xx.

Tot el que vindria després seria poc més que desenvolupaments o reaccions respecte d'aquest gran moment creatiu que havia donat l'arquitectura de Gropius, Frank Lloyd Wright o Mies van der Rohe; la pintura de Picasso o de Matisse; la música de Schoenberg, Bartok o Stravinski, o les obres literàries de Proust, Kafka, Joyce, Rilke, Eliot, Faulkner o Ezra Pound.

Res del que s'ha produït en els anys posteriors té la mateixa força innovadora. Després de la Segona Guerra Mundial, quan la capitalitat de l'art va passar de París a Nova York, una avantguarda ja establerta (amb una crítica domesticada i les vendes assegurades per una promoció comercial eficaç) va veure succeir l'auge de l'expressionisme abstracte de Pollock i de Hartung en la dècada dels cinquanta, del pop art de Warhol en la dels seixanta i l'eclosió posterior de l'art mínim i de l'art conceptual, de formes d'expressió com el happening i les instal·lacions, fins arribar a un eclecticisme desenganyat amb la postmodernitat i la transavantguarda, sense que aquesta evolució hagi significat una renovació dels llenguatges comparable a la que es va produir al començament del segle xx.

Un nou cànon artístic

Una de les formes en què es va produir la renovació del gust va ser l'establiment d'un nou cànon artístic. En la pintura espanyola, per exemple, Murillo –considerat amb anterioritat com el més gran dels pintors– va ser desplaçat pel Greco. En la poesia, es va posar de moda un poeta que fins llavors havia estat menyspreat, com Góngora, igual que en l'anglesa s'arraconava Milton i es redescobria John Donne.

