

Els llegats de l'art del segle XX

Joan Campàs Montaner

PID_00225069



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu modificar l'obra, reproduir-la, distribuir-la o comunicar-la públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), i sempre que l'obra derivada quedi subjecta a la mateixa llicència que el material original. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. L'inici de nous mitjans	7
1.1. La invenció de la fotografia (1816)	7
1.2. La invenció del cinema (1895)	10
1.2.1. <i>Arrivée du train à La Ciotat</i>	11
2. Els nous llenguatges de la modernitat	14
2.1. Originalitat i diferència	14
2.2. Noves temàtiques i tècniques	18
2.3. Llenguatge verbal i llenguatge visual: la crítica	21
2.4. El gust del receptor	26
2.5. La ruptura de la perspectiva renaixentista	32
2.6. Introducció dels sentiments: l'abstracció	37
2.7. Els <i>ready-mades</i> dadaistes. L'efecte Duchamp	43
2.8. Art i cultura popular. L'efecte Warhol	52
3. Informalisme i desmaterialització de l'objecte	55
Resum	58
Bibliografia	61

Introducció

«L'art d'avui és qualsevol cosa; tothom pot pintar i ningú sap jutjar. Aquí s'amunteguen cadires, allí s'instal·la un edredó amb taques de pintura, més enllà es disposen desordenadament franges de color traçades amb regularitat...»

Jean Molino (juliol-agost, 1991). «L'art aujourd'hui». *Esprit* (núm. 173, pàg. 72).

Per què està tan estesa l'opinió que l'art contemporani no s'entén? Un argument sovint utilitzat pels seus detractors és que és una cosa molt fàcil de fer («Això també ho puc fer jo!»). Un altre argument parla de la mala fe, de presa de pèl, de provocació fàcil... Aquesta qüestió ens remet a una altra: però, s'entén l'art tradicional? O només s'hi reconeix el que s'hi veu?

Per tal d'entendre l'art contemporani, l'art dels darrers quaranta anys, ens cal ser conscients, primer, dels canvis que s'han verificat en els àmbits científics, intel·lectuals i estètics; segon, de la biografia de l'artista i del marc històric i social en el qual ha actuat; tercer, de les ruptures, innovacions, hibridacions, experimentacions... que es van dur a terme en el procés de producció artística des del final del segle XIX i al llarg del segle XX.

Un dels problemes que presenta l'art contemporani és que a partir dels anys vuitanta ja no trobem «ismes», moviments o estils clarament identificables. I, per altra banda, l'art contemporani utilitza qualsevol tipus de material per fer objectes artístics, fins al punt que l'important ja no es troba en l'objecte resultant sinó en la interrelació entre els diferents components, i entre aquests i el receptor. De manera que podríem dir que l'art contemporani ja no crea objectes sinó contextos. És a dir, si fins ara es podia classificar un grup d'obres o d'artistes en funció de la tècnica (color, composició, temàtica...), ara s'ha de canviar de paradigma, atès que ja no hi ha cànon (n'hi havia quan la producció artística es reduïa a una ciutat –París– o a un grup reduït d'artistes). Amb la mundialització ja no es pot parlar de cànon i, per tant, ja no es pot agrupar la producció en «ismes».

Per tot plegat, ens centrarem a subratllar aquells esdeveniments, tècniques, autors, obres, procediments, institucions... que han anat marcant un seguit de ruptures (o continuïtats) respecte a l'art tradicional i que ens han de permetre trobar la lògica que ens porta a l'art contemporani.

Objectius

Els objectius que assolireu amb el treball d'aquest mòdul són els següents:

- 1.** Relacionar l'aparició dels nous mitjans (fotografia i cinema) amb els canvis en la producció pictòrica i escultòrica.
- 2.** Comparar la pintura acadèmica amb les aportacions dels impressionistes.
- 3.** Analitzar les obres més representatives que es troben a la base de les ruptures plàstiques del segle xx.
- 4.** Estudiar la relació entre representació verbal (la crítica) i representació visual (l'obra).
- 5.** Explicar l'origen i el contingut de l'art abstracte.
- 6.** Reflexionar sobre com el dadanisme ha contribuït a transformar la idea d'art i d'artista.
- 7.** Descriure, a través del pop art, com els productes de consum s'han introduït en el món de l'art.

1. L'inici de nous mitjans

1.1. La invenció de la fotografia (1816)

Com la fotografia va incidir en la producció pictòrica? Quin paper va fer en l'aparició de dos corrents, fins a cert punt antagònics, l'impressionisme i el simbolisme? Quan la fotografia va aconseguir el mateix estatus que la pintura?

Aparell utilitzat per Nicéphore Niépce, cap al 1820. Musée Nicéphore Niépce



Font: <http://www.museeniepce.com/index.php/collections/enjeux-de-la-photographie/Nicephore-Niepce>

Daguerre presentava, el 1838, el **daguerreotip** com un nou mitjà artístic. El seu procediment de fotografia sobre vidre posava a l'abast del públic l'invent de Nicéphore Niépce, el qual, el 1816, va aconseguir produir, només mitjançant la llum, una matriu capaç de copiar gravats. I depassa en poc l'invent de l'anglès William Henry Fox Talbot, que, posant a punt el paper negatiu, permetia multiplicar les proves positives i, per tant, reproduir les imatges mecànicament i fins a l'infinit.

Daguerre i Niépce publicaren el 1839 els seus descobriments de fotografia, cosa que va obrir un nou camp a l'estètica de la imatge. El 1856-1866, Hermann von Helmholtz publicava el *Manual d'òptica fisiològica*, que va revolucionar els coneixements sobre les sensacions visuals.

Nicéphore Niépce (1822). *La taula parada*. Museu Nicéphore Niépce



Font: http://unanodefoto.webcindario.com/m_c_fclas01.html

Daguerre, tanmateix, no s'havia imaginat que la fotografia provocaria un qüestionament entre els pintors. Temible competidor, en particular per als retratistes, els obligà a replantejar-se el seu ofici. Però, de fet, aquesta rivalitat els alliberà del problema de les semblances.

Els artistes repensen la «visió» no en termes de versemblances sinó més aviat com un territori poètic, filosòfic o simbòlic.

Per la seva banda, els fotògrafs pictòrics intenten convertir en «artístics» els seus treballs acolorint, retocant la imatge i jugant amb el desenfocament.

Davant de la fotografia es van adoptar, bàsicament, les dues actituds següents:

1) **El simbolisme:** atès que la fotografia ja captava la realitat externa, els pintors havien d'abandonar la realitat visible o científica per a demostrar que existeix una realitat amagada que, si no és possible conèixer, és almenys possible d'intuir. Es rebutgen les concepcions realistes de l'art dominants en la generació anterior i s'aparten del món exterior per aprofundir en el dels seus propis sentiments a l'hora de cercar temes per a les seves obres. Sovint fan servir motius tradicionals religiosos o literaris i proclamen que els seus sentiments provenen més del color que dels temes elegits. Aquest moviment fou el resultat de llibertats noves, possibilitades en haver eliminat l'obligació de «representar» el món tangible i gràcies a l'existència de nous estímuls deguts a l'exploració del món subjectiu.

El moviment fou anunciat pels poetes en el *Manifest simbolista* (1886), signat per Jean Moréas (1856-1910), que es van agrupar al voltant de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Es rebutja el naturalisme d'Émile Zola i el món dels llocs comuns i de la classe mitjana. Consideren que la més gran realitat resideix en la imaginació i la fantasia. Es va retornar al *culte de moi* de Baudelaire; el seu interès per l'expressió individualista es va transformar en una preocupació obsessiva per l'àmbit íntim i privat del jo.

2) **L'impressionisme**: una darrera etapa del naturalisme, que va optar per la recerca d'una realitat més autènticament reflectida que en la pintura anterior. Centrant-se en temes tan prosaics i quotidians com els del realisme, els impressionistes els pintaven, tanmateix, *in situ*, com en una instància fotogràfica i, molt sovint, en una sola i ràpida sessió, i aconseguien visions fugaces que, en ser exposades, trencaven la diferenciació convencional entre esbós i obra definitiva. D'altra banda, la valoració de l'estampa japonesa va contribuir a revolucionar els enquadraments i a trencar la simetria convencional en profit d'una major fortuïtat.

Es pot afirmar que l'impressionisme es caracteritza, temàticament, per la preferència pel paisatge, la utilització de la llum natural o artificial, les actituds corrents, els arguments intrascendents, tot allò que varia en funció del temps (l'aigua, els núvols, el fum, la diversa forma dels objectes segons la llum que hi incideix al damunt); prefereixen la pintura solta, l'abandonament del dibuix a favor del color, el menyspreu pel color negre (no existeix en la natura: és la manca de color), la recerca de reflexos a base de no barrejar els colors. Es pot considerar com el punt final de les relacions de la pintura amb el món visible i el principi de la seva destrucció.

Tanmateix, caldrà esperar la dècada de 1920 perquè la fotografia travessi la barrera que la separa del camp de l'art. Foren els dadaistes, i després els surrealistes i els suprematistes, els que la introduïren en el món de l'art: sobreimpressió, radiograma, solarització, fotomuntatge, collage, jocs òptics, l'aparten de la seva fidelitat al que és real donant-hi una dimensió onírica o una força gràfica inigualable. Els artistes del pop art, fascinats per la seva visibilitat immediata i el seu potencial popular, fan de la fotografia un dels pilars del seu art. En la dècada de 1970, les avantguardes la fan servir com a document testimoni de les seves accions efímeres.

És només a partir dels anys vuitanta que la fotografia aconsegueix tenir el mateix nivell que la pintura. Com la pintura, es fa un lloc a la paret i ocupa un espai cada cop més important en les galeries i museus d'art contemporani. Fins al punt que actualment constitueix una categoria de l'avantguarda, catalogada com a **fotografia plàstica**. Enquadrament, trama, profunditat de camp i punt de vista enriqueixen el vocabulari de l'art visual. Objectiva, documental o barroca, la fotografia es presenta cada cop més sota la forma de grans formats. I aquest capgirament de les proporcions canvia la relació que s'hi solia mantenir.

Així, Jeff Wall fa, des del 1984, grans cassetons lluminosos exaltant la imatge de gent normal fotografiada al carrer o en llocs públics. Walter Niedermayr dissenya sorprenents quadres mig abstractes, mig figuratius, que presenten de vegades sota la forma de díptics, clixés d'esquiadors, minúsculs punts acolorits sobre immensos camps de neu. Patrick Tosani crea retrats d'homes i dones fixant-se en un detall com si es veiés a través d'una gran lupa. Jean-Marc Bustamante capta, en composicions fredes, calibrades i àmplies, la frontera que

separa les zones residencials i les zones industrials. Treballant igualment sobre la idea de la desmesura, Andreas Gursky posa en escena, com si es tractés de frescos moderns, en formats impressionants, la rectitud dels arranjaments de la vida urbana: botigues dels mercats, aparadors, alineaments de finestres, etc.

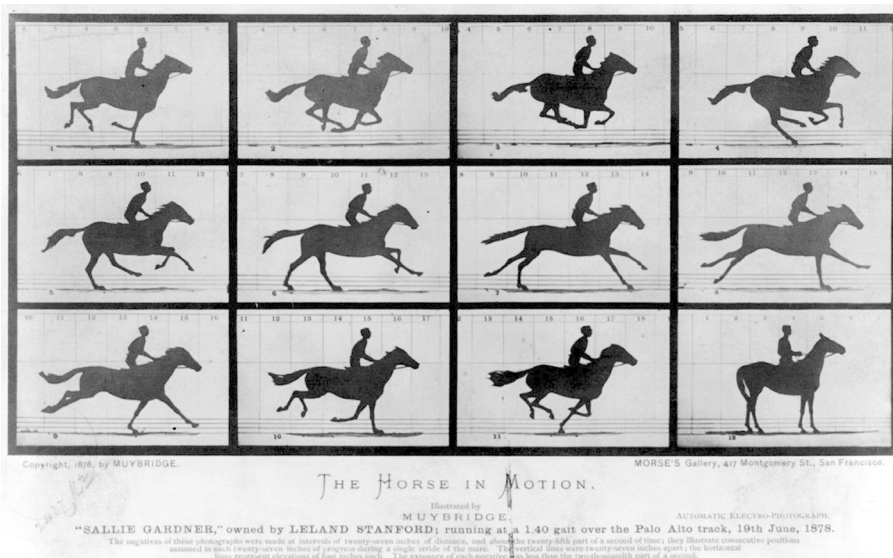
1.2. La invenció del cinema (1895)

Alguns anys després de l'adveniment de la fotografia, investigadors anglesos, francesos, alemanys i americans van intentar animar les imatges per tal de reconstruir el moviment de la vida. Així, el fotògraf anglès Eadweard Muybridge i el fisiòleg francès Étienne Jules Marey reeixiren l'un a descompondre la marxa d'un corredor a peu, l'altre, la cursa d'un cavall a galop.

Dividint imatge per imatge el moviment i restituint-lo a través d'una successió de fotogrames, definiren les bases del cinema.

Els germans Lumière crearen la següent etapa: inspirant-se en el mecanisme simple i regular de la màquina de cosir, aconseguiren fer desfilar mecànicament les imatges, recreant òpticament l'encadenament dels gestos. I recordant la llanterna màgica de la seva joventut, primer principi d'imatges projectades sobre un drap blanc, crearen la primera pantalla de cinema.

Eadweard Muybridge (1878). *The Horse in Motion*



Font: http://en.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge#/media/File:The_Horse_in_Motion.jpg

De fet, el cinema va començar a interessar als artistes només quinze anys més tard, quan miraven de retre compte de l'extraordinària acceleració generada pels temps moderns. El seu objectiu: reproduir aquesta «vida d'acer, de febre, d'orgull i de velocitat boja» cantada en el manifest dels futuristes italians. Però fou el pintor francès Surville qui va aconseguir, per primera vegada, crear formes acolorides en moviment; vingueren després els futuristes Bruno Carrà i Arnaldo Ginna, els quals crearen simfonies cromàtiques palpitants i trepidants, utilitzant amb finalitats no narratives la sobreimpressió i l'accelerat. D'aquesta

manera, a través del seu material, la seva tècnica, els seus trucatges i els seus procediments, el cinema obria nous horitzons a les avantguardes. Els dadaistes en sabran explotar les potencialitats plàstiques utilitzant amb humor els efectes de la deformació òptica, la fosa encadenada, els grans primers plans, la càmera lenta, els talls en el muntatge, per tal de fer una interpretació anticonformista de la realitat. Els surrealistes van trobar en el cinema un mitjà ideal de recrear les sorprenents associacions de l'inconscient i les mescles inesperades dels somnis.

Comentem tot seguit la que es considera la primera pel·lícula de Louis Lumière, *Arrivée du train à La Ciotat* (1895), emmarcant-la en el que s'anomena mode de representació primitiu (MRP), que Burch circumscriu a les produccions de caire documentalista i escènic dels anys 1895-1920.

1.2.1. *Arrivée du train à La Ciotat*

Fitxa tècnica i artística	
Títol	<i>Arrivée du train à La Ciotat</i>
Producció	Auguste i Louis Lumière
Direcció	Louis Lumière
Nacionalitat	Francesca
Any de producció	1895
Gènere	Documental
Durada	50 segons

Sinopsi

Un pla general ens mostra una estació, en perspectiva diagonal, amb les vies buides. A l'andana i al fons a la dreta (profunditat de camp molt gran), viatgers que esperen. Apareix el tren que de seguida ocupa gairebé tota la pantalla. Un dels treballadors de l'estació acompanya l'entrada del tren i es va apropant a la càmera fins que desapareix per l'esquerra de l'enquadrament. A mesura que entra a l'estació, la locomotora i els següents vagons van desapareixent del camp de visió. El tren s'atura i els viatgers de l'andana s'hi acosten. Quan s'obren les portes comencen a pujar-hi alhora que, des de dins del tren, en baixen d'altres. Alguns passatgers miren directament a la càmera i s'aparten ràpidament.

Bibliografia complementària

Noël Burch (2004). *Praxis del cine*. 6ª ed. Madrid: Fundamentos («Arte», 2).



Font: <https://youtu.be/1dgLEDdFddk>

Per tal de tenir una visió una mica més general també podeu veure *Salida de los obreros de la fábrica* (The Lumiere Brothers) i *L'arroseur arrosé* (Louis & Auguste Lumière, 1896).

A continuació, subratllem els elements que caracteritzen millor aquest film:

1) **L'autarquia de l'enquadrament:** el pla seqüència ens mostra una activitat, un moviment que en sortir de la nostra mirada perd tota la força. Només existeix allò que veiem. La càmera no fa cap moviment: és el tren el que entra a l'enquadrament. La càmera roman fixa, es manté estàtica filmant tota la seqüència en un pla general, en un únic punt de vista, com un espectador de teatre.

2) **La composició en profunditat:** s'estableix a partir de les relacions dins l'espai de les figures que protagonitzen l'acció. No hi ha moviments interns o externs de càmera ni cap mena de muntatge més enllà de l'edició de la presa. La notable qualitat de la fotografia que manté nítides les figures malgrat les diferents distàncies de l'objectiu ens donen aquesta sensació de profunditat. Aquest aspecte està explicat en l'arribada del tren a l'estació, que va causar tanta impressió en els espectadors de l'època.

3) **El marc com a centre:** l'enquadrament fixa l'acció en el centre: els viatgers que pugen i baixen del tren centren l'acció al bell mig del quadre. Una acció que es projecta cap a les vores i que sens dubte incita l'espectador a la curiositat per l'acció interrompuda estimulants la seva imaginació, una de les claus de l'èxit del cinematògraf.

4) **La posada en escena és bàsicament horitzontal i frontal i la seqüència exhaureix el temps:** en una sola presa s'acaba l'acció d'un episodi sencer de la història. Així veiem una acció que s'inicia i finalitza en un únic pla sense continuïtat narrativa.

5) **L'absència de la persona clàssica,** o bé la presència excessivament allunyada dels personatges que mostren les seves emocions i els seus estats d'ànim exclusivament amb els gestos. Una circumstància que dificulta la identificació de l'espectador amb els protagonistes de les accions.

Bibliografia complementària

José Luis Sánchez Noriega (2005). *Historia del cine, teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (pàg. 187). Madrid: Ed. Alianza.

Dispositiu narratiu

Les pel·lícules d'aquests primers anys del cinema tenen en comú un mateix tema: **l'acció de veure**, de gaudir visualment del món.

Per això se sol parlar d'un **cinema d'atracció**, la finalitat del qual no és altra que el cinema com a màquina que veu.

Així, en *L'arribada d'un tren* la càmera, que roman fixa, seria l'espectador assegut a la butaca i l'estació l'escenari on es desenvolupa tota l'acció. Amb aquesta fórmula el que es pretén és mostrar com els fins espectaculars prevalen sobre els narratius.

Noël Burch afirma, en relació amb *La sortida de la fàbrica* (però extrapolable a *L'Arrivée du train à La Ciotat*), que es tracta d'una experiència d'observació del que és real, d'atrapar una acció, previsible però aleatòria; com feien els impressionistes, ens mostra *une tranche de vie*, i d'aquí el seu caràcter de cinema de testimoni, directe.

A l'inici de *L'Arrivée du train à La Ciotat*, es veu fugaçment un home, potser un treballador del ferrocarril, portant un carro per dur l'equipatge, que ràpidament surt de l'enquadrament pel lateral dret. Poc després és la locomotora la que entra al quadre des d'un punt de l'horitzó, per creuar en diagonal el camp visual i sortir pel lateral esquerre (en parar-se el tren, la imatge permet observar dos vagons, atès que la locomotora ha quedat fora de camp). Els passatgers que pugen i baixen del tren es barregen i generen un conjunt de moviments que doten la imatge d'un gran dinamisme. La càmera enquadra cossos complets que, en sortir progressivament de quadre, es transformen en fragments (esquenes, cames) i tornen a conformar cossos sencers en retornar al quadre. És aquesta activitat de les vores del quadre, com diu Aumont, el que confereix als films de Lumière una de les seves característiques distintives. El continu moviment de les imatges, així com el diàleg entre el camp i el fora de camp, obliguen l'ull de l'espectador a fer una lectura activa de l'obra.

Les primeres obres enregistrades eren com fotografies en moviment, escenes quotidianes o petits fragments humorístics, no per això exempts d'una intenció il·lustradora i descriptiva dels seus temps. *L'Arrivée du train à La Ciotat* es pot incloure dins el «teatre dels pobres». Segurament el tema del tren també devia sorprendre els burgesos, però qui realment fascinaven aquestes imatges era els proletaris que, després de treballar moltes hores a les fàbriques «no tenen llargs ocis i volen ser emocionats violentament en els nervis molt més que en els pensaments».

Bibliografia complementària

Mónica Dall'Asta (1998). «Los primeros modelos temáticos del cine». A: Jenaro Talens i Santos Zunzunegui (coord.) (1998). *Historia General del Cine* (vol. I, pàg. 245). Madrid: Càtedra.

Bibliografia complementària

Noël Burch (1987). *El tragaluz del infinito* (pàg. 32). Madrid: Ediciones Càtedra («Signo e Imagen», 6).

Lectura recomanada

Malena Verardi (2011). «La construcción de los géneros fílmicos. Un abordaje a partir del cine de los hermanos Lumière y de Tomás A. Edison». *Revista Cine Documental* (núm. 3). En línia a http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_02i.html (data de consulta: 24 de setembre de 2012).

Referència bibliogràfica

Noël Burch (1987). *El tragaluz del infinito* (pàg. 59). Madrid: Ediciones Càtedra («Signo e Imagen», 6).

2. Els nous llenguatges de la modernitat

2.1. Originalitat i diferència

A través de quins paràmetres es valora una obra d'art? Quan, com i per què canvien aquests paràmetres? De què parlem quan parlem de qualitat referida a una obra d'art? Què fa que una obra sigui del seu temps o es presenti com a antiquada? Què diferencia una obra moderna d'una de «tradicional»?

Sovint fem servir el terme *modern* per referir-nos a tot allò que «està al dia», que «és d'ara», que «s'adiu a l'avui».

Des d'aquesta perspectiva, **modern** es refereix al que ens és contemporani i es defineix per oposició al passat.

Mirem de fer-ne un ús més restringit: aleshores anomenem moderns alguns aspectes del present per oposició a altres que ens semblen tradicionals, antiquats i, per tant, residus del passat.

Apliquem ara el terme modern a l'art: per **art modern** entenem un període de la història de l'art (Argan, 1976). No tothom, tanmateix, està d'acord a establir els límits cronològics de la modernitat: quan comença?, ja ha acabat? Des de la crítica de l'art, art modern no vol dir necessàriament el mateix que art del període modern, ja que no tot l'art que s'ha fet en aquest període s'ha de qualificar de modern.

Baudelaire a *El pintor de la vida moderna*, publicat per primer cop en el diari francès *Le Figaro* el 1863, va utilitzar el terme *modernité* per a definir un sentiment de diferència amb el passat i per a descriure una peculiar identitat moderna, una actitud determinada envers el present:

«Jo entenc per «modernitat» el que és efímer, fugisser, contingent, allò en el que la meitat és art i l'altra meitat és etern i immutable.»

Charles Baudelaire (1994). *El pintor de la vida moderna* (pàg. 13). Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia («Arquitectura», 30).

Transitori i fugisser d'una banda, i etern d'una altra: vet aquí les dues cares del que és modern. Els pintors, segons ell, havien de pintar figures vestides amb la roba del moment i no amb robes arcaiques de temps passats; però, a més, el que és contemporani, en tota la seva diversitat i fugacitat, té una dimensió èpica i heroica. No es tracta només d'estar al dia o d'estar sotmès als canvis bruscos de la moda: el que és modern en l'art està relacionat amb l'experiència del canvi constant, de la vida urbana. Per a Baudelaire, els nous temes requerien

Referència bibliogràfica

G. C. Argan (1991). *El arte moderno* (2ª ed., 2 vol.). Tres Cantos: Akal.

una nova tècnica; i si hi havia formes adequades que podien ser utilitzades per al que és modern en l'art, n'hi havia que no ho eren en absolut. Per tant, les obres podien no ser inherentment modernes per la tècnica amb què s'havien pintat, però podien ser modernes pel context en el qual havien estat creades i en relació amb altres representacions.

Quines característiques, doncs, hauria de tenir una obra perquè fos considerada moderna? En què es basa l'oposició modern–no modern? Com es poden avaluar les obres modernes?

Per a respondre aquestes qüestions establirem una comparació entre dues obres fetes el mateix any, 1879, una d'acadèmica de Bouguereau¹, i una altra d'impressionista de Monet.

⁽¹⁾Venuda per Christie's Nova York, el maig de 1998 per 662.500 \$.

William-Adolphe Bouguereau (1879). *Mare i fills (El repòs)*. Oli sobre tela. 164 x 117 cm. The Cleveland Museum of Art, i Claude Monet (1879). *Roselles prop de Vétheuil*. Oli sobre tela. 71,5 x 90,5 cm. Col·lecció Bührle de Zuric.



Font: <http://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/mother-and-children-1879> i <http://www.wikiart.org/en/claude-monet/poppy-field-near-vetheuil>

Ambdues són obres fetes el 1879, però una és acadèmica i l'altra impressionista. La de Monet fa referència a un tema contemporani (vestits, poses, paisatge, llum...) tractat amb pinzellada esquemàtica. Els personatges són Alice, una dona casada de Vétheuil amb qui Monet tenia relacions (el marit vivia a París), i els fills del pintor i els d'Alice. En canvi, la pintura de Bouguereau ens mostra un model establert per la pintura acadèmica: els personatges no van vestits a la moda contemporània, les figures estan ubicades en un paisatge italià indefinit, l'escena està pintada amb gran detall i quasi no es poden veure les marques de les pinzellades, s'ha tingut cura en l'acabat i s'ha prestat molta atenció al modelat de les figures, és a dir, a l'ombrejat gradual dels contorns utilitzat per a provocar la il·lusió d'una tercera dimensió, i les dimensions de la tela pressuposen una pintura feta al taller i no a l'aire lliure.

En el quadre de Monet la superfície de la tela es descompon en un conjunt de petites pinzellades perfectament identificables; a la pintura de Bouguereau, en lloc de modelar les figures i ubicar-les en un paisatge convincent, aquestes són tractades amb la mateixa tècnica que s'ha fet servir per a pintar el paisatge que les envolta. Bouguereau es concentra en les cares de les seves figures i

les idealitza; per contra, a la pintura de Monet les figures estan tractades amb la mateixa matèria que el paisatge. Monet difumina els rostres amb ombres, dilueix les figures en el paisatge i, amb això, desvia l'atenció de l'espectador cap a una altra banda del quadre, lluny del que es considera el centre psicològic de l'obra –la cara humana–, cap a altres zones i altres aspectes (l'església del segle XIII, el camp de roselles, el riu Sena, el cel ennuvolat).

Per tant, existeix una clara diferència en el tema, la tècnica, l'ambientació. La **consciència de diferenciació** és la que permet explicar les innovacions de Monet. Segons les convencions de l'Acadèmia, l'obra de Bouguereau està ben feta, té qualitat, en canvi la de Monet és només un esbós d'algú que no sap dibuixar, és un quadre dolent.

La substitució de la convenció que permetia considerar el quadre de Bouguereau com a bona pintura per la nova convenció que permet considerar com a bona la de Monet, es fonamenta en tres elements:

- la no-reproductibilitat del procés de creació,
- la novetat de la proposta i
- l'autenticitat,

factors que sintetitzem en l'expressió **convenció d'originalitat**. Una obra té, a partir d'ara, molt més valor com més rara, innovadora i autèntica sigui.

Alliberada de l'imperatiu de representació i de la semblança, i obligada a reafirmar la seva identitat, la pintura es gira cap a les seves pròpies rels:

«El pintor pensa en formes i en colors. La seva finalitat no és la de reconstituir un fet anecdòtic sinó la de constituir un fet pictòric.»

Tom Wolfe (1975). *Le mot peint* (pàg. 13). París: Gallimard.

La **innovació pictòrica** és l'element motor de la creació, el pintor cerca el que pot aportar de nou a l'art anterior. D'aquesta manera, la història de l'art esdevé un referent indispensable per a jutjar la qualitat de l'obra, és a dir, per a apreciar-ne la novetat.

L'**autenticitat** apareix, a partir d'ara, com la clau de volta del nou sistema. Un dubte sobre l'autenticitat de l'obra qüestiona el valor dels altres dos elements, la raresa i la novetat. Les còpies perden tot el seu valor.

Per contra, per exemple, el pintor Charles Zacharie Landelle havia fet 32 rèpliques de la seva obra *La Femme fellah* venudes cada una entre 800 i 10.000 francs, mentre que l'original havia estat comprada només per 5.000 francs per l'emperador. No existia, doncs, un interès especial per l'original.

Dos mons de l'art van coexistir:

1) **el món de la pintura artesanal**, en la qual el valor seguia ancorat en el saber fer i els costos de producció, i

2) **el nou món de l'art contemporani**, organitzat al voltant de la convenció d'originalitat.

El que s'ha qualificat d'**originalitat** (unicitat, autenticitat, novetat) també pot ser concebut com a transgressió. Des de l'inici del segle xx i, més en particular, des de la postguerra mundial, les avantguardes artístiques no han deixat de transgredir les fronteres de l'art. Però no s'ha de confondre la transgressió amb la manca de normes:

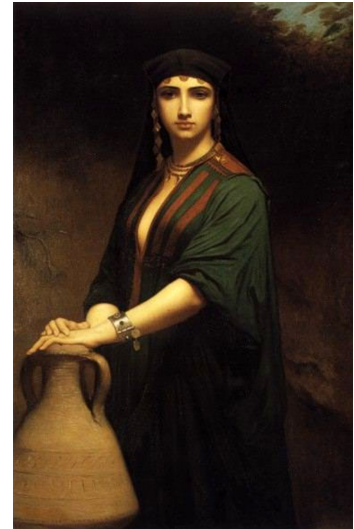
«Res és més normativitzat, més constret que el treball de l'artista que cerca franquejar els límits sense per això ser exclòs, modificar les regles del joc sense ser declarat fora de joc.»

Nathalie Heinich (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (pàg. 56). París: Minuit.

Als moviments de transgressió dels artistes responen els del públic (**rebuig**) i els de la crítica (**integració**).

Però si era relativament fàcil avaluar una obra en el sistema acadèmic, que oferia un patró explícit i fix de referència, és molt més difícil avaluar la qualitat d'una obra en el nou sistema, en el qual, segons la convenció d'originalitat, és la desviació de la norma el que ha esdevingut la referència. Cada artista construeix el seu propi sistema, i la qüestió que es planteja a partir d'ara és la de discernir quina és la innovació pertinent susceptible d'esdevenir una referència per a entrar en la història de l'art. No es pot jutjar una obra de manera aïllada sense remetre's a la resta de producció de l'artista, és el conjunt d'una evolució que permet avaluar la coherència de la producció.

L'emergència de l'originalitat com a criteri d'avaluació de les obres ha afectat pregonament el món de l'art. Ara, la qualitat esdevé el producte de les accions d'algunes persones; d'un sistema centralitzat entorn de la institució acadèmica s'ha passat a una organització comercial descentralitzada, en la qual el marxant empresari esdevé una figura central.



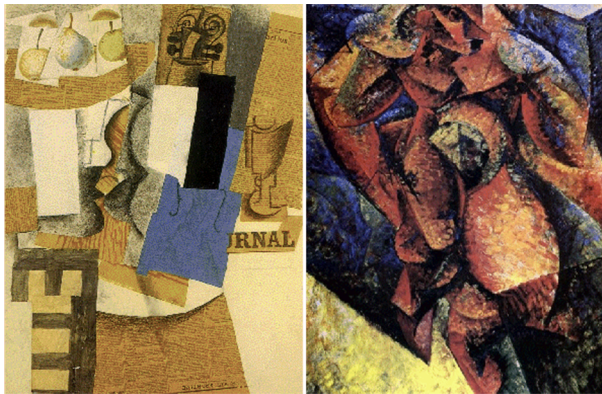
Charles Zacharie Landelle (1866). *La Femme fellah*. Oli sobre tela. 132 x 84 cm.
Font: <http://es.wahooart.com/@/9DGJSD-Charles-Zacharie-Landelle-Mujer-Fellah>

2.2. Noves temàtiques i tècniques

Totes les obres modernes tracten temes moderns o contemporanis? Una obra és moderna pel tema o per la tècnica? Hi ha relació entre el tema i la tècnica o mitjans de representació?

Per a respondre a aquestes qüestions farem una primera comparació entre dues obres que, sense cap mena de dubte, qualificariem de modernes.

A l'esquerra Picasso (1912). *Fruiter, violí i got de vi*. Papers enganxats. Aquarel·la i guaix sobre cartró. 65 x 49,5 cm. Philadelphia Museum of Art. A la dreta Boccioni (1913). *Dinamisme d'un cos humà*. Oli sobre tela. 81 x 65,5 cm. Milà, Civico Museo d'Arte Contemporanea.



Font: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Compotier_avec_fruits_violon_et_verre.jpg i <http://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/dynamism-of-a-human-body>

El quadre de Boccioni mostra l'interès del futurisme italià per la vida moderna; la simultaneïtat es palesa en una visió de la matèria animada, recorreguda per energia, l'espai està definit pel cos descrit en el seu desenvolupament dinàmic, i la pinzellada, amb un retorn al divisionisme, contribueix a restituir la concepció que fa de la figura i de l'ambient una única estructura.

L'obra de Picasso és una natura morta força convencional pel que fa al tema, però s'allunya molt de les representacions convencionals de les natures mortes en incloure només referències fragmentàries dels objectes, entre les quals trobem trossos de collage (trossos de paper de colors, *ready-made* amb imatges de fruites i trossos de diaris) enganxats al cartró.

Ambdues obres poden considerar-se modernes per la tècnica; el tema de la de Picasso és, tanmateix, tradicional. En ambdues obres, el **sentit de la representació** ha passat a un primer pla: la inclusió d'un tros de diari real en l'obra de Picasso ens mostra un aspecte de la vida contemporània; la fragmentació del conjunt també és símptoma de modernitat.

Per a poder insistir en les relacions canviants que hi ha entre els temes moderns i el sentit de la representació, proposem una altra comparació.

A l'esquerra Boris Kustodiev (1914). *Retrat de Renée Notgaft*. Oli sobre tela. Museu Rus, Sant Petersburg. A la dreta Kasimir Malèvitx (1915). *Quadrat negre*. Oli sobre tela. 106,2 x 106,5 cm. Museu Rus, Sant Petersburg.



Font: <http://artunframed.com/Gallery/shop/renee-notgaft/> i <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/kasimir-malevichs-black-square-what-does-it-say-to-you-9608316.html>

Ambdues obres han estat pintades abans de la revolució bolxevic de 1917, però després de la revolució de 1905. L'obra de Kustodiev representa una dona contemporània, vestida amb roba de la seva època; per això podem qualificar aquesta obra de moderna. Quan Malèvitx va inaugurar l'exposició on s'exhibien les seves darreres obres abstractes, va demanar als espectadors que llencessin els vestits vells i posessin roba nova a l'art i va dir de Kustodiev que era un comerciant esparracat i un quincaller del passat.

Però, és o no és Kustodiev un pintor modern? És Malèvitx més modern, més actual, que Kustodiev? La pregunta potser hauria de ser: és més o menys modern en relació amb què o amb qui?

Tot i que l'obra de Malèvitx es troba força allunyada de la modernitat i dels tipus socials contemporanis, el seu interès s'adreça, de forma conscient, envers allò que havia de ser l'art per a ser modern d'una manera que Kustodiev no va assolir. I què volia dir en aquelles dates i en aquelles circumstàncies històriques de Rússia ser modern? En part, negar-se a fer pintura figurativa.

Malèvitx, fent referència als interessos, temes i tècniques d'altres artistes moderns europeus (els futuristes italians, els cubistes francesos) ens diu, també, que una forma de ser modern és fixar-se en el que fan els artistes moderns coetanis.

La pintura moderna és, doncs, un producte de la cultura moderna, però no l'únic; és una forma de producció entre moltes altres formes complexes de representació visual (pintura acadèmica, il·lustració popular, fotografia...).

Dins d'una mateixa cultura es donen diferents **formes de representació**, que poden actuar de manera recíproca, interaccionant entre elles, compartint un conjunt semblant d'idees i concepcions del món. Per això podem afirmar que,

paradoxalment, el *Quadrat negre* de Malèvitx té moltes més coses en comú amb el *Retrat de Renée Notgaft*, de Kustodiev, del que podria semblar al primer cop d'ull.

Es tracta d'una pintura que cal emmarcar en dos contextos:

- 1) pictòric, en el context del **futurisme** (amb el congrés de 1913 dels futuristes de tot Rússia i les exposicions futuristes del 1915), i,
- 2) històric, en ple **procés revolucionari**, després de la revolució de 1905 i abans de la del 1917.

A l'exposició *Tramvia V* de Sant Petersburg (març de 1915), anomenada també *La primera exposició futurista*, Malèvitx hi exposà un seguit d'obres que denominava d'**estil cubofuturista**. El *Quadrat negre* va ser exposat per primer cop el desembre de 1915 a l'exposició *0.10* de Sant Petersburg, exposició també denominada *La darrera exposició futurista*. És, doncs, rellevant que ambdues exposicions facin referència explícita al futurisme, ja que per a Malèvitx la concepció futurista significava un mitjà de renegar del provincianisme, d'expressar el seu desassossec envers la cultura conservadora, d'afirmar un compromís amb la idea d'un món modernitzat.

Futurisme sumat a procés revolucionari accentuen les crítiques a la pintura figurativa, al naturalisme, com a exponent del gust burgès i de la necessitat d'un canvi social i polític més profund. S'està, doncs, cercant un nou llenguatge visual més acordat amb els plantejaments revolucionaris.

És en aquest context quan es va estrenar *Victòria sobre el Sol*, l'any 1913, una representació teatral operística a càrrec d'una organització revolucionària (la Unió de la Joventut). En els seus dissenys (escenaris, roba...) hi predomina un vocabulari formal cubofuturista, i com a teló de fons s'hi va posar una perspectiva en forma de caixa emmarcant una finestra o obertura quadrada, que recorda molt el que serà el *Quadrat negre*. Aquella imatge, doncs, estava immersa en un context de victòria, d'antinaturalisme, d'antiracionalisme i, per tant, era fàcil convertir-la en un element d'aquest nou llenguatge que s'estava buscant, en el fonament d'una nova estètica sobre la qual edificar un nou ordre social i mundial. Per què? Perquè el negre és la manca de llum, i sense llum no hi ha color i, per tant, no hi ha pintura. És la negació de tots els valors pictòrics que existien fins ara, un anar al punt zero, un retorn al principi; i perquè el quadrat és una forma simple geomètrica, que no existeix en la realitat i, per tant, trenca la idea de l'art com a representació, com a mimesi. Ja no es pot dependre, ja no ens podem inspirar en una realitat que, precisament, volem canviar. Així, aquest quadre esdevenia un símbol prou fort per a suggerir una taula rasa cultural.

Però emmarca el quadrat negre en una mena de marc blanc, com si fos una pintura tradicional: perquè no està contra l'art, sinó contra una determinada estètica del poder, a la qual vol oposar una altra estètica. I aquesta és la utopia suprematista: els problemes socials només es poden resoldre si són planificats amb una base estètica. L'estètica, no com a experiència contemplativa sinó com a acció social ordenada segons unes noves regles.

Malèvitx, davant la crisi, fa un pas endavant i formula una nova estètica, sense la qual és impensable l'evolució posterior de l'art contemporani. Pinta –en els decorats d'una representació teatral política– per als revolucionaris russos a l'etapa de l'inici del capitalisme monopolista de després de la segona revolució industrial. L'obra de Malèvitx només es pot entendre en el context de la Rússia entre revolucions.

El *Quadrat negre* de Malèvitx no ofereix cap significat tret que la seva realització pugui ser descrita com un acte intencional en el context d'alguna història; necessitarem conèixer el conjunt de les pràctiques i dels plantejaments dins dels quals fou possible concebre i fer aquest tipus de quadre, necessitarem saber com tractar el quadre com un fet significatiu, i per a això necessitarem ser capaços de relacionar-lo amb el desenvolupament de les formes no figuratives de l'espai pictòric, analitzar com es va plantejar i situar el quadre en relació amb altres formes alternatives de pràctica i de significació vigents en el moment de la seva execució, i contextualitzar el quadre en els debats contemporanis sobre la funció de l'art i del paper de l'avantguarda.

Sembla que Malèvitx creia que la universalitat potencial i l'autonomia formal absoluta d'aquest art el capacitaven no només com el més modern dels estils avantguardistes, sinó més aviat com la base estètica potencial d'un nou ordre mundial. Fou, doncs, un dels generadors del somni utòpic de la dècada de 1920: els problemes de l'existència social moderna podien ser resolts només si eren planificats amb una base estètica, i l'artista era el planificador ideal. El *Quadrat negre* esdevé, doncs, una utopia.

2.3. Llenguatge verbal i llenguatge visual: la crítica

Quan descrivim un quadre, fem servir conceptes, utilitzem el llenguatge. Ara bé, com es pot codificar en paraules l'experiència de mirar? Com fem servir el llenguatge per descriure i analitzar les obres d'art? Quines diferències separen la representació visual del llenguatge verbal? Com, a través del llenguatge, ens podem formar una imatge mental d'una obra?

Per a estudiar la relació entre representació verbal i representació visual, i per tal de veure on rau la modernitat (en la forma de dir?, en la forma de mirar?), partirem d'un text sobre Courbet publicat el 1850 per l'escriptor i crític Max Buchon en el diari d'esquerres *Le Peuple*, dos mesos abans que s'exposés *Els picapedrers*.

Gustave Courbet (1849). *Els picapedrers* (destruït el 1945). Oli sobre tela, 159 x 259 cm. Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.



Font: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Gustave_Courbet_018.jpg

«En l'obra *Els picapedrers* s'hi mostren dues figures representades a mida natural, un nen i un home vell, l'alfa i l'omega, la sortida i la posta del sol d'una vida ingrata, un pobre noi jove, d'entre dotze i quinze anys d'edat, amb el cap rapat, amb aquest aspecte roí i estúpid amb el qual, de vegades, la misèria modela el cap dels fills dels pobres; un jove de quinze anys aixeca amb gran esforç un immens cistell ple de pedres, preparades per a dur-les a pes o per a empedrar la carretera. La seva camisa està trencada i els pantalons, que s'aguanten amb un cinturó fet de corda, tenen pedaços als genolls, estan trencats a la gira i, de fet, només són un munt de parracs; les deplorables sabates han esdevingut vermelles de tant fer-les servir, com les sabates dels treballadors pobres que tots coneixeu: amb això es descriu el noi.

A la dreta hi trobem el picapedrer pobre, vestit amb uns esclops vells lligats amb cuir, amb un vell barret de palla, malmès pel temps, la pluja, el sol i la brutícia. Els seus vells genolls reposen damunt d'una estora de palla i aixeca el martell amb aquesta precisió automàtica que dóna el costum, però al mateix temps amb tota la debilitat que donen els anys. Malgrat tota la misèria que l'envolta, el seu gest es manté serè, compassiu i resignat. No té, aquest home pobre, a la butxaca dels seus pantalons, la seva vella petaca d'asta i coure, de la qual ofereix, si li sembla, un pessic amistós als qui vénen i van o els camins dels quals es creuen amb el seu domini, la carretera? Prop d'ell es veu la cassola amb una sopa preparada, una cullera, un cistell i un tros de pa negre.

I aquest home és sempre aquí, aixecant obedient el seu martell, sempre, des del dia d'Any Nou fins al d'Any Vell; sempre està pavimentant la calçada per tal que d'altra gent hi passi, per a poder guanyar el suficient per a sobreviure. Tanmateix, aquest home que de cap manera és invenció de l'artista, aquest home que és de carn i os i que de fet viu a Ornans, tal i com el veieu aquí, aquest home amb els seus anys, amb el seu dur treball, amb la seva misèria, amb la seva expressió endolcida per l'edat, aquest home no és l'exemple més lamentable de les misèries humanes. Penseu el que es podria esdevenir si s'aliés amb els Rojos: estaria ressentit, seria acusat, exiliat i desterrat. Pregunteu al prefecte.»

M. Buchon. «An introduction to *The Stonebreakers* y *The Funeral at Ornans*». A: Francis Frascina i altres (1998). *La modernidad y lo moderno* (pàg. 60-61). Tres Cantos: Akal («Arte Contemporáneo», 1).

Què podem deduir de la lectura d'aquest text? La descripció de l'obra sembla molt detallada; segons aquesta descripció, què podem saber del quadre?: que hi ha dues figures principals de mida natural; a l'esquerra, el noi aixeca un cistell de pedres i a la dreta hi ha un home vell agenollat que aixeca un martell; a prop hi ha una cassola de sopa. No se'ns diu quasi res de com estan fetes les figures o de quines són les seves relacions amb el conjunt del quadre. Podem pensar que les figures estan pintades amb gran detallisme, ja que són els detalls el que a Buchon li sembla significatiu d'una classe de vida. Descriu les figures com si fossin reals. Es tracta d'una descripció *iconogràfica* en la qual es destaca el tema principal, però no es diu res sobre quin tractament es dóna a aquest tema

o quina **forma** ha adoptat l'obra. Parla de les figures, no com a fragments d'un quadre sinó com si es tractessin d'éssers de carn i os. Els dóna un passat –una llarga vida de treball ingrat–, un present –treballar cada dia a les voreres d'una carretera– i un futur –què passaria si aquest picapedrer es rebel·lés contra els seus opressors? Parla del contingut polític del quadre a través d'una descripció del tema representat.

Es refereix a una obra d'art que els seus lectors encara no havien tingut ocasió de veure: per això els dóna una descripció del que hi veurien. La seva descripció **veu «menys»** del que hi ha en el quadre, perquè es concentra en determinats detalls en detriment d'altres (omet tota referència al paisatge i als aspectes tècnics i formals de la representació).

Però, la seva descripció **veu «més»** del que hi ha en el quadre, perquè a partir de l'obra dedueix la història dels protagonistes i la vida que tenen: tot i que la invisibilitat dels trets dels protagonistes és un dels elements constitutius d'aquesta pintura (el noi ens dóna l'esquena i l'ala del barret deixa a la penombra el rostre del vell), Buchon els descriu a partir de les seves pròpies observacions efectuades sobre altres homes de la mateixa condició i classe i imagina l'expressió d'aquests treballadors a partir dels seus propis estereotips de classe (i nosaltres, després de llegir els comentaris de Buchon, veiem el jove i el vell modelats per les paraules de Buchon). El mateix s'esdevé amb la petaca: en el quadre no s'hi veu més que una punta de la petaca apuntant per la butxaca, però Buchon anima el lector a imaginar l'oferta d'un «amistós pessic» a tothom qui passés per aquell lloc. Cerca, doncs, la participació de l'espectador en aquesta projecció imaginària: la interacció de l'espectador amb l'obra té lloc a un nivell de l'imaginari.

Llegir una explicació sobre una obra és una experiència radicalment diferent de veure l'obra mateixa. Una explicació és lineal, seqüencial; ha d'ubicar l'escena dins d'algun tipus de seqüència. La visió, per contra, permet abastar tota la pintura d'un sol cop d'ull; l'obra es presenta com una unitat, podem veure el conjunt, ens podem concentrar en algun detall, podem mirar-la de dreta a esquerra o d'esquerra a dreta. L'ordre i l'estructura d'una descripció literària no té absolutament res a veure amb la forma com percebem un quadre.

Comparem el text de Buchon (que per a alguns podria reflectir les veritables intencions de l'artista) amb el comentari que feia el mateix Courbet quan, el 1849, es referia al mateix quadre en una carta escrita a Francis Wey:

«Hi ha un home de setanta anys, inclinat sobre el seu treball, amb el martell a l'aire, la pell cremada pel sol i el cap protegit per l'ala del seu barret de palla; els seus pantalons són d'una tela basta i té pedaços arreu; sota d'uns esclots de fusta esquerdatos duu uns mitjons que algun cop foren blaus i que avui deixen veure els talons. També hi ha un home jove amb el cap ple de pols i la pell d'un marró grisenc; la seva camisa fastigosa, tota trencada, deixa a l'aire els braços i els costats del cos; uns elàstics de cuir aguanten el que resta d'uns pantalons i les seves sabates de cuir estan plenes de fang i de forats. L'home vell està agenollat, el jove es troba al seu darrere, dempeus, portant un cistell de pedres amb gran energia. Déu meu, en aquest treball es comença com l'un i s'acaba com l'altre! Les seves eines estan escampades pertot arreu: un cistell per a carregar damunt l'espatlla, un baiard, una aixadella, una casseroles, etc. Tot això a ple sol i a camp obert sobre una rasa a la cuneta. El paisatge ocupa la tela sencera.»

T. J. Clark (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848* (pàg. 30). Barcelona: Gustavo Gili.

Si es llegeix aquest text al marge de l'obra, es podria entendre com una descripció d'una escena real. No és només una descripció directa, sinó una enumeració de tots aquells aspectes d'*Els Picapedrers* que a ell li semblaven rellevants. Escull del quadre allò que li semblava significatiu. Si ho llegim tenint davant l'obra, ens adonem que selecciona aquells elements iconogràfics que tant Courbet com Buchon *veien* com a essencials. Per tant, pot semblar que Buchon fa una *lectura correcta* del quadre, si correcta vol dir de la manera que Courbet volia que es llegís. Buchon, doncs, és una mena d'espectador ideal, ja que pot interpretar l'obra de la forma que l'entenia el mateix Courbet.

Ara compararem aquesta crítica amb la següent d'Emile Zola, publicada el 1867 (només disset anys després de la de Buchon) i referida a l'obra de Manet en general. Es tracta de veure un punt de vista diferent i mostrar com, a partir d'un text, podem pensar que ha canviat la forma en què es mira el quadre. Podem fer servir com a referent visual el següent quadre de Manet, tot i que la crítica de Zola no s'hi refereixi explícitament.

Édouard Manet (1866). *Natura morta amb meló i préssecs*. Oli sobre tela. 68,3 x 91 cm. National Gallery of Art, Washington DC.



Font: <http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/still-life-with-melon-and-peaches-1866>

«La nostra tasca, com a crítics d'art, es limita a establir el llenguatge i el seu caràcter; a estudiar els llenguatges i a dir quina és la seva delicadesa o la seva força. Seran els filòsofs

qui, en cas necessari, establiran noves fórmules. Jo em limito a analitzar els fets, i les obres d'art només són fets.

Per això prescindixo del passat –no tinc regles ni models– i em situo davant dels quadres d'Édouard Manet com si estigués davant d'una cosa totalment nova que vull explicar i comentar.

El que em crida l'atenció d'aquestes pintures és com resulta de verídica la relació entre els tons del quadre. És a dir... algunes fruites estan posades damunt la taula i destaquen sobre un fons gris. A la fruita, segons estigui més a prop o més lluny, s'hi distingeixen gradacions de color que creen una escala de matisos. Si es comença amb una «nota» que és més lluminosa que la «nota» real, aleshores s'ha de pintar tot el conjunt en una clau més lluminosa; el mateix s'esdevé també a la inversa si s'ha començat utilitzant un to més dèbil. Això és el que denomino «la llei de valors». No conec cap pintor de l'escola moderna, amb l'excepció de Corot, Courbet i Édouard Manet, que respecti sempre aquesta regla quan pinta figures humanes. Això és el que dóna a les seves obres la seva precisió característica, el seu gran realisme i la seva enorme sensació d'encant.

Normalment, Manet pinta en una clau més lluminosa que la de la mateixa Naturalesa. Les seves obres tenen, en general, un to més lleuger, lluminós i pàl·lid. Hi abunda la llum pura que il·lumina suaument els temes. No es produeix cap tipus d'efecte forçat; les persones i els paisatges estan banyats en una mena d'alegre transparència que penetra en tota la pintura.

El que em crida l'atenció és l'observació detinguda de la llei sobre els valors tonals. L'artista, enfrontat a un o a un altre tema, deixa que els seus ulls el guiïn, i aquests el perceben en termes de superfícies cromàtiques que es relacionen entre si. Un cap recolzat en una paret esdevé una taca d'un gris més o menys intens; la roba que hi ha al seu costat, per exemple, es transforma en una taca de color que resulta, més o menys, blanca. D'aquesta manera s'assoleix una gran simplicitat –amb molt pocs detalls, una simple combinació de taques de color similars i delicades, que vistos de prop provoquen la sensació d'estar en relleu.

Insisteixo sobre aquesta característica de la pintura d'Édouard Manet, perquè és l'element dominant en les seves obres i el que les fa ser el que són. Tot artista gira al voltant del funcionament del seu ull: ell percep les coses en termes de llum, color i masses.»

E. Zola (1867). «Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet». A: Francis Francina i altres (1998). *La modernidad y lo moderno* (pàg. 22-23). Tres Cantos: Akal («Arte Contemporáneo», 1).

Comparem, ara, els textos de Buchon i de Zola. Aquest concedeix una importància secundària al tema: no li sembla una qüestió rellevant per a la percepció de l'obra d'art. Buchon, per la seva banda, no tenia necessitat de parlar sobre les formes i colors utilitzats per Courbet. Zola es centra en l'efecte produït per l'obra de Manet i fa referència al tractament dels valors tonals en els quadres de Courbet: per a Zola el que és veritablement significatiu són els aspectes formals i l'efecte visual de la pintura en el quadre; Buchon, amb la seva projecció imaginària, posava en relació els picapedrers amb la realitat social del seu temps. Tampoc en el text de Zola ens podem fer una idea del quadre de Manet; tanmateix, crida l'atenció sobre un seguit de tècniques i efectes que es troben a la base del mateix treball de l'artista, i considera inadequada l'elaboració d'una història al voltant de les figures que apareixen en el quadre. Alhora que comenta l'obra de Manet, Zola fa una declaració de principis sobre quina havia de ser la naturalesa del treball d'un crític d'art modern.

Zola utilitza el llenguatge per a referir-se als mitjans de representació i no a la història representada. La seva crítica és un text escrit que intenta descriure verbalment l'efecte visual que produeix un mitjà; recalca els aspectes tècnics que, com a espectador, li resulten rellevants. Insisteix en els aspectes formals a costa dels altres; no descriu el quadre, sinó que interpreta el més destacable

que hi troba i ens indica què és el que fa que aquesta obra sigui una pintura moderna. Aquest plantejament suposava una novetat absoluta, atès que la crítica seguia posant tot l'èmfasi en el tema, en els elements més narratius de les obres d'art.

Què s'esdevé, doncs, en parlar o escriure sobre obres d'art?

En el fons, sempre fem servir convencionalismes (el que fou novetat en un moment esdevingué convencionalisme en el següent) i aquests van canviant, serveixen interessos diferents i es van adaptant als canvis que s'estan produint en la mateixa evolució de la pintura. Interpretar un quadre, reflexionar-hi, no és una tasca que es pugui donar per acabada. La mateixa obra serà vista i llegida amb ulls diferents per les generacions futures.

2.4. El gust del receptor

Per què hi ha obres que ens agraden i obres que rebutgem? El gust és personal? Per què obres refusades, en el seu moment, per la crítica, han esdevingut després paradigmes d'aquella època? Què necessita l'espectador per saber apreciar i valorar una determinada obra del seu temps?

Bibliografia complementària

Pierre Bourdieu (2012). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus («Pensamiento»).

Valeriano Bozal (1999). *El gusto*. Boadilla del Monte: Machado («La Balsa de la Medusa», 94).

Galvano Della Volpe (1966). *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral («Biblioteca Breve»).

Galvano Della Volpe (1987). *Historia del gusto*. Boadilla del Monte: Machado («La Balsa de la Medusa», 8).

George Dickie (2003). *El siglo del gusto: la odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Boadilla del Monte: Machado («La Balsa de la Medusa», 130).

Facundo Tomás Ferré (2002). *Formas artísticas y sociedad de masas: elementos para una genealogía del gusto: el entresiglo XIX y XX*. Boadilla del Monte: Machado («La Balsa de la Medusa», 121).

Per tal d'estudiar el paper de l'espectador i la forma com percep i interpreta una obra, anem a comparar dues obres fetes el mateix any: *El naixement de Venus* de Cabanel i *l'Olímpia* de Manet. Ambdues són obres que foren pintades en una època encara molt fortament marcada per la tradició acadèmica.

Valor d'una obra segons l'Acadèmia

A l'etapa de predomini de l'Acadèmia era possible establir el valor d'una obra sense conèixer-ne l'autor. Existien uns paràmetres –els del formalisme: composició, equilibri, ritme, harmonia...– i una jerarquia –dibuix, temàtica...–, unes normes, principis i regles als quals s'havia de sotmetre l'artista. Eren aquestes normes i regles les que permetien atorgar un valor a l'obra d'art. Fins a mitjan segle XIX, hi havia un patró convencional del que és Bell establert per l'Acadèmia.

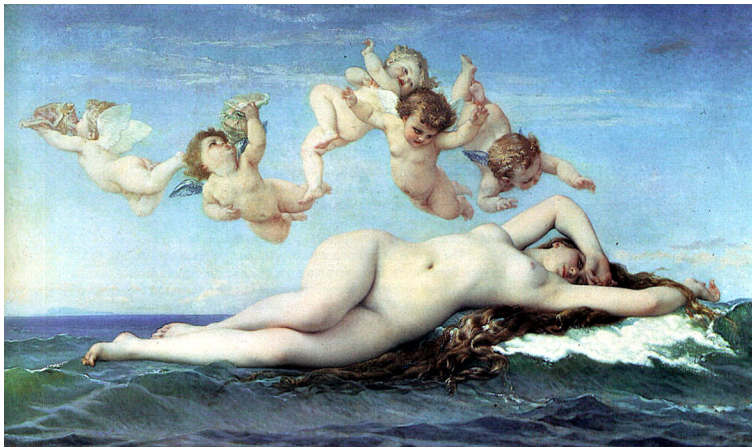
La majoria dels artistes se situaven en el que hom anomenava el *sistema de les Belles Arts* (conjunt de pautes i normes a les quals havien de respondre els artistes en les seves obres) i obtenien generalment el favor del públic i de la crítica; és el cas de Cabanel. Altres pintors, sense qüestionar totalment aquest sistema, evolucionaven al marge i trobaven més dificultats a fer admetre les seves obres; fou el cas de Manet.

Principis de l'Acadèmia

Els pintors havien de respectar un cert nombre de principis, que s'havien fixat progressivament i als quals s'havien de sotmetre:

- 1) **Respectar la jerarquia dels gèneres.** De més a menys noble: pintura al·legòrica, pintura d'història, retrat, escena de gènere (de la vida quotidiana), paisatge, marina, pintura d'animals, natura morta de peixos i altres animals, natura morta de fruits i flors. Els únics temes dignes de ser representats eren els temes clàssics i cristians.
- 2) **Afirmar la primacia del dibuix sobre el color.** El dibuix és l'element essencial que condiciona l'èxit de l'obra.
- 3) **Aprofundir l'estudi del nu.** La representació de la figura humana quedava restringida a un nombre limitat de poses i de gestos expressius nobles manllevats del classicisme i de l'Alt Renaixement. La figura humana constitueix la forma més noble i expressa la bellesa absoluta en la seva perfecció.
- 4) **Privilegiar el treball en el taller** respecte al treball a l'aire lliure.
- 5) **Fer obres acabades.** Cal que les obres tinguin un aspecte finit, acabat. Per això la seva factura ha de ser llisa i la pinzellada no visible.
- 6) **Imitar els antics, imitar la naturalesa.** Les formes pintades, per ser perfectes, havien de copiar el natural.
- 7) **La composició pictòrica ha de respectar l'equilibri, l'harmonia i la unitat clàssica.** No hi ha d'haver cap element discordant, ni en la forma ni en l'expressió.

Alexandre Cabanel (1863). *El naixement de Venus*. 130 x 225 cm. Oli sobre tela. París. Musée d'Orsay.

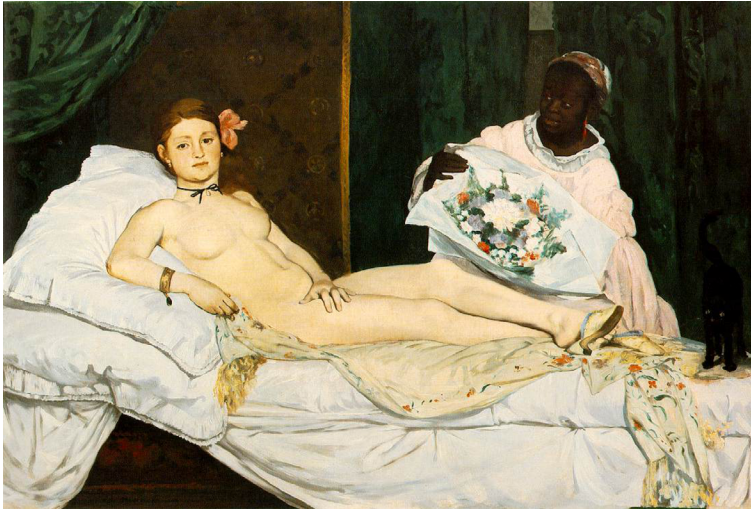


Font: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_\(Cabanel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_(Cabanel))

El quadre de Cabanel representa una dona estirada sobre el mar, envoltada d'escuma. Cinc àngels volen per sobre d'ella. Darrere dels àngels, el cel és blau i tranquil. La mar i les ones recorden que Venus ha nascut de l'escuma del mar, i els amoretos que l'acompanyen celebren aquest naixement. Al fons, l'illa de Xipre. A l'esquerra, el sol s'aixeca. La dona té llargs cabells, rossos i ondulats. Podem subratllar un moviment entre els seus cabells i les ones. La seva pell

és clara i pàl·lida, està nua. Sembla despertar-se ja que els seus ulls estan lleugerament oberts i estira els braços. Fou un dels grans èxits del Saló de 1863, on fou adquirida per Napoleó III. L'ofici virtuós de Cabanel fa d'aquesta pintura fàcil i refinada un perfecte exemple de l'art que rebia llavors l'adhesió del públic i de les instàncies oficials; dins de l'esperit eclèctic característic del Segon Imperi, barreja les referències a Ingres i a la pintura del segle XVIII. El tema mitològic només és aquí un pretext per a abordar un nu la idealització del qual no exclou la lascívia.

Édouard Manet (1863). *Olímpia*. Oli sobre tela. 130,5 x 190 cm. París. Musée d'Orsay.



Font: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg

En el quadre de Manet, Olímpia apareix pintada sota una llum uniforme i es mostra ostensible davant l'espectador fins i tot per la forma com ens adreça la mirada; el públic de l'època, com es comprova en llegir les crítiques del seu temps, el considerava impenetrable, mancat de significat.

Amb aquest quadre, inicialment previst per al Saló dels Refusats del mateix any, però que no es va exposar fins al Saló de 1865, Manet va provocar un altre escàndol. La figura nua ajaguda es basava en la *Venus d'Urbino* de Ticià (que Manet havia copiat a Florència feia deu anys), però la seva sexualitat descarada es va interpretar com un afront a les normes imperants del decòrum.

Representa una dona blanca nua ajaguda damunt d'un llit, mirant a l'espectador (potser una prostituta que sembla provenir d'un harem oriental i es prepara visiblement per prendre un bany) i una dona negra vestida que aguanta un ram de flors i mira Olímpia. A la dreta hi ha un gat negre amb el llom arquejat; a dalt, a l'esquerra, una cortina verda descorreguda, i al mig, darrere l'Olímpia, un envà i una cortina no del tot tancada permeten veure un petit fragment de l'alcova o sala d'espera que hi ha més enllà. El pla del llit és quasi exactament paral·lel a la línia de visió de l'espectador, i els llençols a l'esquerra i el batí a la dreta envaeixen en la seva caiguda l'espai de l'espectador. La composició del quadre està, per tant, equilibrada.

Va ser criticat per la seva tècnica, que eliminava la delicada gradació tonal de la pràctica acadèmica i creava uns vívids contrastos de llum i d'ombra. «Les ombres són indicades amb taques de betum més o menys grans», va escriure un crític, i afegia:

«La dona menys bella té ossos, músculs, pell i alguna mena de color. Aquí no hi ha res de tot això.»

T. J. Clark (1999). *The Painting of Modern Life* (pàg. 92.) Nova Jersey: Princeton University Press.

Encara que Manet sembli haver buscat l'escàndol, l'allau de recriminacions que va rebre el va aixafar bastant, i el suport del seu amic Charles Baudelaire el va ajudar a passar aquest tràngol de la seva vida.

El cos d'Olímpia, a més, suggeria una sexualitat descarada subratllada per la seva mà flexionada sobre el sexe (per amagar-lo o designar-lo?); però no era una cortesana de luxe pagada per a confirmar els mites del desig masculí. Les repetides referències a la negritud i a l'aspecte simiesc d'Olímpia ens parlen de degeneració, depravació i inferioritat intel·lectuals, físiques i morals (segons la ciència de l'època, les dones negres i les prostitutes posseïen deformacions genitals congènites que les condicionaven a la hipersexualitat). El quadre de Manet representava alguna cosa d'aquesta decadència i per això va precipitar tot un seguit de crítiques negatives i poc fonamentades que constituïren el seu escàndol.

De fet, l'*Olímpia* de Manet és més moderna que avantguardista. No va aconseguir crear una nova classe de pintura d'història que substituís el gènere fins ara exaltat.

L'atmosfera general d'erotisme és reforçada per la presència del gat negre amb la cua aixecada, als peus de la noia. L'animal va ser afegit per Manet, no sense humor, per tal de reemplaçar l'innocent gos que figura a la *Venus d'Urbino*, i potser igualment per tal de designar metafòricament el que la noia amaga precisament amb la seva mà. Aquest gat tradueix una presència masculina, versió que reforça la presència del ram de flors que porta la serventa.

El caràcter altiu d'Olímpia (Victorine Meurent) es tradueix en el fet que la serventa del segon pla es fon amb el color del mur i, tot i que vol donar a Olímpia les flors que acaba de rebre, aquesta no li presta cap atenció i continua posant i provocant els espectadors amb una mirada franca i insolent.

Altres elements que han pertorbat les crítiques són el ram de flors, naturalesa morta que apareix de manera incongruent en un quadre d'un nu, i també el braçlet (que pertanyia a la mare del pintor!). A més, al segle XIX el nu només era concebible si pertanyia a un altre espai i un altre temps. En aquesta tela, el model està fortament individualitzat, la qual cosa s'oposa a la tradicional idealització dels nus. Només cal observar el llit desfet, l'habitació tancada per

domassos vermells i verds, la presència de la serventa que porta un ram (homenatge d'un admirador, d'un client?), la cinta i la babutxa que fan més la sensació d'un cos despullat que d'un cos nu...

Manet pinta aquí a Victorine amb les seves cames curtes, el seu pit petit, el seu mentó punxegut i la seva cara quadrada. Contràriament al *Dinar sobre l'herba*, Olímpia no és doncs tan xocant pel seu tema com per la manera com aquest tema és tractat, i les crítiques d'art versaran sobre l'impacte del caràcter iconoclasta del quadre que inaugura la modernitat. Desconcertava perquè és una flagrant descripció dels hàbits sexuals moderns. Manet substitueix una deessa veneciana de l'amor i la bellesa per una refinada prostituta parisenc. Però el que realment va desconcertar els crítics de l'època és que Manet no la sentimentalitza ni la idealitza, i Olímpia no sembla ni avergonyida ni insatisfeta amb la seva feina. No és una figura exòtica o pintoresca. És una dona de carn i os, presentada amb una il·luminació enlluernadora i frontal, sobre la qual el pintor mostra un pertorbador distanciament que no li permet moralitzar sobre ella.

	Alexandre Cabanel	Édouard Manet
Títol	Ens mostra que es tracta d'un tema mitològic.	Recorda l'antiguitat, però no és el tema tractat; evoca més aviat les prostitutes. Venus és metamorfosada en dona venal, per a la qual l'amor té abans que res un valor utilitari. Per això el realisme de la seva actitud sensual i segura d'ella mateixa.
Tema	Odalisca que es refereix als contes mitològics.	Dona jove del seu temps que ha escollit per model.
Influències	D'Ingres i els academicistes.	De la <i>Venus d'Urbino</i> de Ticià.
Referència històrica	Venus, deessa de l'amor, que plau als homes i als déus. L'amor, sota la forma d'Eros, la sol acompanyar.	No hi ha cap connotació mitològica. La seva model és Victorine Meurent, amb qui tenia una relació amorosa, i que surt en altres obres del pintor.
Resposta del públic	Té èxit en el Saló de 1863, la crítica l'exalta, cosa que repercuteix en el públic que també aplaudeix el pintor.	Exclòs del Saló, es veu obligat a exposar en un pavelló fet per iniciativa seva a Rond-Point de l'Alma.
Color	Utilitza colors clars i tons atenuats i esmorteïts; la pal·lidesa de la Venus fa agradable la sensualitat del quadre.	Juga amb el contrast, entre el nu sense ombres ni joc de llum i el fons molt fosc on es troben la serventa i el gat.
Técnica	Paradigma de l'academicisme.	Ruptura amb l'estètica clàssica i l'art oficial dels salons. Contrast de colors, planor, manca de perspectiva (el braç esquerre trenca les regles acadèmiques de la perspectiva).
Entorn recreat	La mar, les onades, l'illa de Xipre són elements que recorden el relat mitològic.	Univers tancat: interior d'habitació tancat per domassos i llit desfet.
Accessoris	Venus nua, sense accessoris: els seus encants provenen de l'estirament del seu cos.	Porta un braçalet, una cinta al voltant del coll (a la moda, però considerat com una mica indecent), un parell de babutxes... Tot fa més la impressió d'un cos despullat que d'un cos nu.

	Alexandre Cabanel	Édouard Manet
Actitud	Nu femení per a seduir el públic masculí, tolerat i acceptat per la cobertura mitològica o exòtica. Pèls públics curiosament esborrats (també es feia amb les primeres fotografies).	Trenca les convencions del Segon Imperi pel que fa a la nuesa i la sexualitat. L'espectador esdevé <i>voyeur</i> : l'Olímpia el mira fixament, la seva mirada escrutadora està accentuada per la del gat. Cobrint-se amb la mà el sexe sembla menys voler-se amagar públicament que mostrar clarament el seu refús a donar. Les regles de l'erotisme han estat transgredides.
Altres personatges	Cinc angelets miren i bufen sobre petxines, encuriosits i joganers.	Una serventa negra porta un ram de flors d'un admirador o client; un gat negre reemplaça el gosset de la Venus de Ticià.

Per què no agradava Olímpia? Quines foren les raons que determinen el rebuig i la incomprensió? Els crítics contemporanis varen considerar l'*Olímpia* com una pintura fallida (actualment està considerada com una de les icones més importants de l'art modern: cosa que demostra fins a quin punt canvia amb el pas del temps el que s'entén per art i per experiència estètica). La pintura de Manet no podia ser vista i llegida com una pintura fallida: no es tracta d'una pintura equivocada, sinó d'espectadors incompetents. Si els crítics únicament eren capaços de veure el tema, només podien interpretar negativament la pintura de Manet. Des del moment que el quadre fou acceptat pel jurat del Saló resulta evident que complia els requisits necessaris per a ser acceptada: es tractava d'un nu femení que duia un títol clàssic.

Olímpia, abans que res, és una referència a la cèlebre *Venus d'Urbino* de Ticià. Manet agafa el tema tradicional que representa Venus segons la postura clàssica a la manera de Ticià i l'adapta al món contemporani, convertint el que era el seu atribut característic en el ram de flors que aguanta la seva serventa i en l'esquemàtic disseny floral que hi ha brodat al xal de seda als peus d'Olímpia.

Què era, doncs, el que era difícil d'assimilar per als crítics? El fet d'allunyar-se de les fórmules convencionals de representar el nu; el quadre no encaixava amb el que ells esperaven de l'art. Olímpia té la posa de Venus, els atributs de Venus (el llit, la serventa, les flors), però la dona que hi ha pintada al quadre no és Venus, sinó una contemporània transvestida com Olímpia. Manet havia prescindit dels convencionalismes normals pels quals es regia la pràctica de la pintura.

L'*Olímpia* es pot interpretar com una més de tantes obres que feien servir la imatge de la dona per a representar la sexualitat en el seu aspecte modern, si per modern s'entén allò artificial.

En formular la pregunta: **què s'hi pinta, a l'*Olímpia*?**, estem establint una distinció entre el que està pintat –els elements figuratius, la iconografia– i el que està representat –el tema de la sexualitat moderna–. Preguntar-se què representa una obra és preguntar-se sobre el seu significat: què significava, per

exemple, pintar una prostituta nua d'aquesta manera a la dècada de 1860, i fins a quin punt aquests significats s'estableixen en relació amb els aspectes formals de la tela.

És fàcil, doncs, posar-se d'acord sobre el que **hi ha pintat**, però resulta més difícil posar-se d'acord sobre el que **hi ha representat**.

2.5. La ruptura de la perspectiva renaixentista

Pablo Picasso (juny-juliol de 1907). *Les senyoretes del carrer d'Avinyó*. Oli sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.



Font: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766

Picasso, el 1907, va fer el gran salt cap a l'avantguarda, amb la històrica pintura de *Les Femmes d'Alger*, pintura durant la realització de la qual es va operar el canvi radical dels seus conceptes de representació i construcció. Després de més de set-cents esbossos i estudis preliminars, pintà aquesta gran composició que és considerada el punt de partida del **cubisme**, la revolució pictòrica més important del segle XX.

Utilitza l'arquitectura en tensió dels *Banyistes* de Cézanne, però la interpreta amb duresa expressionista. Estén el color en àmplies zones planes per a contrastar-lo amb línies dures, anguloses: les superfícies esdevenen plans sòlids, formen arestes vives i assumeixen una consistència volumètrica. El fons s'acosta a les figures i es fragmenta en plans durs i punxeguts com els trossos d'un vidre que s'acaba de trencar.

L'art deixa de ser contemplació de la natura i esdevé clara intervenció en la realitat: el quadre esdevé acció.

En els esbossos, preliminars Picasso expressa un tema moralitzant: les prostitutes d'un bordell del carrer d'Avinyó de Barcelona apareixen juntament amb un mariner vestit de blau i una figura amb una calavera a la mà, que mostraria l'al·legoria segons la qual el vici és castigat amb la mort. Posteriorment, aquestes figures masculines desapareixen en un procés de radical destematització.

A l'esquerra Pablo Picasso (març-abril de 1907). *Estudiant de medicina, mariner i cinc nus en un bordell* (estudi de composició per a *Les senyoretes d'Avinyó*). Dibuix a llapis. 47,6 x 76,2 cm. A la dreta Pablo Picasso (hivern-primavera de 1907). Estudi per a *Les senyoretes d'Avinyó*, conegut també com *Estudiant amb calavera en la seva mà*. Llapis sobre paper. 24 x 19 cm. Musée Picasso, París.



Font: <http://art.utd.13.free.fr/moderne/index.php?article14/cours-du-26-mars-2012> i <https://modernarthistoryfall2012.wordpress.com/category/uncategorized/>

Es tracta d'un quadre de grans dimensions, cosa que sembla indicar que Picasso havia projectat fer una obra important. Les mesures (244 x 234 cm), la necessitat d'un bastidor especial de fusta de dimensions poc convencionals, els nombrosos esbossos i estudis sobre paper, tela i fusta (procediment no habitual en les pràctiques d'avantguarda que valoraven la franquesa i l'espontaneïtat) així ens ho demostren.

Hi podem reconèixer cinc figures femenines nues que semblen oferir-se a la contemplació d'un possible client en un bordell, encara que aquest no sigui present en el quadre; figures, objectes i espai no estan diferenciats a la manera tradicional; hi ha una gran diferència en el tractament de les tres figures de l'esquerra i les dues de la dreta, les cares s'assemblen a màscares africanes; fa la sensació que el quadre està ple de cites d'altres estils i autors; les figures de l'esquerra presenten posicions de front i de perfil, subratllant potser algun tipus d'oposició o servint per a la construcció de la profunditat espacial, o per a establir una relació diferent amb l'espectador; sembla com si l'espectador del

quadre i el client del bordell fossin la mateixa persona: dues mirades coincideixen i tots dos ocupen el mateix espai, però tenen percepcions diferents del que veuen. L'experiència visual del client (aspecte eròtic, domini masculí...) no coincideix amb l'experiència visual de l'espectador.

La primera de les figures, de tons encesos encara per a l'època rosa, tant per la màscara del seu rostre, que és la continuació dels retrats de Fernande fets a Gósol, com pel cos geometritzat, de pit alt i cames robustes, fins i tot per la llarga cabellera negra i el fons de terres de siena, és clarament una versió de la noia de l'esquerra de *Dues dones nues*. La segona i la tercera, amb els braços enlaire, reproduïen un tipus de nu abundós entre els seus croquis, i presenten unes cares asimètriques que són versions del seu propi *Autoretrat*. La figura central té el posat de la *Venus Anadiomene* d'Ingres. En arribar a la quarta i cinquena figura es produeix la metamorfosi: aquella tendència a la màscara primitiva, que es veia ja als retrats de Gósol, s'hi accentua d'una manera radical. El tema del tipus de nas, que el pintor anomenava de *quart de Brie* (un quart de lliura de formatge), no vacil·la a resoldre'l dibuixísticament, amb ombres ratllades, cosa que contrasta amb les altres figures, fetes de grans plans de color i grafismes lineals sobreposats. A més, aquest rostre dominat pel nas tallant, presenta, a la cinquena figura, l'asimetria que deriva dels seus autoretrats, evidentment exagerada.

Observem com aquesta Venus d'Ingres no fa referència a una dona en concret sinó a un cos ideal, consumible, posseïble com a mercaderia. Està mancada de detalls socials. Es tracta d'un cos nu, idealitzat, transposat en temes i atributs mitològics, que fan acceptable una relació ideològica entre el nu representat i l'espectador, suposadament masculí. Per contra, els significants de *Les senyorettes d'Avinyó* semblen bastos, dissonants, lletjos, ambivalents: cares amb forma de màscara, ulls ennegrits, formes corporals angulars, zones de textura pictòrica gruixuda, un espai pictòric pla... Utilitza els signes del mateix sistema sígnic, però els altera. Podem interpretar la posa de la Venus Anadiomene d'Ingres com una mostra paradigmàtica de codificació d'un intercanvi comercial (desigual) entre sexes: entre els homes, que tenen una relativa llibertat socioeconòmica per comprar o ocupar el seu plaer on vulguin; les dones, la relativa absència d'alternativa econòmica i social de les quals s'evidencia en la venda real dels seus cossos, o en les representacions. Per a què (i per què), sinó, convertir el cos nu d'una dona en un signe formal i universalitzat? La Venus d'Ingres implica un sistema de pensament en què l'explotació de les dones està admesa.

Picasso, per la seva banda, no es preocupa d'esborrar els traços blaus que defineixen algunes d'aquestes figures. Aquesta aparent manca d'acabat és signe evident de l'experimentació que l'artista fa sobre les formes. Conscient del pes de la tradició pictòrica, els cinc nus representen els distints estadis de la humanitat:

- la rígida figura de l'esquerra evoca la solemnitat de l'estatuària egípcia,



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1808-1848). *Venus Anadiomene*. Oli sobre tela. 162 x 92 cm. Musée Condé Chantilly.

Font: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1848_Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_Venus_Anadyom%C3%A8ne.jpg

- les dues figures centrals simbolitzen la bellesa clàssica grega,
- les figures de la dreta, els rostres de les quals semblen extrets de l'escultura africana, accentuen la intensitat sexual de les tribus primitives.

La composició trenca radicalment les lleis de la perspectiva. A l'esquerra, la composició està impostada en una successió de figures rectes, de ritme tens; a la dreta, la composició es desfà, les cares de les dues dones esdevenen màscares absurdes, fetitxes. Les figures se situen en un marc irreal, no hi ha llums ni ombres, ni diversitat de plans: l'única realitat és la superfície del quadre. Els fons geometritzats de color ocre, blanc i blau no suggereixen la idea de la tercera dimensió. Els tons blaus sembla que volen ferir la sensibilitat de l'espectador i, en aparèixer contornejats de blanc, remarquen la *planor* general de l'obra. Les figures centrals tenen els ulls en posició frontal, mentre que el nas el veiem de perfil. La perspectiva és només un recurs que es pot utilitzar amb total llibertat. L'ús del color també és totalment lliure: l'ocre dels cossos podria fer referència al color de la terra i establir un interessant joc de ritmes de gran expressivitat en contrastar amb els colors del fons. Els contorns estan reduïts a configuracions bàsiques com les «V» repetides a l'entrecuix, colze, pit i formes dentades del fons. En els rostres destaquen les ratlles de color verd i blau respectivament en un impulsiu intent de descompondre les superfícies de les cares.

La figura de la dreta està en posició de tres quarts, des del darrere (amb el pit i la cuixa visibles entre la cama i el braç més alts). Picasso ha trencat o obert el cos al llarg de l'eix central de la columna i ha retorçat cap amunt la cama i braç posteriors perquè estiguin sobre el pla de la pintura, cosa que suggereix una visió directament posterior i anormalment estirada; el cap també ha estat retorçat perquè miri l'espectador de cara. És com si Picasso hagués donat una volta de cent vuitanta graus al voltant del seu model i hagués sintetitzat les seves impressions en una sola imatge. La ruptura amb la perspectiva tradicional desembocaria en el que s'ha convingut a anomenar *visió simultània*. Tot tendeix a produir l'efecte que la superfície sobre la qual treballa el pintor és plana, sensació que en *Les senyorettes* ve accentuada pel fet que el cortinatge està tractat de la mateixa manera angular que les figures.

Distanciant-se críticament dels temes i tècniques del fauvisme, mostra la fascinació morbosa de Picasso per la prostitució i les malalties venèries, l'interès per les imatges i els significats de l'escultura primitiva, i la seva experiència de viure en una comunitat bohèmia estructurada sobre diferències ètniques, idees anarquistes i conceptes sobre la llibertat sexual. Realitzat, probablement, per a algun Saló, el seu tema estava legitimat per l'harem d'Ingres al bany turc.

L'interès de Picasso per l'escultura negra és un reflex de la crisi de la cultura europea. Es pot, doncs, afirmar que aquesta tela és una síntesi estilística de l'art primitiu ibèric (pels caps i les cares, les figures de tòrax aplanat, la sensació de baix relleu), de l'art gipci, del Greco i de l'escultura negra.

Picasso, tanmateix, deixa de banda l'element magicoritual o l'aspecte exòtic, primitiu o salvatge, cosa que el diferencia totalment de Gauguin. No representa de la figura o de l'objecte allò que veu, sinó allò que sap. Expressa així la idea i arriba a una simplificació i estilització extrema: abandona la representació perspectiva a favor de la conceptual. Esquematitza i despersionalitzava les figures.

Pel que fa al títol, en una conversa de Picasso amb Kahnweiler, el 1933, li va comentar sobre el contingut del quadre:

«*Les senyorettes d'Avinyó*, com m'irrita aquest títol! Saps molt bé que el va inventar (André) Salmon (poeta i crític). Saps molt bé que el títol original era *El bordell d'Avinyó*. Però saps per què? Perquè Avinyó ha estat sempre una paraula familiar per a mi, i és part de la meua vida. Jo vivia a menys de dos passos del carrer d'Avinyó (carrer d'Avinyó, un carrer de Ciutat Vella de Barcelona, la ciutat on Picasso va assistir a l'escola Llotja d'Art), on solia comprar els meus papers i les meves aquarel·les i més, com saps, l'àvia de Max (Jacob) era oriünda d'Avinyó. Solíem fer un munt de bromes sobre el quadre. Una de les dones era l'àvia de Max. Una altra Fernande (Olivier, la seva parella en aquella època), una altra Marie Laurencin (la pintora), totes en un bordell a Avinyó (...) En el primer esbós del quadre, hi hauria homes en el quadre (...). Hi havia un estudiant subjectant una calavera (un memento mori). També un mariner. Les dones estaven menjant, per això vaig deixar en el quadre la cistella de fruita. Després ho vaig canviar, i es va convertir en el que és ara.»

Daniel-Henry Kahnweiler (1988). *Huit Entretiens avec Picasso* (pàg. 24). París: L'Échoppe («Envois»).

Crea en aquesta composició un dels aspectes més nous i revolucionaris: l'**espai corpori** (molt diferent de l'espai perspectiu del Renaixement). L'espai no és ja el factor comú que harmonitza els elements del quadre, sinó un element com els altres, real, concret, que es deforma i descompon de la mateixa manera que les figures: expressa al mateix temps volum i espai. En la figura asseguda es trenquen tots els cànons de la perspectiva lineal tridimensional: cara i esquena són visibles al mateix temps. És un trencament de la perspectiva que havia condicionat l'art a partir del Renaixement. Significa també la introducció d'un altre element, que desenvoluparan altres corrents contemporanis: el **moviment**. En el quadre no hi haurem de veure tant el què significa com el com funciona.

Sabem poc sobre les reaccions contemporànies a *Les senyorettes*, ja que no va ser exposat fins a 1916, però la resposta general dels qui el van veure va ser una barreja d'horror, greuge i ofensa. Recordem que es vivia un moment en què estaven en voga els quadres fauistes de mida petita, de colors intensos. Leo Stein el va definir com una solemne estupidesa, Derain va vaticinar el suïcidi de Picasso, Matisse li va imputar la mort de la pintura i Braque, a finals de novembre de 1907, va donar la seva resposta:

«És com si beguessis petroli mentre menges una estopa cremant.»

Jack Flam (2004). *Matisse and Picasso* (pàg. 46). Boulder: Westview Press.

La posició de front/de perfil pot fer referència a unes relacions diferents entre un tema i l'espectador. En l'art medieval, el rostre de perfil al·ludeix a allò que es presenta independent de l'espectador i que està relacionat amb un cos en

acció. En *Les senyorettes*, Picasso aparella la cara impersonal de perfil propi d'un cos en acció, de la figura que descorre les cortines, i la cara i el cos de front amb una mirada que es dirigeix a l'espectador.

Els rostres de les dues dones de la dreta són portadors de dues referències: la relacionada amb les suposades màscares africanes primitives i l'escultura ibèrica antiga, que reflecteix l'obsessió pel primitiu (recordem Gauguin), per les noves col·leccions etnogràfiques i pels museus com a símbols públics del costat benigne del colonialisme; i la relacionada amb les malalties de transmissió sexual que portaven els que tornaven d'aquests llocs exòtics. Les malalties venèries es van estendre a les colònies, es contagiaven als prostíbuls d'estil occidental, creats pels agents militars del colonialisme, plens de dones locals que després tornaven a ser transportades als seus països d'origen. Per això podem interpretar els rostres de la dreta del quadre de Picasso com a significants pictòrics de màscares primitives o de rostres deformes, especialment, de prostitutes, que pateixen malalties venèries, o poden ser significants de les dues coses.

No hi ha personatges masculins, només dones com a espectacle eròtic. No obstant això, és obvi que Picasso imagina, enfront de les dones que s'estan exhibint, un client, un personatge masculí actiu. L'espectador del quadre se situa, per tant, en una posició que l'identifica amb el client invisible, amb el protagonista masculí principal en la relació entre la dona com a mercaderia idealitzada i l'home consumidor que resisteix la mirada del consum eròtic. Però aquí Picasso no utilitza un cos idealitzat, sinó que presenta un cos fragmentat amb múltiples significacions: en destruir la representació convencional de profunditat i l'espai requerit per narratiu, desapareixen l'aspecte eròtic i el sentiment masculí d'omnipotència.

2.6. Introducció dels sentiments: l'abstracció

A partir de Nietzsche, Freud i Schopenhauer, les emocions i els sentiments adquireixen un paper rellevant.

Es produeix, doncs, un conflicte entre ser fidels a les aparences (com farà el realisme) i ser fidels als sentiments (com farà l'expressionisme). El problema que es planteja aquest segon corrent és com reemplaçar l'objecte, la realitat, per l'emoció, el sentiment. Si en primer lloc els corrents expressionistes es manifestaran a Alemanya és perquè els autors esmentats escriuen en alemany (el 1921 es traduirà *La interpretació dels somnis* de Freud al francès i per això entendrem que el surrealisme no aparegui fins a 1923-1924 a França).

En paral·lel, pels voltants de 1910-1915, i al costat de l'emergència d'aquest vitalisme, es produeixen un parell de fets que cal tenir en compte:

- un **corrent antimaterialista**, propiciat per les guerres balcàniques i els precedents de la Primera Guerra Mundial, així com per la primera fase de la Revolució Russa, i
- els **estudis sobre el llenguatge**, que culminen en l'obra de Saussure i el seu signe lingüístic (significant–significat).

Combinant aquests factors ens és fàcil entendre les bases de l'art abstracte (Kandinski i Malèvitx) com a recerca d'una utopia espiritual i la possibilitat d'una estètica universal. Com ens diu el mateix Kandinski, ell fa gargots com els nens petits, ja que el gargot, en no estar mediatitzat per la cultura racionalista, és el que millor permet apropar-se a l'inconscient.

Ara bé, com interpretar i valorar l'art abstracte? Com varen sorgir les formes d'art abstracte durant la segona dècada del segle xx? Foren realment noves les formes artístiques abstractes? Què reivindica l'art abstracte i quin és el significat de les seves reivindicacions? Pot existir una representació sense la semblança amb alguna cosa del món objectual? És representacional l'art abstracte? Té significat l'art abstracte?

El terme **abstracció** sol utilitzar-se amb dos sentits: al·ludeix a la propietat de certes obres d'art de ser abstractes o no figuratives i fa referència al procés pel qual a les obres d'art es destaquen alguns aspectes dels temes o motius a costa d'altres.

Davant la manca de qualsevol semblança evident amb la realitat, parlem d'obres abstractes; també podem interpretar una obra com a abstracta no tant perquè no tingui res a què assemblar-se sinó perquè el tema representat sigui difícil d'identificar. En aquest segon cas hom parla de **percepció dèbil de l'abstracció** (per exemple algunes obres de Picasso i Braque de l'etapa cubista).

Tanmateix, així com el cubisme sorgia en el context de l'avantguarda parisenca, la majoria dels primers passos de l'art abstracte es donaren lluny de París, a Alemanya, Àustria, Holanda i Rússia. L'art abstracte no fou, doncs, una simple evolució de la tradició moderna; ben al contrari, la idea d'una pintura pura i no figurativa anava contra la via predominant establerta per la pintura francesa moderna, preocupada per la representació figurativa.

De la mateixa manera que les paraules no tenen un significat intrínsec en sí mateixes (sinó que només el tenen en virtut de les seves possibles relacions amb altres paraules), les formes d'un quadre haurien de ser interpretades d'una forma significativa, no en relació amb la seva correspondència amb la realitat de les coses, sinó en virtut del seu lloc i la seva funció dins d'una composició individual. Sense la idea del llenguatge com un sistema de signes autònom

no hauria estat probablement possible de concebre un art abstracte que no significués res en absolut. La recerca en art abstracte és, doncs, paral·lela a la recerca lingüística.

Al principi del segle xx alguns artistes i escriptors varen proposar algunes semblances entre l'art abstracte i el llenguatge (sobretot a Rússia); no es tractava de reduir l'art a una forma verbal (les formes artístiques no funcionen com les paraules, ni l'art significa de la mateixa manera que el significat s'expressa en el llenguatge): les analogies foren possibles gràcies a una concepció del llenguatge com un sistema de signes autònoms (plantejament similar al que havien fet els simbolistes i, posteriorment, els formalistes russos respecte a l'art).

La majoria dels artistes abstractes –en la seva accepció geomètrica– varen tendir a creure que disminuint els aspectes secundaris o no essencials de les coses es revelava una forma de realitat més pura, més universal (essencialisme molt vinculat a la teoria platònica segons la qual existeixen unes entitats fonamentals o universals, i que les coses són només mers exemples imperfets o impurs). Els artistes –compromesos amb les teories neoplatòniques, místiques i teosòfiques– justificaren aquestes formes espiritualistes del neoplatonisme relacionant la recerca d'un art abstracte amb una forma de «veure a través de», és a dir, amb la idea que l'artista descorre el vel de l'existència material per a revelar una realitat espiritual essencial i amagada.

Mondrian i Kandinski, cada un a la seva manera, estaven preocupats per manifestar el que és espiritual, és a dir, diví, universal en un moment en el qual Europa estava sumida en la Primera Guerra Mundial.

Alguns quadres abstractes no poden ser relacionats directament amb cap tema identificable; per això, solen ser descrits com a no representatius o no figuratius. Una pintura abstracta no és una representació de res en concret.

Aleshores, quin és el seu objectiu? Com es relacionen els termes *art* i *abstracte*? Què hi queda en una pintura en desaparèixer l'objecte representat? És l'obra abstracta mera decoració?

L'art abstracte es va desenvolupar com una conseqüència dels canvis en les relacions entre art i disseny i d'ambdós amb la figuració, i fou específic d'un món europeu modern en el qual la tendència predominant del desenvolupament econòmic i industrial anava a impulsar diferències entre l'art i el disseny, entre unes formes d'art majors i menors. La qüestió era evitar la reducció de l'art a un mer ornament, per exemple, anant massa lluny en el procés d'estilització. Els artistes i els seus partidaris esperaven que el desenvolupament de l'art abstracte conduís a una **renovació estètica** del disseny comercial.

Quatre són les principals teories interpretatives de l'art abstracte:

1) La primera entén l'art abstracte com a minimalisme formal i estableix una relació directa amb el context històric i el pes dels esdeveniments aliens al món de la pintura, com el naixement de la física quàntica, els precedents de la Primera Guerra Mundial...

2) La segona se centra en l'**abstracció** com a expressió d'un contingut interior i revela la possibilitat d'una reducció formal que no implica una reducció sensorial.

3) La tercera interpreta les formes abstractes com a portadores d'una **experiència espiritual** i demostra que l'art i el seu desenvolupament estan estretament vinculats a l'evolució de la societat.

4) La quarta parteix dels nous descobriments de la neuroestètica i presenta una nova hipòtesi: la **sinestèsia** de Kandinski, com a condició neurològica, va poder ser determinant per a la creació de l'art abstracte. Però tots els autors abstractes del període eren sinestèsics? I durant l'etapa figurativa, Kandinski no era sinestèsic?

Analitzarem la que està considerada com a primera obra abstracta: l'aquarel·la de Vassili Kandinski, *Primera aquarel·la abstracta*, vinculada a una certa idea d'espiritualitat.

Vassili Kansdinsky (cap el 1912). *Primera aquarel·la abstracta*. Aquarel·la. 50 x 65 cm. Centre Georges Pompidou, París.



Font: <http://www.wassilykandinsky.net/work-28.php>

Es tracta d'una petita aquarel·la datada el 1910 en els mateixos escrits de l'artista. El títol de «primera aquarel·la abstracta» li va donar el mateix Kandinski. La degué pintar no el 1910 sinó el 1912, i el seu títol possiblement és molt posterior. Per què, si l'artista indica el contrari? El 1910 és molt improbable que fos capaç de valorar justament el que havia fet. Una cosa és ser capaç d'imaginar-se una forma abstracta i una altra cosa, en canvi, concebre-la com

una forma pictòrica. No es tracta d'un acte deliberat de falsificació historico-artística: va poder associar l'aquarel·la amb un moment autèntic de transició i va poder fins i tot no tenir la intenció de descriure la significació d'aquest moment fins que s'haguessin establert unes implicacions crítiques per a la seva pràctica; quan això s'esdevingué ja havia pogut oblidar perfectament quan va fer exactament el quadre. Aquesta qüestió de la datació retrospectiva d'aquesta obra ens interessa perquè ens informa sobre els interessos que hi havia en joc, un cop que la idea de l'art abstracte havia assolit una acceptació crítica i artística.

Membre del grup Der Blaue Reiter, va assumir que l'exigència de fidelitat al món de les aparences entrava en conflicte amb la demanda d'una fidelitat pel sentiment. Kandinski sentia fascinació pel poder místic de la geometria i assegurava que el triangle era el símbol de la canviant **vida de l'ànima**.

Prenent la música com a model, Kandinski va crear pintures de línies flotants i taques de colors vius. Per a ell, la naturalesa essencial de l'univers s'expressava mitjançant un constant fluir. En el seu assaig de 1912, *De l'espiritual en l'art*, aconsellava als pintors guiar-se pels seus impulsos interns i rebutjar les formes concretes a favor d'un llenguatge artístic de ritmes abstractes i harmonia. Per a Kandinski l'abstracció revelava una realitat més arrelada en el moviment i el canvi que en les estables formes geomètriques.

Hi predominen dos colors, el vermell i el blau, que evidentment estan relacionats perquè sempre estan junts. El vermell és un color càlid i tendeix a expandir-se; el blau és fred i tendeix a contreure's. Kandinski no aplica la llei dels contrastos simultanis sinó que la comprova; se serveix de dos colors com de dues forces manejables que es poden sumar o restar i, segons els casos, és a dir, segons els impulsos que sent, es val de totes dues perquè es limitin o s'impulsin mútuament. Hi ha també signes lineals, filiformes, que són, en certa manera, indicacions de possibles moviments, traços que suggereixen la direcció i el ritme de les taques que vaguen pel paper. Posen en moviment tota l'aquarel·la.

L'anècdota explica que Kandinski, un dia va arribar després d'haver treballat en un apunt d'exterior i va veure una pintura recolzada contra la paret del seu estudi, una pintura amb formes i color però que no tenia tema recognoscible. Es va adonar llavors que era una de les seves obres recolzada de costat contra la paret i que per això es llegia de manera diferent.

El primer art abstracte es va justificar a base de les crítiques sobre les formes tradicionals de l'art i un pensament antimaterialista al qual varen contribuir filòsofs com ara Schopenhauer, Nietzsche, el poeta Mallarmé, el compositor Wagner...

Referència bibliogràfica

Mark Rosenthal (1996). *Abstraction in the Twentieth Century* (pàg. 37). Nova York: Guggenheim Museum Pubns.

Referència bibliogràfica

Vassily Kandinsky (2006). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (pàg. 54). Barcelona: Paidós.

Al començament de segle aquest antimaterialisme fou relacionat amb un ideal positiu sobre el potencial humà i la societat humana. Les noves formes artístiques es relacionaren amb una forma d'oposició optimista a l'ordre social i polític imperant.

Per què al principi del segle xx alguns artistes van sentir la necessitat d'esborrar de cop tot vestigi de representació i rebutjar el principi bàsic que havia guiat l'art occidental durant més de dos mil cinc-cents anys? Aquesta qüestió va desconcertar el públic de l'època i segueix causant perplexitat. Els teòrics d'aquesta ruptura radical es divideixen *grosso modo* en dues postures:

1) D'una banda hi ha els qui alineen l'abstracció amb la celebració del nou sentit de realitat que va acompanyar les revolucions científica i tecnològica. Vista a través d'aquest prisma, l'abstracció suposa una resposta positiva a les teories de la relativitat i atòmica, que van revelar l'existència de factors inabastables per als sentits humans, o bé reflecteix l'adopció per part dels artistes de l'estètica mecànica de les noves indústries.

2) A l'extrem oposat se situen els que consideren l'abstracció una reacció contra aquests avenços. Des d'aquesta perspectiva el ressorgiment d'un art no objectiu (com es va batejar abans d'encunyar-se el terme **abstracció**) és la recerca de les formes invariables i eternes subjacents a la consciència humana i la natura, un rebuig de les filosofies materialistes induïdes per la industrialització i una expressió de contrapès de l'equilibri universal.

Les contradiccions que van envoltar el naixement de l'abstracció s'han perpetuat.

Avui l'abstracció té tantes justificacions com adeptes. Es considera tant una expressió de la psique individual com un conjunt de convencionalismes que parodien la veritable individualitat.

Uns crítics sostenen que explora l'essència de la naturalesa, altres, que reflecteix l'artifici del món urbà, i encara altres, que indaga els sentiments íntims. Per a uns és l'herald de la veritat espiritual i per a altres celebra la materialitat contumaç. Les formes que l'abstracció adopta avui en dia són també diverses, i informen moviments tan dispars com el constructivisme, l'expressionisme abstracte, l'abstracció postpictòrica, la pintura de camps de color², la pintura de colors nítids³, l'abstracció lírica, l'abstracció conceptual o el simulacionisme.

⁽²⁾A anglès, *color-field painting*.

⁽³⁾A anglès, *Hard Edge*.

2.7. Els *ready-mades* dadaistes. L'efecte Duchamp

Ara comentarem una de les obres més significatives del segle xx i que més ha contribuït a transformar la idea d'art i d'artista.

Ready mades

El 1915, Marcel Duchamp utilitza el terme anglosaxó *ready-made*, ja finalitzat, per referir-se al seu art trobat.

Art trobat –equivalent a l'expressió francesa *objet trouvé*, objecte trobat– descriu l'art creat a partir de l'ús no disressat, però sovint modificat, d'objectes que normalment no es consideren artístics i tenen una funció mundana i utilitària. Les obres d'aquest tipus s'anomenen *ready-made* quan l'artista no ha fet pràcticament cap modificació en l'objecte trobat. Marcel Duchamp en va ser el pioner.

L'artista descontextualitza l'objecte trobat i el situa en un nou espai on adquireix un nou significat quan l'introdueix en una galeria o museu. La idea de dignificar objectes corrents, d'aquesta manera, era originalment un qüestionament al consens, a la distinció acceptada entre què era considerat art per oposició a allò que no n'era. Encara que avui dia continua despertant hostilitat entre els mitjans de comunicació i l'opinió pública.

L'art trobat ho és a partir d'objectes que poden ser naturals o manufacturats, exposats tal com són o lleugerament modificats. El fet de ser designats amb un títol i exposats en un àmbit artístic és la modificació primordial.

La concepció del *ready-made* és de 1913, quan Marcel Duchamp va tenir la idea de fixar una roda de bicicleta a un tamboret. El 1914, sota el paraigües de la provocació dadaista, presenta una escultura que no és més que un portaampolles comprat al basar de l'Hôtel de la Ville, a París. El 1917, en el Saló dels Independents, a Nova York, desencadena grans protestes en exposar un urinari de porcellana blanca.

Aquest procediment, que consisteix a elegir un objecte ja fet i exposar-lo com a tal objecte, marca el naixement d'una revolució estètica i ètica de la qual deriva la majoria dels processos actuals. Caldrà, tanmateix, esperar fins a finals de la dècada de 1950 perquè aquest gest iconoclasta sigui digerit i entès plenament en la seva dimensió plàstica i moral.

El *ready-made* transforma l'artesà laboriós en observador lúcid i allibera l'artista de l'obligació de saber fer. En investir-lo d'una capacitat de designació posa en joc la seva responsabilitat moral. La idea preval sobre el resultat final. L'art no és ja un objecte de contemplació, sinó un subjecte de reflexió. I més tenint en compte que, com afirmava Duchamp, l'elecció del *ready-made* està sempre basada en la indiferència visual al mateix temps que en l'absència total de bon i mal gust. En canviar també les regles de joc, en reemplaçar l'esbós per una actitud, i la signatura per l'humor, el *ready-made* transforma l'artista en filòsof dels temps moderns.

A l'esquerra Duchamp (1913-1964). *Roda de bicicleta*. Metall i fusta pintada. 126,5 x 31,5 x 63,5 cm. Centre Pompidou, París. Al centre Duchamp (versió de 1964). *Portaampolles*. Original perdut. A la dreta Duchamp (1915). *Pala de neu (Broken Arm)*. Original perdut. Versió de 1964. MoMA, Nova York.



Font: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81631, <http://archives-dada.tumblr.com/post/50163765128/man-ray-porte-bouteilles-de-marcel-duchamp-porte> i https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade

Aparegut a l'era industrial, el *ready-made* reinventa la pràctica de l'art, l'adapta a una altra percepció del temps i de l'espai, que no s'allunya de la realitat social: darrere d'una roda de bicicleta, d'una pala o d'un urinari fabricats en sèrie, es perfilen el taylorisme, la producció en cadena i la urbanització accelerada. Una nova societat ha nascut. El regnat de l'objecte s'estén. El consum fa la seva aparició. I Duchamp, no pas ingenu, haurà estat el primer a erigir-li (irònicament) un altar.

Actualment, quan Bertand Lavier exposa un cotxe accidentat o quan Jeff Koons presenta unes aspiradores dins d'una vitrina, reactualitzen el *ready-made* i reten homenatge al gest de Duchamp, les conseqüències del qual semblen inesgotables.

Marcel Duchamp (1917). *La font*. Original perdut.



Font: http://simple.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp#/media/File:Marcel_Duchamp.jpg

Normalment, quan es comenta l'obra *La font* de Duchamp se sol parlar de provocació. Però, **què i a qui volia provocar? On, quan i per què apareix aquesta obra?**

El 20 d'abril de 1917, quatre dies després que els Estats Units declaressin la guerra a Alemanya, es va inaugurar a Nova York la primera exposició de la Society of Independent Artists al Grand Central Palace, a Lexington Avenue.

Aquesta associació, creada a la tardor de 1916, aplegava diferents tendències del món artístic novaiorquès, totes oposades als plantejaments de la National Academy. El seu president, William J. Glackens, era membre del grup dels Vuit (*The Eight*) a favor del moviment Ashcan School, compromès a pintar la realitat industrial i social dels Estats Units.

Bibliografia complementària

Rebecca Zurier (2006). *Picturing the City: Urban Vision and the Ashcan School*. Berkeley: University of California Press.

Bennard B. Perlman (1988). *Painters of the Ashcan School: The Immortal Eight*. Nova York: Dover Publications.

Web recomanada

Es pot veure el catàleg a <http://archive.org/stream/catalogueannual00yorkgoog#page/n7/mode/1up>.

En el comitè d'organització, el pintor John Marin és l'únic representant del grup d'Alfred Stieglitz (*Photo-Secession*; *Camera Work* era la revista oficial del grup); els del grup del saló dels Arensberg (centre de l'avantguarda artística i intel·lectual, sobretot dadaista) estaven molt ben representats (Marcel Duchamp, Man Ray, John R. Covert, Joseph Stella, Morton L. Schamberg). El mateix Walter Arensberg fa de director general de l'exposició. L'artista i col·leccionista Katherine Sophie Dreier, les obres de la qual havien estat presentades a l'Armory Show, és la responsable de les conferències i demana a Duchamp que decori un saló de te educatiu. Duchamp i Covert foren els encarregats d'aplegar els cent mil dòlars necessaris per al muntatge de l'exposició, diners que varen demanar a dotze personalitats amb fortuna (William K. Vanderbilt, Archer M. Huntington, Gertrude Vanderbilt Whitney –futura fundadora del Whitney Museum of American Art–).

El programa de l'associació estava inspirat en la Societat d'Artistes Independents de París.

«Aquesta ha fet més pel progrés de l'art francès que qualsevulla altra institució del període... La raó de l'èxit s'ha de trobar en el principi adoptat durant la seva creació el 1884 i que mai ha canviat: «Ni jurat, ni premis»... No s'exigeix res per a ser admès per la Societat, només l'acceptació dels principis i el pagament d'un dret d'entrada d'1 dòlar i d'una subscripció anual de 5 dòlars. D'aquesta manera, tots els expositors són membres i voten per a l'elecció dels directors i per a les decisions proposades per la Societat durant les seves assemblees anuals.»

William A. Camfield. «Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917». A: Rudolf E. Kuenzli, Francis M. Naumann (1990). *Marcel Duchamp: Artist of the Century* (pàg. 66-67). Cambridge: MIT Press.

Per la seva experiència parisenca, Duchamp va ser proposat com a responsable del comitè de col·locació de les obres, i per a subratllar el caràcter democràtic de l'exposició, Duchamp proposa posar-les per ordre alfabètic, segons el cognom dels autors, començant per una lletra escollida a l'atzar: la R.

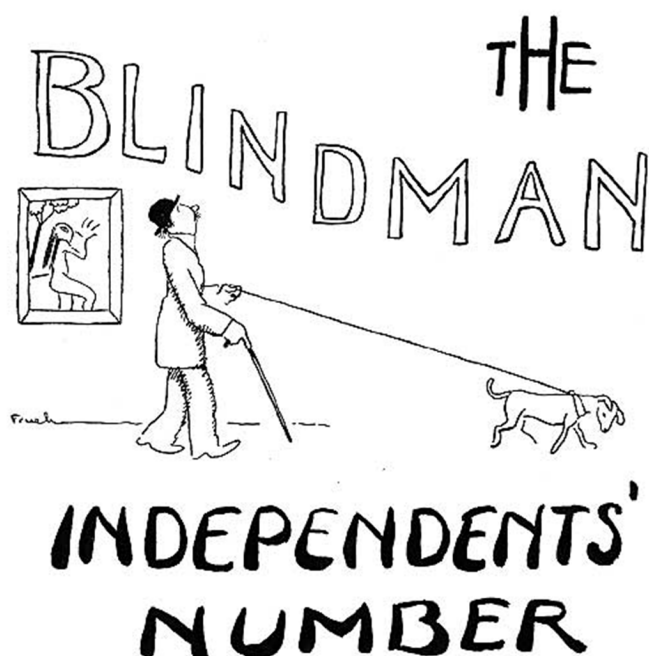
Robert Henri no hi va estar d'acord i va renunciar a la Societat abans de la inauguració de l'exposició. Segons ell, el sistema de col·locació era un «horrible poti-poti» (*hodgepodge*) que es podia comparar amb un menjar en el qual després de la mostassa es menjarien gelats i pastissos. Molts periodistes utilitzaran metàfores culinàries per a definir-la: olla podrida, *plum duff pudding*, *mishmash*...

La filosofia de l'exposició (oberta a tothom, sense jurat ni premis) i el principi de col·locació afavorien la convivència de les obres més discordants i extravagants. Durant la inauguració privada del 9 d'abril, el públic invitat va descobrir, en desordre, composicions cubistes i paisatges tradicionals, pintures i fotografies d'aficionats i composicions florals.

Bibliografia complementària

Bernard Marcadé (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crèdit*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

A la gegantina exposició hi varen participar 1.200 artistes i 2.125 obres, uns quatre quilòmetres de pany de paret. Duchamp, Beatrice Wood i Henri-Pierre Roché van editar una petita revista de vuit pàgines amb el títol *The Blind Man* (El cec), per acompanyar l'exposició.

APRIL - 10TH - 1917

No. 1.

PRICE 10 CTS

The second number of *The Blind Man* will appear as soon as YOU have sent sufficient material for it.

The Blind Man
38 West 67th Street,
New York.

Font: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann2.php>

El número 1 de la revista, datat el dia de la inauguració oficial, 10 d'abril, conté un editorial de Roché en què subratlla els reptes de l'exposició i les regles de joc de la publicació.

Alfred Stieglitz hi exposa la idea d'amagar els noms dels autors de totes les obres i substituir-los per un número, d'aquesta manera «en alliberar l'exposició de la tradició i la superstició dels noms, la Societat no li faria el joc als marxants i crítics, ni als artistes».

La contribució de Marcel Duchamp a l'exposició no es va limitar a la col·locació i direcció d'aquest opuscle. Uns dies abans de l'obertura de l'exposició, i juntament amb Walter Arensberg i Joseph Stella, va visitar un local de plomeria i sanitaris del 118th Street, J. L. Mott Iron Works, en el qual va

Web recomanada

Vegeu el facsímil del núm. 1 a http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman/3.html.

Web recomanada

Veure aquest article en el facsímil del n° 2 a http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/15.html.

comprar un urinari de porcellana blanca. De retorn a casa, va posar l'artefacte de cap per avall i hi va pintar, a la vora esquerra i amb lletres negres, R. MUTT 1917.

Dos dies abans de la inauguració, va fer arribar l'objecte al Grand Central Palace, acompanyat de sis dòlars per a pagar el dret d'amissió i una adreça fictícia a Filadèlfia, per mitjà d'un tercer del qual s'ignora la identitat. En una carta a la seva germana Suzanne, enviada l'endemà de la inauguració, Duchamp al·ludeix a «una de [les seves] amigues, [que] amb un pseudònim masculí, Richard Mutt, havia enviat un urinari de porcellana com a escultura».

Les cartes de Duchamp a la seva germana i al seu cunyat, Jean Crotti, han estat publicades en anglès per Francis M. Naumann:

«Tell this detail to the family: The Independents have opened here with immense success.

On of my female friends under a masculine pseudonym, Richard Mutt, sent in a porcelain urinal as a sculpture; it was no at all indecent –no reason for refusing it. The committee has decided to refuse to show this thing. I have handed in my resignation and it will be a bit of gossip of some value in New York.»

Francis M. Naumann (1982). «Affectueusement, Marcel». *Archives of American Art Journal* 22 (núm. 4, pàg. 9).

Pel que fa a la identitat d'aquesta amiga s'han proposat diverses hipòtesis. Una parla de la baronessa Elsa von Freytag-Loringhoven, l'obra de la qual, *God*, feta el 1917, té certes similituds amb l'urinari de Duchamp (s'ha arribat a pensar que *La font* és obra de la baronessa).

Elsa von Freytag-Loringhoven (1917). *God*.



Font: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/261000>

Un altre aspecte que encara s'ha d'esbrinar són els significats possibles del pseudònim utilitzat. Per a uns evoca la idea d'imbècil (de l'anglès *mutt*), de pobresa (de l'alemany *armut*) o fins i tot de mare (*mutter*, Mutt R.). Duchamp dóna un origen més prosaic a aquesta signatura.

«Mutt ve de Mott Works, el nom d'una gran empresa d'artefactes d'higiene. Però Mott era molt proper, llavors vaig escriure Mutt, atès que existia una tira còmica de diari, *Mutt and Jeff*, que llavors es publicava i que tothom coneixia (...) volia un nom indiferent (...) Hi vaig afegir Richard... Richard està molt bé per al meu urinari! Mira, és el contrari de la pobresa... Però i això. R. Només: R. Mutt».

«Mott was too close so I altered it to Mutt, alter the daily strip cartoon "Mutt and Jeff" which appeared at the time, and with which everyone was familiar. Thus, from the start there was an interplay of Mutt: a fat little funny man, and Jeff: a tall thin man... And I added Richard [French slang for money-bags]. That's not a bad name for a "pissotière"».

Otto Hahn (July 1966). «Passport No. G 255300». *Art and Artists 1* (núm. 4, pàg. 10).

El títol del *ready-made*, *La font*, va ser escollit pels seus còmplices Stella i Arensberg, segurament en referència al sexe femení.

La font cerca deliberadament d'atemptar contra el bon gust de l'art i el seu poder d'idealització. Expressa la voluntat de fer baixar els objectes d'art a terra, de tornar a situar la qüestió del gust allí on s'ha constituït físicament i originàriament: en el lloc del cos que més posa en joc l'enfrontament entre el que és bell i el que és lleig, noble i innoble, brut i net, i que remarca la proximitat (cloacal) dels òrgans sexuals i dels òrgans d'excreció.

La reacció davant d'aquest objecte no es va fer esperar. Després d'una reunió d'urgència d'una dotzena de membres de la direcció de l'associació, els defensors de Mutt varen perdre per poc marge.

«La Font és potser un objecte molt útil en el seu lloc, però el seu lloc no és una exposició d'art i, qualsevulla que sigui la definició d'art que s'adopti, no és una obra d'art.»

«His Art Too Crude for Independents». *The New York Herald* (14 abril de 1917, pàg. 6).

El 9 d'abril *La font* no va ser presentada al públic ni va ser inclosa en el catàleg. Però no podia ser rebutjada de manera oficial, i per això va ser suprimida: va ser ubicada darrere d'un envà. Duchamp i Arensberg van deixar el comitè.

Duchamp havia volgut provar els límits democràtics de la Society of Independent Artists, però el seu gest només havia aconseguit enutjar en privat alguns dels seus membres. L'escàndol havia estat silenciado.

Dies després de l'obertura de l'exposició, Arensberg va exigir tornar a veure l'objecte declarat «indecent» per alguns membres del comitè, amb el pretext que el volia comprar; li varen respondre que mai n'havien sentit a parlar. Llavors, Marcel Duchamp es va presentar, acompanyat de Man Ray, al Grand Central Palace i va descobrir que l'urinari havia estat amagat rere un envà, i varen traslladar l'objecte per tal que Stieglitz el fotografiés amb l'objectiu de ser reproduït en el número 2 de *The Blind Man*. La peça va ser rebatejada: *La madona del bany (Madonna of the Bathroom)*.

Pàgina 4 del número 2 de la revista *The Blind Man*

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

El segon número de la revista *The Blind Man* dedica dos articles al cas. S'hi pot llegir:

«La font de Mr. Mutt no és immoral, quin absurd, no és més immoral que una banyera. És un mobiliari que veieu a diari als aparadors de les plomeries. Que el Sr. Mutt hagi fet o no hagi fet la font amb les seves mans no té importància. Ell l'ha ELEGIT. Ha agafat un objecte comú de la vida quotidiana, l'ha ubicat de tal manera que el seu significat comú ha desaparegut. Mitjançant un nou títol i un nou punt de vista, ha creat una nova idea d'aquest objecte (...) Les úniques obres d'art que han donat els Estats Units són la seva fontaneria i els seus ponts.»

Després de la seva furtiva aparició a la galeria 291, l'urinari es va perdre. No n'ha quedat cap rastre. Caldrà esperar fins a 1950 perquè el *ready-made* fos reactivat, amb motiu de l'exposició *Challenge and Defy*, organitzada a Nova York per la Sidney Janis Gallery. Un nou urinari, comprat per Sidney Janis en un mercat de carrer als afores de París, fou penjat a la paret en la seva posició tradicional però a l'alçada que els nens poguessin utilitzar-lo. Posteriorment, el 1953 va tornar a ser mostrada a l'exposició *Dada 1916-1926*. Si a l'exposició *Challenge and Defy* va ser mostrada a l'alçada dels nens, a la de 1953 es va penjar del sostre, damunt d'una porta.

A partir de Duchamp el gest de l'artista es pot interpretar com que qualsevol cosa és art, fins i tot l'objecte més humil, una prova que l'art, de fet, no és diferent de la resta de les coses d'aquest món: en lloc d'elevat la quotidianitat fa baixar l'art del seu pedestal a la vida diària; es rebutja l'enfocament visual a favor d'una aproximació centrada en la ment: l'art, en essència, és un exercici

mental, no resideix en l'objecte sinó en el significat que aquest inclou; reduir una obra fins i tot només a la signatura del seu autor significa ressaltar les propietats intel·lectuals de la idea i el seu predomini sobre els aspectes decoratius. La manualitat no és rellevant per a un artista com no ho és per a un arquitecte o un compositor. És una crítica al sistema de producció en sèrie que s'imposava al començament del segle xx. Difumina la frontera entre art i vida, suprimeix les distincions entre art superior i popular, i anuncia el sorgiment de l'art conceptual i la incorporació de materials i formes abans aliens a l'art.

Amb els *ready-mades* de Duchamp (un objecte qualsevol presentat com si fos una obra d'art) es dona valor a una cosa que habitualment no en té. En treure un objecte del context que li és habitual i on fa una funció pràctica, el situa en una dimensió en la qual, en no existir res utilitari, tot pot ser estètic.

El que determina el valor estètic ja no és un procediment tècnic, sinó un acte mental, una actitud diferent davant de la realitat. Si cada individu pot comportar-se de manera artística sempre que trenqui el cercle viciós de les regles socials, ser artista ja no significa exercir una determinada professió que requereix una certa experiència sinó ser o arribar a ser lliure.

2.8. Art i cultura popular. L'efecte Warhol

Warhol va revolucionar el món de l'art i la seva relació amb la cultura contemporània transformant personatges famosos i productes de consum en icones de l'art pop. Malgrat no ser l'únic artista de la seva època que va desmantellar la frontera entre art elevat i popular, segueix sent el més proteic i enginyós en el seu atac a les idees de la puresa i la cultura d'elit. Per als seguidors del crític Greenberg, Warhol personificava l'atroç declivi de l'art des de les altures de Pollock i Mark Rothko fins a la fossa sèptica del gust de les masses, la comercialitat i l'adoració de les celebritats. En canvi, per als advocats de l'art nou i emergent, Warhol va ser el primer artista que va entendre i va reflectir les forces que conformaven la societat americana de postguerra.

Quan va morir, el 1987, el tímid i distant Warhol, que havia iniciat la seva carrera amb dibuixos fantasiosos de sabates per a anuncis de moda, era l'artista més conegut pel públic, i el temps no ha fet minvar la seva fama ni la seva influència. Les seves serigrafies de llaunes de sopa Campbell's i d'estrelles del cinema, la seva encartonada perruca rossa platí, el seu seguici de dives, *drag queens* i sequaços i les seves declaracions deliberadament inexpressives sobre la seva vida i obra segueixen alimentant la llegenda dins i fora del món del art.

La imperible influència de Warhol es palpa arreu, des dels aparadors de l'estiu de 2006 de les galeries comercials Barneys de Nova York, que celebraven les *Warhol-idays*, fins a la nova línia de texans Levi's decorats amb imatges de l'artista. Els seus temes són els temes de la vida. La seva obra i el seu exemple revelen els mecanismes que generen els desitjos col·lectius, la manera en què les nostres aspiracions i imatge pròpia s'homogeneïtzen per adequar-se millor

al mercat, i les peculiars deformitats de la consciència degudes a la vida a l'era de la informació. Warhol qüestiona el significat de la llibertat, la individualitat i la igualtat en una societat en què les decisions sembla que responguin a forces que s'escapen del nostre control. Ens obliga a preguntar-nos si la vida materialista que tenim ens converteix en víctimes del capitalisme o, per contra, demostra el nostre alliberament de la misèria. Amb Warhol compartim l'obsessió pel materialisme, el narcisisme i el consum. En el món de l'art, el llegat de Warhol és alhora complex i polifacètic. Entre les nombroses inquietuds que els hereus contemporanis de l'anomenat **efecte Warhol** s'expressen tant en la seva obra com en la seva identitat figuren l'auge del culte a la fama, la influència dels mitjans de comunicació, la desaparició de les jerarquies i la fusió d'art i negocis.

Andy Warhol (1964). *Mint Marilyn (Turquoise Marilyn)*. Acrílic i serigrafia sobre tela. 65 x 65 cm. Col·lecció particular.



Font: <http://superflygallery.com/turquoise-marilyn-1964-by-andy-warhol/>

L'afirmació més clarivident i famosa de Warhol va ser:

«En el futur cada persona tindrà els seus 15 minuts de glòria.»

Andy Warhol; Kasper König; Pontus Hulten; Olle Granath (eds.) (1968). *Andy Warhol* (pág. 14). Estocolm: Moderna Museet.

Entre els signes que ho corroboren trobem:

- l'aparició de la **telerealitat**, que converteix en estrelles gent corrent l'única credencial de la qual és el seu desig de revelar les seves activitats i desigs més íntims davant de la càmera,
- la **retransmissió de judicis** com si fossin comèdies barates, amb lletrats i testimonis transformats en personatges de fama dubtosa, i
- l'**amalgama de la política amb la indústria de l'espectacle**, en adreçar-se els candidats a l'electorat a través de canals i programes d'entreteniment.

Pioner en l'anàlisi dels mecanismes de la fama, Warhol la va convertir en tema recurrent en les seves teles de Marilyn, Jackie, Liz i altres deïtats del panteó de les estrelles conegudes pel seu nom de pila. La serigrafia *Turquoise Marilyn* demostra com una imatge realista pot transformar-se en icona. Partint d'un fotograma publicitari, Warhol va retallar la fotografia per la base del coll de l'actriu i va aplicar diferents colors plans i exagerats a diverses zones del rostre i el fons. En aquest cas, el fons és de color verd menta, els ulls i les parpelles, d'un blau clar, el pèl, groc llimona, i el triangle del coll, taronja. Aquests colors canviaven d'una imatge a una altra.

Ara bé, el que és famós era alguna cosa més que el tema de la seva obra: era l'aspecte elemental de la identitat del mateix Warhol. Malgrat la seva aparença malgirbada, el personatge ideat per Warhol estava tallat pel patró dels desitjos mediàtics de l'època. Warhol es presentava com una mena de bufó de la cort de l'alta societat, un esclau de Hollywood i l'epicentre en calma d'una voràgine de decadència. La seva carrera, tal com ha quedat clar, va ser una successió de provocacions al servei de la publicitat.

3. Informalisme i desmaterialització de l'objecte

Després de la Segona Guerra Mundial s'arriba a considerar com a inevitable la **mort de l'art**. En l'origen d'aquesta idea hi ha una revolució moral: en una societat que accepta el genocidi, els camps d'extermini i la bomba atòmica no es poden produir actes de creació. La guerra és l'aspecte culminant de la destrucció sistemàtica i organitzada, de fer per a destruir una societat que s'autodefineix com de consum. Un art que es consumeix en fruir-lo, com un aliment que es menja, pot ser art o no, però en qualsevol cas serà totalment diferent de tot l'art del passat.

La crisi de l'art s'inclou en el marc d'una altra crisi més àmplia i més greu, la de la relació entre cultura i poder. El món dels anys cinquanta estava dividit en dos grans blocs, ambdós tecnològicament avançats:

1) **El bloc soviètic**, on després de l'avantguarda revolucionària es va frenar la investigació estètica. El realisme socialista (que ni és realisme ni és socialista) no es pot considerar ni com a moviment regressiu perquè és pura propaganda.

2) **El bloc capitalista**, amb una economia altament competitiva, necessita una recerca d'un coeficient de qualitat estètica en la forma, presentació i confecció dels productes que es tradueixi en un increment del consum. Es posa la investigació estètica al servei d'un benefici que, com a tota riquesa, es tradueix en garantia de poder. L'art serveix per a la realització de la plusvàlua fent que el producte esdevingui psicològicament més atractiu.

Després de la Segona Guerra Mundial es produeix una crisi total de valors, una filosofia de la crisi, la *beat generation...*, i tot plegat porta a un desencís davant la realitat: aquesta ja no és atractiva (d'aquí l'aparició dels moviments ecologistes) i per això la investigació estètica esdevé investigació lingüística, alhora que l'art es posa al servei de la cultura de masses (publicitat, TVE...). El centre de l'art mundial (occidental) es desplaça de París (Europa) als EUA: deixaran de comprar art per a fabricar-lo i vendre'l. I això portarà a l'aparició de noves avantguardes. Si Kandinski cercava la comunicació amb l'inconscient a través del gargot, ara, que la comunicació ja no és possible, els artistes reduiran l'art a pur acte (d'aquí el nom d'*action painting*) i apareixerà l'art matèric, el gestual, l'espacial... I què es vol fer amb aquesta matèria i aquest gest? Reprendre la construcció després de la barbàrie destructiva de la guerra mundial. Però, té sentit construir de nou? Per això es construeix (Tàpies fa servir terra, pols de marbre, palla, fusta...) destruint (taques, forats, esquerdes...).

L'informal és una situació de crisi: es renuncia al llenguatge per a reduir-lo a pur acte. La civilització europea és una civilització del coneixement (del logos, de la paraula). Fa dependre l'actuar del conèixer (*cogito ergo sum*). La civilització

americana és una civilització pragmàtica, de l'acció («existeixo perquè faig»). En l'enfrontament de les dues civilitzacions la raó (racionalitat), la paraula i el coneixement perd la batalla davant la política basada en la força.

L'informalisme com a tendència apareix el 1945 i, a través d'una àmplia varietat de direccions (*art autre*, *action painting*, *tachisme*, espacialisme, pintura matèrica), domina l'àmbit artístic dels anys cinquanta i seixanta. La denominació d'art informal té el seu origen en un terme encunyat per Michel Tapié, el 1951, que va ser el primer a parlar de la «transcendència del que és informal» en interpretar la seva pintura. Art informal i *art autre* són sinònims.

És significatiu que una tendència no figurativa basada en la creació-destrucció aparegui precisament al final de la Segona Guerra Mundial. Sembla obvi que, després de la destrucció, de la ruïna, sorgeixi la necessitat de crear una cosa totalment nova, amb autonomia i vida pròpia; per això destaca allò que és fonamental per a la seva existència: la **matèria**. Però el procés de construcció a què la sotmeten no deixa de ser, en el fons, un procés de destrucció (forats, esgarrinxades, taques...). Aquest procés de crear destruint ja s'havia observat en el moviment dadaïsta (que sorgeix en plena Primera Guerra Mundial).

La naturalesa ja no serveix de model d'harmonia per a l'home; ara l'art esdevé l'expressió de l'espontaneïtat, un símbol de l'individu que assoleix la llibertat i s'aboca plenament a la seva obra; una consciència del que és personal i espontani en l'obra, d'aquí la gran importància que tenen la taca, el traç, la pinzellada, la gota, la qualitat de la substància de la pintura i la textura.

L'obra d'art és un món amb el seu propi ordre intern, amb la seva peculiar sintaxi; la presència de l'atzar, l'inconscient, l'espontani, l'imprevisible, la improvisació es palesa més ara que a les obres del passat.

Hom descobreix l'interès i l'atracció per aquelles possibilitats de la forma que presenten grans dosis de variabilitat i desordre; un desig de jugar amb les formes (invertir, ajustar, retallar, variar, reformar, reagrupar...) cercant la màxima impressió possible d'una troballa fortuïta; en prescindir de les formes naturals, l'atenció del pintor es centra en les notes de moviment, interacció, canvi i esdevenir en la naturalesa. L'artista vol crear formes que manifestin la seva llibertat, que plasmin la seva presència i la seva espontaneïtat; la llibertat de què frueix l'artista per elegir tant el tema com la forma deixa oberta la possibilitat d'innombrables reaccions davant dels estils vigents.

A la dècada dels seixanta el panorama artístic es va veure sacsejat per l'eclosió d'un gran ventall de tendències, fins al punt que l'existència d'aquesta diversitat va portar el crític Harold Rosenberg a afirmar que el valor del que és nou era el valor suprem de l'art del nostre temps. La novetat, l'obsolescència del producte, és una característica inherent al mode de producció capitalista: estem en la societat d'«usar i llançar», la finalitat de tota mercaderia és ser consumida i ser substituïda per una altra, i no tant satisfer necessitats humanes. Les in-

novacions de les arts plàstiques d'aquesta dècada tenen una relació dialèctica amb l'actual fase del capitalisme monopolista: l'obra d'art ha esdevingut un producte efímer, de ràpid consum; els interessos del mercat imposen en l'art la necessitat d'innovacions continuades, similars a les de la moda. L'estil de vida americà, basat en l'èxit individual que es valora per la riquesa acumulada, s'ha traduït, en l'àmbit artístic, en el fet que l'èxit d'un artista es mesuri per la seva cotització, de manera que el judici artístic, la crítica, es faci en funció no pas d'uns valors plàstics sinó d'unes estimacions mercantils. El colonialisme econòmic i financer dels EUA va seguir d'un colonialisme cultural (el «co-ca-colonialisme»).

Al voltant dels anys seixanta i setanta, quan el món (Occident) s'ha recuperat dels efectes de la Segona Guerra Mundial, neix un seguit de moviments (*pop art*, hiperrealisme, *shocker pop*, abstracció postpictòrica, *minimal art*, *op art*, *arte povera*, *land art*, *body art*, art conceptual) que aniran diluint l'objecte artístic fins a reduir-lo a pura idea (art conceptual). L'abstracció postpictòrica el redueix a mera superfície de color; el *minimal* a la mínima significació amb el màxim d'ordre, el *povera* i el *landart*, als objectes de rebuig, a la pobresa significativa, a la materialitat de la terra; el *body art*, a fer servir el cos com a lloc de pràctiques artístiques... Cada un d'aquests nous moviments desemboca en un atzucac, un carreró sense sortida. I el cop final el dona l'art conceptual: l'art és la idea, no l'objecte. Ja no hi ha objecte.

L'art havia estat una manera de comunicar: ara ja no hi ha res a dir (els mitjans de comunicació de massa monopolitzen aquesta funció i els nous estudis de comunicació visual i audiovisual en forneixen la teoria). Què queda? Només l'individu.

La finalitat de l'art serà, ara, l'expressió de l'espontaneïtat, de la subjectivitat. Per això és tan difícil d'entendre l'art a partir dels anys setanta, per això és tan difícil agrupar els artistes en moviments, per això és tan difícil interpretar-lo i esbrinar quins significats genera. I com més afirmi l'artista que allò que fa no és art, més ho exposen les galeries i més interès suscita en els cercles artístics. Cal ser diferent, cal innovar per innovar, com s'esdevé en totes les altres facetes de la contemporaneïtat.

Resum

El que ha passat en el segle xx no té precedents en la història de l'art quant a canvi en les actituds i en el llenguatge. Mirem de resumir les grans tendències d'aquest segle.

- **L'orientació cap a la reducció** de les obres als seus mínims termes, com havien ensenyat, entre altres, Piet Mondrian i Constantin Brancusi, inclòs el naixement de la pintura monocroma, iniciada per Kasimir Malèvitx i seguida, després de la guerra, per artistes com Lucio Fontana, Robert Rauschenberger, Yves Klein o Sol Le Witt.
- La utilització de l'**objecte agafat de la vida real**, com, per primera vegada, van fer Georges Braque, Pablo Picasso i Marcel Duchamp.
- La **preferència pel fragment** enfront de la imatge completa, entès, bé com a tema d'un quadre o d'una escultura –per exemple, una taula de bar i no el bar sencer, una part del cos i no el cos sencer–, bé com a component tècnic de l'obra, sobretot pels artistes que han fet servir objectes trobats, reciclats i recuperats.
- Les realitzacions que, a partir de les de Lázló Moholy-Nagy, requereixen una **planificació** i podrien fins i tot reduir-se al projecte mateix.
- La **pràctica del muntatge** que va, des del bricolatge domèstic al *remix* musical, passant per la postproducció que suposa ajuntar, enganxar i muntar materials de diversa naturalesa en objectes, sons i ambients, com ho varen fer cubistes, futuristes, dadaistes i constructivistes.
- La importància que dadaistes i surrealistes van començar a atorgar al **procés** de fer-se l'obra, més que al resultat acabat, i, per tant, també la importància del no acabat. S'inseria en l'obra la variable temporal i, per tant, també el moviment, d'on sortirà la *performance*.
- L'atenció reservada al **llenguatge dels mass-media**, que s'inicia en la tendència dels dadaistes alemanys a transformar les imatges de la propaganda nazi i acaba en comentaris sobre la pràctica consumista, sovint rica en elements quotidians, com el *pop art* (Roy Lichtenstein) i les pràctiques realistes dels anys seixanta o les que s'inspiren en la fotografia, com la de Gerhard Richter.
- El **final de l'obra única** com a camí privilegiat, a favor de la reproductibilitat. Tot i que l'estructura del mercat de l'art tendeixi a atribuir alts preus al que conserva l'estigma de l'irrepetible, és difícil mantenir que obres nas-

cudes en l'àmbit del disseny, de la moda i de la informació no sorgeixen d'un acte inventiu, encara que aquestes creacions hagin de respondre a les coercitives lleis de la producció industrial.

Bibliografia

- Bonitzer, Pascal** (2007). *Desencuadres, cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bourdieu, Pierre** (2012). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus («Pensamiento»).
- Bourdieu, Pierre** (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bozal, Valeriano** (1999). *El gusto*. Boadilla del Monte: Machado («La Balsa de la Medusa», 94).
- Burch, Noël** (2004). *Praxis del cine* (6ª ed.). Madrid: Fundamentos («Arte», 2).
- Della Volpe, Galvano** (1987). *Historia del gusto*. Boadilla del Monte: Machado («La Balsa de la Medusa», 8).
- Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul** (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Tres Cantos: Akal («Arte Contemporáneo», 3).
- Fontcuberta Villà, Joan** (2012). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, Hal i altres** (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal.
- Frascina, Francis i altres** (1998). *La modernidad y lo moderno: la pintura francesa en el siglo XIX*. Tres Cantos: Akal («Arte Contemporáneo», 1).
- Freeland, Cynthia** (2006). *Pero, ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra («Cuadernos Arte», 39).
- Harrison, Charles; Frascina, Francis; Perry, Gil** (1998). *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Tres Cantos: Akal («Arte Contemporáneo», 2).
- Heartney, Eleanor** (2013). *Arte & Hoy*. Nova York: Phaidon.
- Kandinsky, Vassily** (2008). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós («Paidós Estética», 24).
- Newhall, Beaumont** (2006). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sánchez Noriega, José Luis** (2005). *Historia del cine, teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tomás Ferré, Facundo** (2002). *Formas artísticas y sociedad de masas: elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX y XX*. Boadilla del Monte: Machado («La Balsa de la Medusa», 121).
- Vettese, Angela** (2013). *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*. Madrid: Rialp.

