

Art i llenguatge

Pau Waelder Laso

PID_00197832



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. Art i llenguatge	7
1.1. La pintura com a llenguatge	7
1.2. Jakob Burckhardt: la història sistemàtica de l'art	8
1.2.1. La història sistemàtica de l'art	8
1.3. Alois Riegl: la voluntat artística	9
1.3.1. La voluntat artística	9
1.4. Benedetto Croce: art i intuïció	10
1.4.1. L'obra d'art com a expressió	10
1.5. Otto Pächt: obra d'art i sèrie genètica	11
1.5.1. Antecessors i successors	11
2. Estètica analítica	13
2.1. Què és l'estètica analítica?	13
2.2. La filosofia del llenguatge: Wittgenstein i Austin	15
2.3. Morris Weitz: l'art com a concepte obert	16
2.3.1. “Què és l'art?” és una pregunta incorrecta	16
2.3.2. L'art com a concepte obert	17
2.4. Richard Wollheim: la percepció dual de l'obra d'art	18
2.4.1. L'obra d'art com a objecte físic	18
2.4.2. “Veure-en” i “veure-com-a”	19
2.5. Nelson Goodman: l'art com a sistema de símbols	20
2.5.1. Denotació: més enllà de la mimesi	20
2.5.2. Art autogràfic i al·logràfic	21
2.6. Arthur Danto: l'obra d'art i l'objecte quotidià	22
2.7. George Dickie: la teoria institucional de l'art	24
2.7.1. Una obra d'art és un artefacte	24
2.7.2. Art per a ser presentat	25
2.7.3. Una definició circular	25
2.8. Brian O'Doherty: el cub blanc i la ideologia de l'espai expositiu	26
2.8.1. La galeria com a gest	27
Bibliografia	29

Introducció

Al llarg del segle XX, l'art experimenta profundes transformacions en les quals intervé la consideració de la pràctica artística com a llenguatge i la reflexió sobre el fet artístic que s'origina en el creixent interès en l'anàlisi de l'art i les obres d'art mitjançant mètodes de les ciències naturals. Ja a finals del segle XIX, diversos historiadors de l'art i filòsofs, com **Jakob Burckhardt**, **Alois Riegl** o **Benedetto Croce**, comencen a considerar aspectes de la creació artística com la intencionalitat de l'artista o la percepció de l'obra d'art, que seran recollits pels filòsofs de l'estètica analítica. Aquesta estètica analítica troba el punt de partida en la filosofia analítica, amb l'anàlisi lògica del llenguatge de Frege i Russell, que porta posteriorment **Ludwig Wittgenstein** a elaborar l'anomenat *gir lingüístic*: el llenguatge no és un simple vehicle del pensament, sinó que té un paper actiu en la nostra configuració de la realitat. El seu pensament tindrà una profunda influència en la filosofia del segle XX.

L'estètica analítica es desenvolupa al llarg de la segona meitat del segle XX en el pensament de destacats autors que presenten concepcions innovadores sobre la definició de l'art, en estreta relació amb la pràctica professional de la crítica d'art, que assoleix en aquells moments l'estatus de disciplina acadèmica. Les proposicions dels filòsofs analítics seran més pròpies d'una filosofia de l'art que d'una estètica, i sovint introduiran una crítica a les teories anteriors. **Morris Weitz** proposa un trencament radical amb la teoria de l'art que s'havia desenvolupat fins a aquell moment en afirmar que, en preguntar-se "què és l'art?", havia formulat la pregunta incorrecta. **Richard Wollheim**, per la seva part, critica també la concepció de l'obra d'art com a objecte físic i proposa una personal teoria de la percepció de l'art. **Nelson Goodman** nega la teoria de l'art com a imitació i introdueix el concepte de *denotació*, que destrueix les concepcions anacròniques de representació. **Arthur Danto** també parla de metàfora per a indicar que l'obra d'art sempre és *sobre* quelcom i es planteja la qüestió de la diferenciació entre l'obra d'art i l'objecte quotidià després de la "fi de l'art", conceptes tots aquests que tindran una llarga influència a finals del segle XX. En consonància amb les idees de Danto, però també amb diferències notables, **George Dickie** estableix la seva coneguda "teoria institucional de l'art", que atorga un paper primordial al sistema del món de l'art en la mateixa definició de l'obra d'art. El context esdevé contingut, com indica a mitjan anys setanta l'artista **Brian O'Doherty**, que critica el paper determinant de l'espai expositiu en la recepció de l'obra d'art. El "cub blanc" descrit per O'Doherty es convertirà en un terme d'ús freqüent en el món de l'art contemporani, atès que encara avui la majoria dels espais expositius s'adapten a les característiques que enumera l'autor.

Objectius

Un cop treballat i estudiat aquest mòdul didàctic, heu d'haver assolit els objectius següents:

1. Descriure el concepte de *voluntat artística* proposat per Riegl.
2. Enumerar les principals característiques comunes del pensament dels filòsofs analítics.
3. Explicar el concepte de *gir lingüístic* en Wittgenstein.
4. Analitzar els conceptes d'*expressió* i *intenció* en l'obra d'art segons els representants de l'estètica analítica.
5. Comparar les aportacions de Danto i Dickie entorn del concepte de *món de l'art*.
6. Analitzar la vigència del concepte de *cub blanc* proposat per O'Doherty.

1. Art i llenguatge

1.1. La pintura com a llenguatge

La consideració de l'art com a llenguatge és una de les idees que marca el desenvolupament de l'art al segle XX, i supera així la tradició que assignava a l'art una funció merament imitativa. Com assenyala Bozal (2002), el concepte de la *imitació del grecs* proposat per **Winckelmann** porta a dues interpretacions que donaran lloc, d'una banda, a l'academicisme (que imita literalment l'art grec) i, de l'altra, a una recerca de la veritat en l'art i una relació directa amb la natura (com la que es donava en la Grècia clàssica). La recerca de la veritat i el contacte amb la natura va portar els impressionistes a cercar nous motius i noves maneres de pintar. Posteriorment, Cézanne dirigeix l'atenció cap a la superfície del quadre i amb això introdueix una nova consideració de la pintura en termes de llenguatge, no solament de representació. Un llenguatge que:

“Fa referència a línia i pla, ritme cromàtic, agregació i desagregació, etcètera, és a dir, termes que fins ara s'havien considerat exclusivament com a trets formals i que ara cobren un sentit nou: replantejar la possibilitat mateixa de la representació pictòrica.”

(Bozal, 2002, pàg. 19)

El cubisme i les posteriors revolucions pictòriques s'encarregarien de donar cada cop més rellevància a l'espai bidimensional de la tela, primer mantenint el contacte amb la representació i posteriorment desenvolupant lleis pròpies a partir de l'alliberament que implica l'abstracció. L'impuls de les avantguardes motiva una ràpida successió de propostes que qüestionen les convencions vinculades a l'obra d'art. L'exemple de la recerca científica anima aquestes exploracions de llenguatge pictòric, que es desenvolupen de manera paral·lela a l'interès per a l'estudi del llenguatge en la filosofia analítica, amb pensadors com **Russell** i **Wittgenstein**. Un exemple característic d'aquesta tendència a l'anàlisi de la pintura com a llenguatge, amb mètodes científics, el trobem en l'assaig de **Vasili Kandinski**, *Punt i línia sobre el pla* (1926), en què l'artista defensa una anàlisi dels elements que donen forma a l'obra d'art.

Molts pensadors de l'estètica analítica subscriurien l'opinió de Kandinski, la qual cosa ens ofereix una indicació de la influència de les recerques artístiques en el desenvolupament d'aquesta disciplina. En l'apartat següent veurem les principals aportacions de l'estètica analítica en els seus principals representants. A continuació, centrarem l'atenció en una sèrie d'autors vinculats a la història de l'art i la filosofia que introdueixen, a finals del segle XIX i principis del segle XX, unes primeres consideracions entorn de la percepció de l'art com a llenguatge.

1.2. Jakob Burckhardt: la història sistemàtica de l'art

A Jakob Burckhardt (1818-1897) es deu la formulació, en contra de les tendències idealistes i historicistes de la seva època, d'una teoria historiogràfica que va anomenar *història de la cultura*. Com indica Heinrich Wölfflin, successor en la càtedra d'història de l'art a Basilea, Burckhardt va formular els conceptes característics del Renaixement italià a partir de la seva convicció en observar l'art no com un fet aïllat, sinó com una cosa lligada a la vida dels pobles en la seva totalitat: volia determinar la visió del món en una època determinada (Wölfflin, 1988, pàg. 162). En la concepció de *cultura* de Burckhardt destaca l'art com un element de primera magnitud, que influeix en la concepció de l'Estat i en la religió, la qual cosa el porta a veure la història de l'art com una història de la cultura. En les seves obres més conegudes, particularment *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), posa de manifest la relació entre *art* i *cultura* i la necessitat de l'estudi del context social i cultural d'una època per a la comprensió de l'art que es feia en aquell moment, la qual cosa el situa com un dels predecessors de la història social de l'art.

1.2.1. La història sistemàtica de l'art

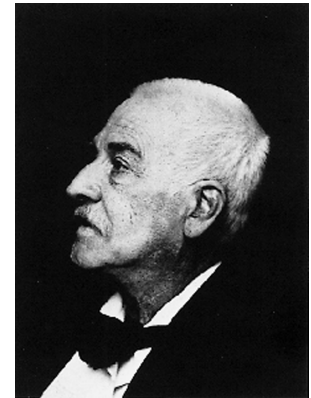
Segons Wölfflin, Jakob Burckhardt volia formular una història de l'art que no fos simplement narrativa sinó *sistemàtica*, que pren com a referència l'obra de Winckelmann. Aquest concepte es recull des de tres punts de vista (Wölfflin, 1988, pàg. 171-175):

- 1) Entendre la història de l'art segons la seva funció ("l'art segons les tasques"), observant el pes que tenen sobre la creativitat dels artistes els encàrrecs i les tradicions heretades, atès que l'art respon a les exigències dominants de cada moment històric.
- 2) Rebutjar una "història dels artistes" per a centrar-se en un tractament més pur de la forma i l'estil, centrar l'atenció en les qualitats de l'obra.
- 3) Apreciar una evolució en l'art com a procés vital que es repeteix de forma similar en les diferents èpoques.

Burckhardt cerca així una aproximació al fet essencial de l'art i veu en la seva història una evolució cap a estats més elevats de l'esperit, per la qual cosa no es refereix tant a una repetició com a un progrés en les èpoques històriques.

Burckhardt va destacar també pel seu model d'una història cultural que permetia a l'historiador apreciar el passat d'una manera estètica, donant una importància principal a l'*Anschauung*, la contemplació o percepció intuïtiva, que s'oposava a la historiografia basada en les formes de l'Estat i l'Església. El concepte d'*història cultural* ha exercit una notable influència en autors posteriors, tot i que l'esteticisme de Burckhardt (patent en afirmacions com "per a mi la

Jakob Burckhardt



Jakob Burckhardt (Basilea, 1818-1897). Historiador de l'art. Estudiant de teologia, viatja a Itàlia per primer cop el 1838 i publica els seus primers articles sobre art. El 1839 es trasllada a la Universitat de Berlín. Va ser professor d'Història a la Universitat de Basilea, una universitat molt petita amb només 27 alumnes, on Burckhardt va impartir classes, entre d'altres, a Friedrich Nietzsche.

història és pura poesia, que pot ser dominada per la contemplació”) va ser fortament criticat, en particular per **Benedetto Croce**, que opinava que aquesta posició redueix l'historiador a ser un simple contemplador del passat.

1.3. Alois Riegl: la voluntat artística

Alois Riegl (1858-1905) va continuar la idea de Jakob Burckhardt de considerar l'art dins una connexió de fets socials i culturals, i va ampliar el concepte de *cultura* a l'àmbit d'un esperit de l'època. La visió del món de cada època històrica el portarà a proposar una divisió de la història de la humanitat en tres grans èpoques: antiguitat (dominada pel politeisme), edat mitjana (dominada pel cristianisme) i edat moderna (dominada pel saber científic). Però la seva aportació principal serà el concepte de *Kunstwollen* (**voluntat artística**), que marcarà una profunda influència en autors posteriors i serà també poc entès en la seva complexitat.

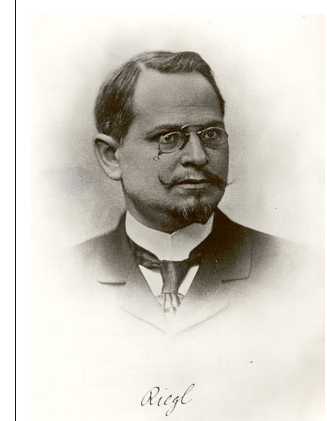
1.3.1. La voluntat artística

En el seu primer llibre, *Stilfragen* (1893), Riegl s'oposa a la concepció de l'art com una activitat determinada pels recursos materials i tècnics. Aquí fa referència a la teoria de Gottfried Semper, però distingeix entre Semper, que afirma que la matèria i la tècnica s'han de tenir en consideració en l'origen de la forma artística, i els seus seguidors, que directament estableixen la forma artística com a producte de la matèria i la tècnica. Riegl critica aquesta posició assenyalant que és un error “substituir la lliure voluntat creadora per un desig d'imitació essencialment mecanicomaterialista” (Riegl, 1980, pàg. 2). En aquestes crítiques trobem la formalització del concepte de *voluntat artística*, que Riegl no defineix teòricament però al qual fa referència en diversos fragments.

Ocampo i Perán resumeixen en els punts següents (1991, pàg. 106-109) les aportacions de Riegl a la definició de la *Kunstwollen*:

- 1) La voluntat artística se situa per sobre de la capacitat tècnica.
- 2) La voluntat artística elimina les acusacions de primitivisme, atès que cada estil respon a una intenció.
- 3) La voluntat artística es pot identificar amb una tendència dominant en cada situació històrica, i és doncs una força real (abstracta) en la qual es manifesta l'esperit de l'època.
- 4) La voluntat artística va més enllà de la pròpia voluntat de l'artista.

Alois Riegl



Alois Riegl (Linz, 1858 - Viena, 1905). Historiador de l'art. Va estudiar filosofia i història a la Universitat de Viena, on s'estableix com a professor a partir de 1897. Un dels principals impulsors del formalisme, és representant amb Franz Wickhoff de l'Escola de Viena d'Història de l'Art, caracteritzada per la recuperació de períodes oblidats de la història de l'art. Va contribuir a la revaloració del Barroc i va tenir entre els seus deixebles més destacats Wilhelm Worringer.

5) La voluntat artística permet definir l'estil, en el sentit que representa l'instint estètic dominant, i per tant els canvis d'estil es poden explicar com a variació en les intencions.

Aquesta breu enumeració ens permet veure com la *Kunstwollen* es dirigeix cap a una explicació general de l'art en cada època històrica i associa la creació artística amb la manera de veure el món.

Entre les crítiques que s'han fet a la *Kunstwollen* de Riegl, cal destacar el que Otto Pächt considera el "taló d'Aquil·les" del seu sistema: el fet que si en una obra d'art tot és entès com a fruit de l'expressió d'una determinada voluntat artística, no es pot afirmar que cap obra no sigui fallida o dolenta, distinció necessària en la història de l'art. Respecte a això s'han plantejat comparacions amb un grau d'adequació a la voluntat artística predominant, però tot i quedar subjecte a les interpretacions que es puguin fer, el concepte de voluntat artística ha tingut una perllongada influència en autors com Panofsky, Malraux o Dvorák.

1.4. Benedetto Croce: art i intuïció

Principal figura de la filosofia italiana a principis del segle XX, **Benedetto Croce** (1866-1952) uneix estètica i lingüística en una teoria amb implicacions radicals per a l'art. L'estètica de Croce forma part del projecte (inspirat en Hegel) de construir una filosofia amb forma enciclopèdica, que contempla les esferes de l'activitat de l'esperit i entén la història com un tot. Un concepte clau de l'estètica de Croce, com veurem, és el de la **intuïció**, que constitueix una de les dues formes de coneixement. L'autor obre el seu assaig *Estetica come Scienza dell' Espressione e Linguistica Generale* (1902) indicant que, tot i que la intuïció "té prestigi" en la vida quotidiana, no ha estat reconeguda en el camp de la teoria i la filosofia. Defensa que, en contra del que se sol afirmar, el coneixement intuïtiu no depèn de la lògica, es deslliga dels conceptes propis del coneixement intel·lectual (incloent-hi la separació entre realitat i ficció o la percepció d'espai i temps) i pren forma en l'expressió. Croce indica més endavant que el coneixement intuïtiu precedeix l'intel·lectual (parla de graus, el primer dels quals és el de l'expressió i el segon el del concepte), de manera que hi pot haver expressió sense concepte, però no concepte sense expressió. L'expressió, doncs, és "la primera afirmació de l'activitat humana" (Croce, 1997, pàg. 54). El coneixement intuïtiu adquireix, així, una importància fonamental com a formador del món que percebem o imaginem.

1.4.1. L'obra d'art com a expressió

Partint de la separació entre coneixement intuïtiu i coneixement lògic, Croce afirma que les obres d'art, tot i que puguin contenir conceptes filosòfics, són intuïcions. L'art recull intuïcions que són similars a les que podem tenir habitualment, però més vastes i complexes. L'art intueix sensacions i impressions, i per tant pren forma com a expressió d'aquestes impressions. L'obra

Benedetto Croce



Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 - Nàpols, 1952). Filòsof. Nascut en una família benestant i estrictament catòlica, Croce va decidir desenvolupar una visió personal de la vida espiritual. Llicenciat en Dret a la Universitat de Nàpols, estudiava el materialisme històric i es vinculava als cercles socialistes. A partir de 1893 es dedica a la filosofia, influenciat per Giambattista Vico i Georg W. F. Hegel. La seva fama el va portar a ser senador el 1910 i ministre d'Educació, però va ser apartat del Govern per Mussolini. Declarat antifeixista, Croce torna al Govern el 1944 i continua en la vida política fins a 1947.

d'art es realitza completament en l'expressió i no necessita ni tan sols materialitzar-se en una forma física com ara un quadre, una escultura o un llibre. El que habitualment anomenem *obra d'art*, doncs, només és l'exteriorització física d'una obra d'art. Aquesta afirmació, com indica Bredin (2010, pàg. 95), és més fàcilment defensable en el cas de la literatura, que de fet era per a Croce el paradigma de l'art.

L'obra d'art queda, doncs, com una activitat mental que pot ser exterioritzada o no, sense que això afecti la condició d'obra d'art. En aquest sentit, fa referència a una versió pròpia de la teoria de l'art per l'art en afirmar que l'art és independent de tot valor pràctic, però sempre *abans* de la seva exteriorització: l'art que es manifesta com a objecte o es comunica ja no és independent de la utilitat o la moralitat. De la mateixa manera, Croce s'oposa a tota discussió basada en la tècnica artística (que forma part no de l'obra d'art sinó de la seva exteriorització) i considera que pertany al crític la decisió sobre si una obra és encertada o no, atès que tota expressió es pot resoldre només d'una manera i l'artista pot jutjar erròniament una obra seva com a encertada quan no ho és o bé rebutjar una obra encertada. La història i la crítica esdevenen així activitats fonamentals per a la comprensió de les obres d'art.

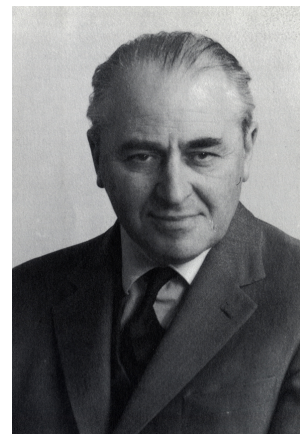
1.5. Otto Pächt: obra d'art i sèrie genètica

Seguidor i defensor de la metodologia d'Alois Riegl, en el treball d'Otto Pächt (1902-1988) hi trobem referències a la *Kunstwollen* combinades amb un rebuig de la noció de l'artista com a geni i la crítica constant als mètodes dels estudis iconogràfics, que porta a les discussions sobre la història de l'art en la segona meitat del segle xx. Oposat a lliurar l'estudi de les obres d'art a les perspectives de la sociologia, la psicologia o l'estètica (tot i que les considera legítimes), Pächt incideix en el fet que la història de l'art "ha de continuar essent la disciplina central de recerca" en les arts plàstiques (Pächt, 1993, pàg. 10). Però, al mateix temps, és contrari a la consideració de l'obra d'art com a fet aïllat, la qual cosa el porta a cercar una posició d'equilibri entre l'atenció a l'obra d'art dins la seva peculiaritat i l'estudi del context en què es produeix aquesta obra.

1.5.1. Antecessors i successors

A fi de resoldre la dicotomia entre el particular (l'obra d'art com a objecte únic) i el general (el moment històric i la mateixa evolució de l'art), Pächt opta per considerar l'obra d'art amb totes les seves particularitats com **una baula d'una cadena**, i per tant un element diferenciat però al mateix temps naturalment lligat a una successió d'altres elements que la precedeixen i continuen a partir d'ella. Pächt considera que hi ha una "lectura correcta" de l'obra d'art, en funció que aquesta obra aconsegueixi establir vincles amb les obres anteriors i posteriors, en una progressió històrica que connecta totes les obres d'art entre

Otto Pächt



Otto Pächt (Viena, 1902 - 1988). Historiador de l'art. Estudia història de l'art a Viena. El 1925 completa la seva tesi doctoral sobre pintura medieval sota la supervisió de Julius von Schlosser. Va ser un dels principals representants de l'Escola de Viena d'Història de l'Art, juntament amb Hans Sedlmayr. D'origen jueu, ha d'emigrar el 1936 al Regne Unit a causa de la persecució nazi. Va ser professor a les universitats d'Oxford, Princeton, Cambridge i Nova York. El 1963 torna a la Universitat de Viena.

elles. L'autor parla posteriorment d'una "sèrie genètica", en la qual s'ordenen les obres a partir d'unes propietats que s'han d'identificar en les obres precedents i successives.

"Qui ha aconseguit una lectura correcta, qui capta l'obra com ha de ser captada, està en condicions d'ordenar-la cronològicament, de datar-la."

(Pächt, 1993, pàg. 47)

L'autor indica que per a aconseguir establir les propietats que formen la sèrie genètica d'una obra cal seguir un procés de comparació i diferenciació, mètode que, en lingüística, és "un atribut de la disciplina" (1993, pàg. 73). L'autor, de fet, es recolza repetidament en la concepció de l'art visual com a llenguatge, i indica que els conceptes són signes i símbols lingüístics que s'han de seleccionar per tal de captar l'essència de l'objecte significat (1993, pàg. 84).

Pächt conclou així que la millor manera de comprendre l'obra, captar-ne l'essència, és la de trobar-ne els antecessors i successors, i entendre així cada peça com una manifestació d'una evolució, tot i que això no implica que al llarg de la història es produeixi un desenvolupament progressiu cap a un nivell "superior" de l'art.

2. Estètica analítica

2.1. Què és l'estètica analítica?

Oferir una definició concisa de l'estètica analítica és complicat, atès que es tracta d'un terme encara discutit, que agrupa les aportacions d'una sèrie d'autors que no comparteixen una única teoria però sí que presenten alguns trets comuns. Segons indica Velotti (2008, pàg. 14), l'estètica analítica es pot situar cronològicament en la segona meitat del segle XX, en el pensament de diversos filòsofs de parla anglesa, les idees dels quals es poden traçar en els articles de dues revistes acadèmiques que en certa manera van servir com a òrgans oficials: la nord-americana *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (a partir de 1942) i l'homòloga britànica *British Journal of Aesthetics* (a partir de 1960). En aquestes publicacions trobem articles signats per pràcticament tots els representants d'aquesta disciplina. Les proposicions dels diferents autors tenen en comú el fet de tractar sobre art i obres d'art, en gran manera amb la convicció que és possible trobar una definició de l'art i de les obres d'art.

En aquest sentit, l'estètica analítica entronca amb la filosofia analítica en tant que aquesta darrera va introduir, a principis del segle XX, una concepció de la filosofia basada en la lògica formal i l'anàlisi del llenguatge, connectada amb els mètodes científics. L'anàlisi lògica del llenguatge comença amb **Gottlob Frege** i **Bertrand Russell**, però aquests autors no s'interessen particularment per les pràctiques i objectes no lingüístics, ni tampoc s'interessen pel gust o l'actitud estètica. Perquè es pogués formar una estètica analítica, s'havia de consolidar el "gir lingüístic" que es produeix en l'obra de **Ludwig Wittgenstein**, que, en les seves dues obres principals, *Tractatus logico-philosophicus* (1921) i *Investigaciones filosóficas* (1946), dirigeix l'atenció sobre l'ús del llenguatge i el seu paper en la formació del pensament. La influència de Wittgenstein, del qual parlarem més endavant, va marcar l'interès de l'estètica analítica perquè considerava l'art com a llenguatge i cercava els elements constituents d'allò que habitualment anomenem *art* i *obres d'art*. Una altra preocupació principal dels filòsofs analítics que es deriva del treball de Wittgenstein és l'ús d'un llenguatge clar, rigorós i senzill en les seves explicacions. L'estètica analítica es forma, doncs, en un moment en què els mètodes de la filosofia analítica (consistent a clarificar idees revelant-ne els elements essencials, a la manera en què es porta a terme una anàlisi en les ciències naturals) s'apliquen a altres camps, en aquest cas a la classe de les obres d'art i de les pràctiques artístiques. Basant-nos en les afirmacions de Shusterman (1987, pàg. 116-120), podem enumerar les següents característiques principals de l'estètica analítica:

- L'estètica analítica es desenvolupa en oposició a l'estètica idealista de **Benedetto Croce** i **Robin G. Collingwood**, que considera massa ambigua

i àmplia, tot i que no s'allibera d'algunes idees romàntiques, com ara la unitat i l'autonomia de les obres d'art.

- Els filòsofs analítics mostren una particular preocupació pel llenguatge i l'ús d'expressions clares, com hem comentat abans.
- L'estètica analítica s'ocupa de clarificar i criticar els conceptes d'*art* i *crítica d'art*, no proposant manifestos sobre el que havia de ser l'art o com s'havia d'avaluar, sinó presentant una explicació lògica i sistemàtica dels principis de l'art i la crítica, basats en la pràctica dels crítics d'art, que és de fet un treball directament vinculat al llenguatge.
- Els temes principals de l'estètica, com per exemple la definició de l'experiència estètica, no són ignorats pels filòsofs analítics però habitualment són criticats. En aquest sentit, l'estètica analítica es configura més aviat com una filosofia de l'art.
- Allunyant-se de tota avaluació de l'art, els filòsofs analítics tendeixen a distingir un sentit purament classificatori de l'art del seu sentit habitual, que considera l'obra d'art com una cosa valuosa.
- En definir l'art en termes no avaluadors, l'estètica analítica sovint oblida el context en què es produeix i la seva relació amb la cultura. La història de l'art és vista per molts autors com un fet aïllat, separat dels factors socioeconòmics de cada moment històric. Aquesta perspectiva és justificada com una forma necessària d'enfocar clarament el problema de la definició de l'art.

A continuació veurem les aportacions dels autors de l'estètica analítica, i examinarem d'entrada les idees de dos filòsofs que van exercir una influència important en els seus plantejaments: Ludwig Wittgenstein i John L. Austin.

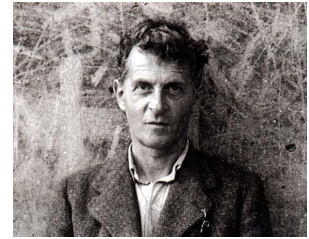
2.2. La filosofia del llenguatge: Wittgenstein i Austin

Com hem vist, l'estètica analítica parteix de les noves concepcions sobre el llenguatge que es deriven de la seva anàlisi lògica. A continuació repassarem amb una mica més d'atenció les aportacions de **Ludwig Wittgenstein** i **John L. Austin**, que van ser recollides posteriorment per autors com **Morris Weitz** o **Nelson Goodman**.

Considerat el filòsof més important del segle XX, **Ludwig Wittgenstein** (1889-1951) va introduir l'anomenat *gir lingüístic* en la filosofia, en assenyalar que el llenguatge no és un vehicle transparent de les representacions del pensament ni un simple mitjà entre el subjecte i la realitat, sinó que fins a cert punt determina el pensament i la mateixa percepció de la realitat. Wittgenstein va portar a terme la seva reflexió sobre el llenguatge al llarg de les seves dues etapes de pensament. Segons aquest filòsof, no podem expressar de quina manera el nostre llenguatge representa la realitat, però podem mostrar el que fa. Així, en la segona etapa del seu pensament, considera que els significats del llenguatge no es determinen per allò a què fan referència, sinó per l'ús que se'n fa: el significat de les paraules es pot conèixer analitzant les regles que en regeixen l'ús. En el context en què es va crear cada paraula trobem el "joc" de llenguatge en què es fa servir i els significats que pot tenir.

En les *Investigaciones filosóficas* (1946), Wittgenstein presenta aquest plantejament i s'avança a la primera objecció que suscita el seu raonament: en afirmar que hi ha una multiplicitat de jocs de llenguatge possibles, no afirma què és essencial en un joc de llenguatge, i per tant en el llenguatge. La resposta a aquesta objecció porta Wittgenstein a elaborar una comparació amb els jocs que ha marcat una decisiva influència en diversos autors posteriors: el filòsof proposa definir el que és un joc a partir de les "semblances de família" que es poden apreciar en els diferents jocs. Tot i que els textos principals de l'obra de Wittgenstein tenen poca relació directa amb l'estètica o l'art, el seu pensament marcarà una profunda influència en qüestions relatives a l'essència de l'art (per exemple, aquesta comparació amb els jocs serà emprada posteriorment per a respondre a la pregunta "què és l'art?").

Ludwig Josef Johann Wittgenstein



Ludwig Wittgenstein (Viena, 1889 - Cambridge, 1951). Filòsof. Va estudiar enginyeria i matemàtiques, i es va interessar per la filosofia gràcies a la lectura de les obres de Russell i Frege. Deixeble de Russell, va deixar la docència diverses vegades, per servir en l'Exèrcit austríac durant la Primera Guerra Mundial i treballar en un hospital a Londres durant la Segona Guerra Mundial. Entre 1939 i 1947 va impartir docència a la càtedra de Filosofia de la Universitat de Cambridge. La seva experiència vital ha donat lloc a dos moments diferenciats en el seu pensament.

Juntament amb Wittgenstein, **John L. Austin** (1911-1960) és una de les figures principals de la filosofia de llenguatge, en la qual es va assenyalar que els problemes filosòfics són problemes artificials o pseudoproblemes, atès que s'originen en confusions lingüístiques o abusos del llenguatge. Austin indica que fem servir el llenguatge per a *fer* coses a més d'*afirmar-les*: per exemple, una afirmació com "prometo fer això" s'entén més bé com l'acció de *fer* una promesa que com una afirmació qualsevol. L'autor es troba així entre els pensadors que impulsen l'ús del llenguatge natural com a punt de partida i recomana parar atenció als "paranys del llenguatge", al mateix temps que s'observen, no solament les paraules, sinó també el context en el qual són emprades aquestes paraules.

L'aportació principal d'Austin es pot traçar en les conferències que va fer a la Universitat de Harvard el 1955, recollides en el volum *How to Do Things with Words* (publicat pòstumament el 1962). En aquestes conferències, Austin introdueix les *expressions performatives*, que s'oposen als enunciats descriptius emprats pels filòsofs en el sentit que no són vertaderes ni falses i el fet de pronunciar-les (com hem indicat abans) implica una *acció*. Austin elabora a partir d'aquesta idea la teoria dels actes de parla, que no podrà desenvolupar completament per culpa d'una mort prematura. El filòsof va criticar també les teories de la percepció que afirmen que només percebem dades sensibles i per tant no es poden distingir les il·lusions per si mateixes, i va indicar que el problema està en els termes que fem per a designar el que entenem com a *realitat* i *il·lusió*. El pensament d'Austin va tenir una gran influència en la filosofia del seu temps i també en l'atenció al llenguatge que podem traçar en les aportacions dels autors de l'estètica analítica.

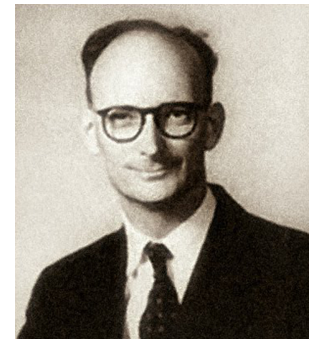
2.3. Morris Weitz: l'art com a concepte obert

Morris Weitz (1916-1981) va aportar un dels primers qüestionaments sistemàtics de la teoria tradicional de l'art en un article que va tenir una gran repercussió: "The Role of Theory in Aesthetics" (1956). En aquest text, Weitz indica que totes les teories de l'art s'han basat en l'intent d'establir les propietats definitòries de l'art. Cada teoria es considera vertadera perquè ha formulat la definició de la natura de l'art, i declara que les altres són falses perquè han oblidat alguna propietat necessària. Així s'ha produït una successió de teories que han refutat les anteriors i proposat noves definicions de l'art fins al moment en què Weitz redacta el seu escrit, en el qual considera que no s'ha progressat gaire des dels temps de Plató (Weitz, 1956, pàg. 27).

2.3.1. "Què és l'art?" és una pregunta incorrecta

Weitz ataca les principals teories estètiques indicant d'entrada que cauen en una circularitat, indiquen propietats insuficients per a una definició o bé es poden aplicar a objectes que no són obres d'art. Però a continuació afirma que *totes* les teories estètiques són errònies, atès que mai no aconseguiran definir les propietats necessàries i suficients de l'art. Si totes les teories estètiques són

John L. Austin



John L. Austin (Lancaster, 1911 - Oxford, 1960). Filòsof. Format al Balliol College d'Oxford, va estudiar llengües clàssiques i va col·laborar amb l'M16 durant la Segona Guerra Mundial. Després de la guerra, va ocupar la plaça de professor de Filosofia Moral a Oxford. Juntament amb Wittgenstein (professor a Cambridge) es va convertir en una de les principals figures de la filosofia del llenguatge. Va presidir la Societat Aristotèlica entre 1956 i 1957 i va impartir classes a Harvard i Berkeley.

Morris Weitz

Morris Weitz (Detroit, 1916 - Boston, 1981). Filòsof. Doctorat a la Universitat de Michigan, es va especialitzar en estètica i filosofia analítica. Va ser professor de Filosofia al Vassar College, la Universitat d'Ohio i la Universitat Brandeis. El seu text més influent ha estat l'article "The Role of Theory in Aesthetics" (1956).

errònies, el problema es troba, doncs, en la manera en què han formulat la pregunta. Per a Weitz no es tracta de demanar “què és l’art?” sinó “quin tipus de concepte és «art?»”: inspirant-se en les *Investigaciones filosóficas* (1946) de Wittgenstein, l’autor indica que el que cal demanar és “quin és l’ús del concepte *art?*” o “què fa *art* en el llenguatge?”. Wittgenstein es demanava “què és un joc?” i responia a la pregunta indicant que no podem trobar una llista exhaustiva de totes les característiques comunes a tots els jocs, però sí determinar certes similituds o parentius. Per tant, Wittgenstein respon: “Això i altres *coses similars* són anomenats *jocs*”. Weitz identifica la problemàtica de la definició de l’art amb la que exposa Wittgenstein per al joc i conclou que si mirem els objectes que anomenem *art*, tampoc no trobarem propietats comunes, sinó més aviat certes similituds.

2.3.2. L’art com a concepte obert

Habitualment les definicions de l’art intenten encabir les noves creacions dins de les categories establertes, però aquí Weitz es demana: “és una novel·la, *Finnegans Wake*, de James Joyce?”, “són escultures, les creacions d’Alexander Calder?”. Tant l’obra de Joyce com la de Calder forcen noves categories (per exemple, en el cas de Calder, diem que “no són escultures, són mòbils”). Això implica una obertura del concepte d’*art*. Weitz traça aquí un nou paral·lelisme amb l’exemple del joc i afirma que l’art és un concepte obert. L’autor insinua una definició de l’obra d’art en afirmar que, en parlar d’obres d’art, habitualment ens referim a:

“Algun tipus d’artefacte, fet per l’habilitat, destresa i imaginació humana, que dona forma en un medi sensorial i públic (pedra, fusta, sons, paraules, etc.) a certs elements i relacions discernibles.”

(1956, pàg. 33)

Amb tot, no desenvolupa aquesta possible definició, de la mateixa manera que, en exposar la condició de l’art com a “concepte obert”, no especifica clarament de quina manera s’amplia el concepte o qui s’encarrega de decidir-lo (fa una vaga referència als “crítics”). Weitz conclou amb una redefinició del paper de la mateixa teoria estètica, que assigna una lectura diferent a les teories precedents i planteja, en definitiva, la impossibilitat d’arribar a una vertadera definició de l’art.

2.4. Richard Wollheim: la percepció dual de l'obra d'art

Un dels autors més influents en la filosofia analítica de la segona meitat del segle XX, **Richard Wollheim** (1923-2003), destaca pel seu treball sobre la psicologia i les emocions (influenciat per Freud) en relació amb la pintura i les arts visuals. En el seu assaig més reconegut, *Art and its Objects* (1968), ataca la teoria vigent de l'art modern (marcada per les idees del crític Clement Greenberg), segons la qual una obra d'art és principalment un objecte físic, i el treball de l'artista se centra en les qualitats pròpies del suport. Wollheim obre la seva anàlisi d'aquesta idea amb la gran pregunta, és a dir, "què és l'art?", per a la qual ofereix aquesta aparentment òbvia però interessant resposta:

"L'art és la suma o totalitat de les obres d'art."

(Wollheim, 1990, pàg. 1)

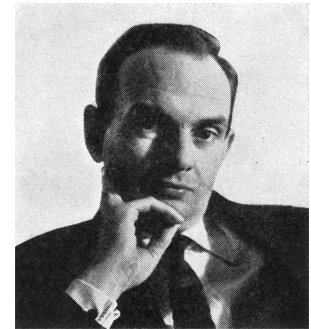
Aquesta afirmació condueix lògicament a demanar "què és una obra d'art?", i aquí l'autor és portat a cercar no la definició de cada obra d'art (una pintura, un poema, una escultura, una novel·la, etc.) sinó què tenen en comú totes les obres d'art.

2.4.1. L'obra d'art com a objecte físic

Wollheim planteja el que anomena *hipòtesi de l'objecte físic* i cerca de demostrar si és cert que totes les obres d'art són objectes físics. Ràpidament argumenta que, en el cas de certes arts, no hi ha un objecte físic amb el qual es pugui identificar l'obra d'art: és el cas de la literatura, la poesia, la música... Aquí es podria parlar d'objectes com ara les còpies d'un llibre o la partitura d'una composició musical, però no podem afirmar que es puguin identificar amb l'obra d'art en si mateixa. La hipòtesi de l'objecte físic queda finalment refutada en el seu sentit més literal, però el més interessant són altres consideracions que Wollheim desenvolupa al llarg de la seva anàlisi. D'una banda, en considerar si l'obra d'art és un objecte físic, també cal qüestionar quines propietats té una obra d'art que no té un altre objecte físic. L'autor fa referència a les propietats expressives de l'obra (absents en un objecte quotidià) i rebutja dues visions comunes sobre l'expressivitat de les obres d'art:

- 1) L'obra d'art és expressiva perquè ha estat creada per l'artista en un estat mental o emocional específic.
- 2) L'obra d'art és expressiva perquè produeix un determinat estat mental en l'espectador.

Richard Arthur Wollheim



Richard Wollheim (Londres, 1923-2003). Filòsof. Després de participar en la Segona Guerra Mundial, obté el 1949 la llicenciatura en Filosofia, Política i Economia i comença a ensenyar al University College de Londres, on és cap de departament de 1963 a 1982. Va ser professor visitant a les universitats de Harvard, Columbia, Minnesota, Berkeley, UC Davis i altres. El cicle de conferències donat a la National Gallery de Washington el 1984 va ser publicat en el volum *La pintura com a art*.

Wollheim considera que no hi ha prou motius per a sostenir cap d'aquestes afirmacions (1990, pàg. 22-24). Amb tot, sí que considera que una obra d'art pot ser un objecte físic si al mateix temps és expressiva. D'altra banda, Wollheim identifica una expressivitat en les obres que contenen una representació, la qual cosa el porta a analitzar com percebem aquesta representació.

2.4.2. “Veure-en” i “veure-com-a”

Wollheim associa estretament la noció de *representació* amb un parell de conceptes que formen la seva aportació més personal a la teoria de l'art. Segons l'autor, en observar una representació (per exemple, una pintura), es produeix una dualitat en l'atenció, que es dirigeix al mateix temps cap a la cosa representada i el suport en què es representa. Així, en mirar un quadre que representa una poma, veiem la poma però al mateix temps veiem que es tracta d'una pintura i en podem distingir les qualitats. Wollheim empra els termes *veure-en* i *veure-com-a*, que formen la dualitat esmentada. *Veure-en* es refereix a la percepció dels objectes i *veure-com-a* a la percepció de les representacions. L'autor exemplifica *veure-com-a* en l'observació dels núvols, que a vegades ens recorden el perfil d'un animal o un objecte qualsevol.

Amb la seva teoria de la dualitat en la percepció, Wollheim nega la idea de Gombrich referent al fet que el que veiem en els quadres és una il·lusió. Si es produeix aquesta il·lusió, si ens deixem enganyar per la representació, això vol que dir que s'ha produït un error en la dualitat del “veure-en”. L'autor també indica que en la percepció de les representacions hi ha un “estàndard de correcció” que s'hi aplica i que deriva de la intenció de qui ha creat la representació, és a dir, en el cas d'una pintura, l'artista. De la mateixa manera que l'artista es dedica a la *creació* de l'obra d'art, segons Wollheim en interpretar-la es produeix una *recuperació* de la intenció de l'artista, la qual cosa correspon als crítics d'art.

2.5. Nelson Goodman: l'art com a sistema de símbols

En la introducció al seu fonamental assaig *Languages of Art* (1968), **Nelson Goodman** (1906-1998) adverteix que els problemes sobre els quals es disposa a tractar no coincideixen del tot amb el camp de l'estètica, i apunta que les qüestions que tracta en relació al món de l'art són més aviat punts de partida. L'objectiu, clarifica:

“És una aproximació a una teoria general dels símbols.”

(Goodman, 1976, pàg. 15)

Aquesta puntualització és important per a entendre que l'atenció de Goodman se centrarà en la semiòtica, i per tant entén l'obra d'art dins un sistema de símbols que s'han de “llegir” i no simplement com una cosa que es contempla. Veurem a continuació alguns dels aspectes més destacats de la seva teoria.

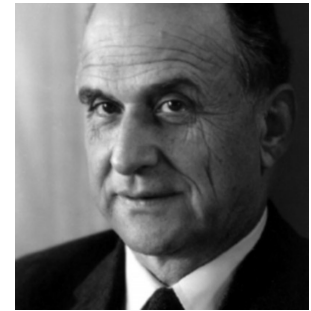
2.5.1. Denotació: més enllà de la mimesi

El primer aspecte que examina Goodman és el de la representació, que segons indica s'ha basat erròniament en la semblança (A representa B si, i només si, A s'assembla notablement a B). Allunyant-se de les consideracions basades en la mimesi, l'autor separa representació i semblança, i atorga a la primera una funció dins d'un sistema simbòlic. Goodman indica que allò que representa (un quadre, per exemple) ha de ser un símbol de l'objecte representat, i per a ser-ho ha de passar a formar part d'un esquema emprat habitualment per a referir-se als objectes (un exemple senzill d'un esquema de símbols és un alfabet, amb les lletres i regles d'ús corresponents). Segons Goodman, hi ha dos modes de referència simbòlica: la **denotació** i l'**exemplificació**.

D'una banda, la **denotació** implica una referència a l'objecte que no depèn de la semblança i pot ser relatiu i variable. La denotació va **del símbol a l'objecte**, i per tant qualsevol cosa pot servir per a denotar un objecte, sempre que formi part d'un sistema simbòlic definit; per exemple, una fitxa que designa la posició d'un jugador en un terreny de joc. Aquí Goodman distingeix entre *descripció*, quan la denotació és precisa (per exemple, un rellotge digital, que en marcar les 9.34.24 pm no deixa opció a cap altra lectura), i *representació*, quan hi ha espai per a l'ambigüitat (en el cas del rellotge analògic, la posició de les agulles pot indicar, per exemple, les 9.34 del matí o de la nit, i segons les indicacions que hi hagi a l'esfera pot ser impossible distingir entre les 9.34 i les 9.35). En relació amb les arts, Goodman es refereix a la denotació lingüística com a “descripció”, mentre que la denotació pictòrica és entesa com a “representació”.

D'altra banda, l'**exemplificació** va **de l'objecte al símbol**, i en aquest cas l'objecte necessita presentar alguna qualitat del que denota el símbol. Goodman aporta aquí l'exemple del retall de sastre, que exemplifica les propietats del teixit amb el qual es farà el vestit perquè les té; és, doncs, una exem-

Henry Nelson Goodman



Nelson Goodman (Massachusetts, 1906-1998). Filòsof. Va estudiar a la Universitat de Harvard. Entre 1929 i 1941 va ser director de la Walker-Goodman Art Gallery de Boston. El 1944-1945 és professor de Filosofia a Tufts University, i de 1946 a 1951, catedràtic adjunt de Filosofia. Ha ocupat la càtedra de Filosofia en les universitats de Pennsilvània i Harvard, on també va ser director del Dance Theater i del projecte interdisciplinari Zero (1967-1971).

plificació literal. Amb tot, un objecte també pot exemplificar d'una manera més imprecisa o arbitrària: en qualificar una pintura com a “trista” perquè l'escena representada inspira tristesa o dir que una habitació és “freda” perquè no resulta acollidora podem parlar d'una exemplificació metafòrica. Cal tenir present que, tant en la denotació com en l'exemplificació, es tracta sempre de l'ús d'unes determinades etiquetes, i la manera en què aquestes etiquetes s'apliquen als objectes o als símbols afectarà tots dos processos.

2.5.2. Art autogràfic i al·logràfic

En l'elaboració de la seva anàlisi sobre els esquemes i sistemes simbòlics, Goodman distingeix entre els que són notacionals i els que no ho són. Segons indica Nussbaum (2010, pàg. 162), l'autor defineix com a *esquema* una classe de símbols regida per la sintaxi, mentre que el *sistema* és un esquema simbòlic interpretat semànticament. En la música trobem un simbolisme notacional a escala sintàctica i semàntica, que es el que permet que la partitura “no sigui indispensable després de l'execució” (Goodman, 1976, pàg. 138). En la literatura, trobem un esquema notacional però no un sistema notacional (el llenguatge permet ambigüitat en les denotacions), i en les arts visuals el simbolisme no és notacional ni a escala sintàctica ni a escala semàntica, atès que no hi ha una diferenciació finita ni disjunció: l'objecte representat pot ser interpretat de diverses maneres, i els signes emprats per a fer-ho són també variables.

Aquesta diferenciació entre els sistemes notacionals i els que no ho són porta Goodman a distingir entre **art autogràfic** i **art al·logràfic**. Les arts que tenen un esquema o sistema notacional són al·logràfiques: les obres poden ser copiades sense requerir la participació de l'artista (com hem vist amb la partitura, la poesia o la novel·la). La pintura i l'escultura són autogràfiques, atès que la manca d'un sistema notacional no permet que hi hagi exemples autèntics que no siguin creats per l'artista. Aquesta diferenciació proposada per Goodman va ser objecte de crítiques, però planteja una reflexió rellevant entorn de la consideració del que és l'obra d'art.

2.6. Arthur Danto: l'obra d'art i l'objecte quotidià

L'abril de 1964, Andy Warhol va presentar a la galeria Stable de Nova York una sèrie d'escultures en forma de capses de fusta que imitaven les capses de cartró de productes de supermercat, com ara llaunes de fruita de la marca Del Monte, llaunes de suc de tomàquet Campbell's, quètxup Heinz i esponges metàl·liques Brillo. Un dels visitants de l'exposició va ser el filòsof i crític d'art **Arthur Danto** (1924), que va veure en aquelles obres un problema filosòfic de primer ordre: com es pot distingir l'obra d'art de l'objecte quotidià quan no hi ha cap diferència perceptible entre tots dos? Danto va exposar aquesta idea en un article titulat "The Artworld" (1964), en què proposava per primer cop el concepte de *món de l'art* per a indicar el context en què una obra d'art és percebuda com a tal.

Fidel als pressupòsits de la filosofia analítica, Danto indica la importància de la teoria i dels usos lingüístics, la *lectura* de l'obra d'art, que també pertany a un context, el del món de l'art, que fa possible la seva percepció com a obra d'art. El filòsof no emet un judici estètic sobre l'obra, sinó que dedica l'atenció a la manera en què és acceptada com a obra d'art. Danto considera que hi ha una sèrie de condicions necessàries i suficients per a afirmar que una cosa és art (per tant, que és possible arribar a una definició de l'art) i troba en aquest exemple radical un punt de partida ideal per a trobar aquelles condicions que fan que una obra d'art, fins i tot quan no es pot diferenciar d'un objecte quotidià, sigui considerada com a obra d'art. L'autor desenvolupa aquestes idees en un assaig posterior, *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), en què presenta la teoria que tota obra d'art sempre és sobre quelcom, és a dir que estableix una metàfora *sobre* allò que representa. Partint de l'anàlisi de Rollins (2002), podem resumir les principals idees d'Arthur Danto sobre l'art en els punts següents:

- **Representació:** Danto indica que una obra d'art pot denotar quelcom diferent del que representa (una pintura que representa una àguila pot denotar el poder, la majestuositat o quelcom diferent que es pot associar a aquesta au i no limitar-se a mostrar l'animal). Així, la teoria de l'art com a imitació perd sentit.
- **Expressió:** com altres autors de l'estètica analítica, Danto considera l'expressió una condició necessària de l'obra d'art, però nega que aquesta expressió impliqui la transmissió d'una emoció a l'espectador. En l'expressió es troben també les creences i l'actitud de l'artista respecte al contingut que representa.
- **Metàfora:** segons Danto, allò que expressa l'obra és allò de què és una metàfora. La idea de la metàfora permet al filòsof indicar que hi ha quelcom més a interpretar en l'obra que el contingut que representa i també a superar el problema dels indiscernibles, atès que l'obra d'art s'ha d'entendre com una metàfora d'una altra cosa, mentre que l'objecte quotidià al qual

Arthur Coleman Danto



Arthur C. Danto (Ann Arbor, Michigan, 1924). Crític d'art i filòsof. Estudia art i història a la Universitat de Wayne i es llicencia en Filosofia a la Universitat de Columbia. Entre 1949 i 1950, estudia a París amb una beca Fulbright amb Merleau-Ponty i després torna a Columbia, on té actualment el càrrec de professor emèrit de Filosofia Johnsoniana. És conegut per la seva feina com a crític d'art a *The Nation* i el seu treball en estètica filosòfica i filosofia de la història. Ha estat president de l'Associació Filosòfica Americana i de la Societat Americana d'Estètica.

és idèntica no estableix cap metàfora. La interpretació de l'obra d'art esdevé, doncs, una condició definitòria de l'art.

- **Interpretació:** hi ha una interpretació correcta de qualsevol obra d'art i la mesura d'aquesta correcció és determinada per les intencions de l'artista. Amb tot, aquestes intencions estan determinades pel context en què s'ha creat l'obra, i per tant sotmeses a condicions històriques, que cal tenir en compte en interpretar l'obra.

Hi ha un aspecte més en el pensament de Danto que convé analitzar llargament: el paper de la història. El filòsof qualifica la seva teoria d'historicista i, com acabem de veure, afirma que les condicions històriques determinen l'obra. A *After the End of Art* (1997), Danto desenvolupa les seves idees sobre la història de l'art i el concepte (recuperat de Hegel) de la **fi de l'art**, que havia exposat en un article publicat el 1984 i que va causar una gran polèmica. L'autor afirma d'entrada, citant Wölfflin, que “no és possible tot en tots els temps” i que, com va dir Matisse, “les arts tenen un desenvolupament que no ve només de l'individu, sinó de tota una força adquirida: la civilització que ens precedeix”. Amb aquestes paraules reafirma la dependència de l'art de les condicions històriques, i posteriorment indica que, des del Renaixement, l'art ha estat dominat per una successió de “narratives mestres”, idees sobre el que havia de ser l'art, fins ara mateix (a partir dels anys seixanta), en què ja no predomina una narrativa i en certa manera podem dir que tot pot ser art.

La fi de l'art, evidentment, no implica el cessament de la producció artística, sinó que el desenvolupament històric de l'art, limitat per les anomenades *narratives de cada època*, havia arribat a la fi. Aquesta fi, recordem-ho, es produeix en el moment en què l'obra d'art i l'objecte quotidià es confonen, i segons Danto, l'art i la filosofia segueixen camins divergents.

2.7. George Dickie: la teoria institucional de l'art

George Dickie (1926) ha marcat una notòria influència amb les seves aportacions a l'estètica analítica, entre les quals destaquem la seva teoria institucional de l'art, que podem resumir d'entrada amb les paraules següents:

“Una obra d'art en sentit classificatori és 1) un artefacte i 2) un conjunt els aspectes del qual li ha conferit l'estatus de ser candidat per a l'apreciació per alguna persona o persones que actuen de part d'una certa institució social (el món de l'art).”

(Dickie, 2005, pàg. 18)

Dickie exposa aquesta teoria a *Art and the Aesthetic* (1974), que genera un gran interès i també diverses crítiques. La seva definició de l'obra d'art rep el nom de *teoria institucional* ja que atorga un paper primordial a una institució social que identifica com “**el món de l'art**”, un terme que ja hem vist en **Arthur Danto**, qui de fet ja avança una teoria institucional de l'art al seu article “The Artworld”, publicat deu anys abans. Partint del concepte esbossat per Danto, George Dickie estableix el que considera com a condicions “necessàries i suficients de l'art” (Dickie, 2005, pàg. 42), que situa en el rerefons del món de l'art, identificat no solament com una “atmosfera de teoria artística” (Danto, 1964, pàg. 580) sinó d'una manera molt més específica. Per a Dickie, la importància d'aquesta estructura arriba al punt de portar-lo a afirmar que l'art no és sinó el conjunt dels objectes que ocupen una posició en el món de l'art (Dickie, 2005, pàg. 43). Per tant, podem afirmar que segons la teoria institucional de l'art, una cosa només pot ser una obra d'art si així ho afirma alguna de les persones que exerceixen un paper (influent, hem de suposar) dins el món de l'art. Això és el que ens diu la segona condició establerta per Dickie en la definició que hem vist al començament.

2.7.1. Una obra d'art és un artefacte

Però, quines coses poden ser doncs obres d'art? Això ens porta a la primera condició: una obra d'art és un artefacte. Segons explica el filòsof, un artefacte no és necessàriament un objecte físic, sinó una cosa feta per l'home, com per exemple un poema (Dickie, 2005, pàg. 48). Amb aquesta afirmació, podria semblar que la concepció de l'art de Dickie es limita a tot allò que s'ha creat amb tècniques artístiques tradicionals, però l'autor introdueix el concepte d'*artefacte del sistema del món de l'art* per a incloure qualsevol objecte de la vida quotidiana que sigui mostrat dins del context del món de l'art. Com a exemples, esmenta un tros de fusta que una persona penja a casa seva com si fos un quadre, i també el famós *ready-made* de Marcel Duchamp, *Font* (1917), un urinari que l'artista francès va signar amb un pseudònim i presentar per exposar-lo en una mostra a Nova York. Amb aquests exemples, Dickie assenyala la necessitat que l'obra d'art sigui una cosa fabricada o modificada d'alguna manera per l'home. L'obra de Duchamp també li serveix per a afirmar la necessitat del marc que estableix el món de l'art: atès que obres com aquesta, o les *Capses de Brillo* d'Andy Warhol (que ja hem comentat en Arthur Danto),

George Dickie



George Dickie (Palmetto, Florida, 1926). Professor emèrit de Filosofia a la Universitat d'Illinois a Chicago. Filòsof de l'art inscrit en la tradició analítica. És conegut principalment per la seva teoria institucional de l'art, que desenvolupa en els llibres *Art and the Aesthetic* (1974) i *The Art Circle* (1984) i que ha trobat tants seguidors com detractors.

no es poden distingir a simple vista d'un objecte quotidià, cal que l'obra d'art s'insereixi en un marc que es faci responsable de la seva identificació com a obra d'art (Dickie, 2005, pàg. 92).

2.7.2. Art per a ser presentat

Un altre aspecte important de la teoria institucional de l'art és el fet que Dickie considera que l'obra d'art és fruit d'una activitat intencional i dirigida a un públic. Per tant, el fet de ser destinada a presentar-la davant d'un públic determina la forma de l'obra d'art. Dickie troba en el conjunt artista-públic el nucli del que considera "el món de l'art" i estableix la presentació de l'obra d'art com la seva funció principal. Lògicament, el món de l'art inclou moltes altres funcions i rols que són exercits per diferents professionals (directors de teatre, directors de museus, galeristes, crítics, etc.), que Dickie defineix com a "rols artístics" i "rols complementaris", que formen sistemes individuals dins del món de l'art, derivats tots d'aquesta funció principal. Amb tot, cal assenyalar que Dickie no afirma que només són obres d'art aquells artefactes que efectivament es presenten a un públic, sinó que ho són els que pertanyen al *tipus* de cosa que és presentada. La funció de presentació és, per tant, central en el món de l'art, però no determina si una cosa és art o no.

2.7.3. Una definició circular

Reprenent i examinant la seva teoria institucional de l'art, George Dickie proposa a *The Art Circle* (1997) una sèrie de definicions que porten la teoria cap a una clara circularitat. Vegem aquestes definicions (Dickie, 2005, pàg. 114-117):

- Un **artista** és una persona que participa amb enteniment en l'elaboració d'una obra d'art.
- Una **obra d'art** és un artefacte d'un tipus creat per a presentar-lo a un públic del món de l'art.
- Un **públic** és un conjunt de persones els membres del qual estan fins a cert punt preparats per a comprendre un objecte que els és presentat.
- El **món de l'art** és la totalitat dels sistemes del món de l'art.
- Un **sistema del món de l'art** és un marc per a la presentació d'una obra d'art per part d'un artista a un públic del món de l'art.

Dickie admet obertament la circularitat que estableixen aquestes definicions i proposa resoldre-la mitjançant el que denomina *conceptes flexionals*: cadascuna d'aquestes definicions descriu un concepte que pertany a un conjunt de conceptes que reverteixen sobre si mateixos i es donen suport mútuament, de tal manera que cap membre del conjunt no es pot entendre separat dels altres (Dickie, 2005, pàg. 120). Tot i les mancances que pot presentar aquesta

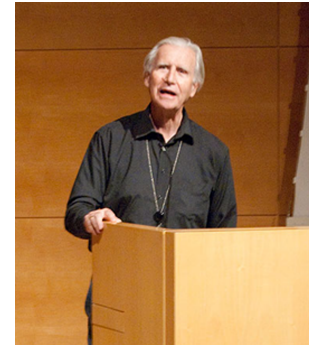
justificació, el conjunt de definicions precisa les dues condicions establertes inicialment per Dickie, que han estat objecte de diverses crítiques. La teoria institucional de l'art s'estableix així com una reflexió sobre les condicions necessàries per a l'art, considerat com una pràctica arrelada en la història.

2.8. Brian O'Doherty: el cub blanc i la ideologia de l'espai expositiu

L'any 1976, l'artista **Brian O'Doherty** (1928) publica a la revista *Artforum* una sèrie de tres articles en els quals descriu el context particular que estableix l'espai expositiu de les galeries i museus en la presentació de les obres d'art. Recollits posteriorment en el llibre *Inside the White Cube: Ideologies of the Gallery Space* (1999), aquests articles tindran una àmplia difusió, i popularitzaran la visió d'O'Doherty de l'espai de la galeria o el museu, no com l'espai neutre que pretén ser, sinó com un agent que influeix en la percepció de l'obra, fins al punt de determinar què és art i què no ho és. Podem trobar en aquesta afirmació un eco de la **teoria institucional de l'art** de **George Dickie**, amb la qual presenta certes afinitats, però O'Doherty no es planteja una teoria general per a totes les arts, sinó que vol incidir en les particularitats de l'espai expositiu i la influència que tenen en les arts plàstiques. En els seus articles es pot llegir la reacció d'un professional que té la doble perspectiva d'un crític i un artista, enfrontat a la crisi dels espais expositius davant les noves pràctiques artístiques que s'estaven desenvolupant en les dècades de 1960 i 1970 –art natura (*land art*), actuació (*performance*), art conceptual, entre d'altres–, les quals freqüentment qüestionaven l'objecte artístic i el context en què es presentava.

El concepte de **cub blanc** que exposa O'Doherty en aquests articles va marcar una profunda influència en el moment en què es va publicar i s'ha mantingut com un terme d'ús freqüent en el món de l'art contemporani, atès que encara avui la majoria dels espais expositius s'adapten a les característiques que enumera l'autor. O'Doherty descriu l'espai de la galeria com un espai blanc, ideal, en el qual l'obra s'aïlla de la realitat quotidiana. L'autor afirma, de fet, que és dins la galeria on l'objecte artístic és percebut com a obra d'art (O'Doherty, 1999, pàg. 14). En aquestes afirmacions hi podem trobar referències a la teoria institucional de l'art de George Dickie i també una solució al problema de la **indiscernibilitat entre l'obra d'art i l'objecte quotidià** assenyalat per **Arthur Danto**: quan una obra d'art no es pot diferenciar a ull nu d'un objecte quotidià (com és el cas de les *Capses de Brillo* d'Andy Warhol), el context que facilita l'espai expositiu ens indica que es tracta d'una obra d'art. El context esdevé un factor fonamental en el concepte del cub blanc, fins al punt que O'Doherty afirma que “a mesura que l'art modern es fa vell, el context esdevé el contingut” (1999, pàg. 15). Els elements que formen aquest context són, exclusivament, l'obra i l'espai que l'envolta, en una disposició que pretén ser atemporal per fugir de tota caducitat.

Brian O'Doherty



Brian O'Doherty (Roscommon, 1928). Escultor i artista conceptual que ha treballat des dels anys setanta fins a 2008 amb el pseudònim Patrick Ireland. Format en medicina, O'Doherty ha estat editor de la revista *Art in America*, crític d'art per a l'NBC i membre del National Endowment for the Arts als Estats Units. Ha escrit nombrosos textos de crítica d'art.

2.8.1. La galeria com a gest

L'espai expositiu de la galeria ha adquirit un protagonisme que l'ha portat a ser "art-en-potència" (O'Doherty, 1999, pàg. 87), un contenidor que s'expressa en els gestos dels artistes que l'empren com una unitat. Aquí cal esmentar exposicions com "Le Vide" (1958) d'Yves Klein o "Le Plein" (1960) d'Arman a la Galerie Iris Clert: totalment buit o ple d'objectes fins al punt de fer-hi impossible l'accés, l'espai expositiu es converteix en obra en si mateixa. Aquesta mena de gestos, que es multipliquen al llarg de les darreres dècades del segle XX i encara es produeixen en el segle XXI, no fan sinó reforçar el paper de la galeria com l'espai de presentació de l'art per antonomàsia. Un espai que sempre imaginem buit, però carregat amb la idea de l'art que ha d'acollir, un indret sempre idèntic (a qualsevol lloc del món) que no obstant això canvia constantment.

Bibliografia

Bibliografia principal comentada

Bozal, V. (ed.) (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2). Madrid: Antonio Machado Libros.

El segon volum d'aquesta completa antologia de textos sobre la història de les idees estètiques inclou un capítol dedicat a l'art i el llenguatge, amb articles sobre l'estètica analítica i el pensament de Wittgenstein i Goodman.

Jiménez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

L'autor elabora un complet panorama sobre els diferents debats que s'han produït en l'estètica del segle XX, i dedica especial atenció a autors de l'estètica analítica com Danto, Dickie o Weitz.

Liessmann, K. P. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.

L'autor porta a terme una anàlisi dels principals pensadors de l'estètica de l'època moderna, des de Kant fins a la postmodernitat i les aportacions de Boris Groys.

Murray, C. (ed.) (2010). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

El volum editat per Murray conté articles de diversos autors sobre 49 pensadors clau sobre art al segle XX, entre els quals trobem diversos noms vinculats a l'estètica analítica, com Croce, Danto, Goodman, Wittgenstein i Wollheim. Els articles elaboren un resum de les principals idees de cada autor i faciliten bibliografia addicional.

Shusterman, R. (ed.) (1987). "Analytic Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 46).

Número especial de la revista acadèmica *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, un dels òrgans oficials de l'estètica analítica, en el qual diversos autors revisen les aportacions d'aquesta disciplina.

Referències

Bozal, V. (ed.) (2002). "Arte y lenguaje". A: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2.). Madrid: Antonio Machado Libros.

Bredin, H. (2010). "Benedetto Croce". A: C. Murray (ed.). *Pensadores claves sobre el arte: el siglo xx*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Costello, D.; Vickery, J. (2007). *Art: Key Contemporary Thinkers*. Nova York: Berg.

Croce, B. (1997). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Màlaga: Editorial Ágora.

Danto, A. C. (1964, 15 d'octubre). "The Artworld". *The Journal of Philosophy* (vol. 61, núm. 19, pàg. 571-584). American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting.

Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Danto, A. C. (2003). *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Ediciones Akal.

Dickie, G. (1998, abril). "Wollheim's Dilemma". *British Journal of Aesthetics* (vol. 38, núm. 2).

Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.

Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix i Barral.

Jiménez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Kandinsky, V. (1996). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Liessmann, K. P.** (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.
- Nussbaum, C.** (2010). "Nelson Goodman". A: C. Murray (ed.). *Pensadores claves sobre el arte: el siglo xx*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ocampo, E.; Perán, M.** (1991). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Editorial.
- O'Doherty, B.** (1999). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.
- Pächt, O.** (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Forma.
- Pérez Carreño, F.** (2002). "Estética analítica". A: V. Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Riegl, A.** (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Riegl, A.** (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Editorial Visor ("La Balsa de la Medusa", 52).
- Shusterman, R.** (1987). "Introduction: Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 46, pàg. 115-124). Analytic Aesthetics.
- Sigurdson, R. F.** (2004). *Jakob Burckhardt's Social and Political Thought*. Toronto: University of Toronto Press.
- Velotti, S.** (2008). *Estética analítica. Un breviario crítico*. Palerm: Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Weitz, M.** (1956, setembre). "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 15, núm. 1, pàg. 27-35).
- Wittgenstein, L.** (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Wölfflin, H.** (1988). *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Edicions 62.
- Wollheim, R.** (1990). *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yanal, R. J.** (1998). "The Institutional Theory of Art". M. Kell (ed.). *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Zuidervaart, L.** (2004). *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse, and Imaginative Disclosure*. Cambridge: Cambridge University Press.