

Del pensament estètic a l'estètica digital

PID_00193733



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
1. Origen i evolució del pensament estètic	7
1.1. Què és l'estètica?	7
1.1.1. Origen etimològic i significat	8
1.2. Evolució del pensament estètic fins a l'actualitat	11
1.2.1. Estètica objectiva antiga	11
1.2.2. Estètica subjectiva moderna	15
1.2.3. Relativisme estètic contemporani	16
1.3. Història i evolució del concepte d'art vinculat a l'estètica	22
1.3.1. Classificació i evolució de les arts en les diferents èpoques	23
1.4. L'estètica i els seus límits en l'actualitat	25
1.4.1. L'estètica dins dels estudis culturals i la cultura visual	27
2. Breu recorregut per la història de les idees estètiques	30
2.1. Art i estètica antiga	30
2.1.1. Plató i la seva crítica a les arts com un doble engany de la mimesi	30
2.1.2. La gran teoria de la bellesa	32
2.1.3. Tragèdia i <i>khatarsys</i> amb Aristòtil	33
2.1.4. L'estètica en l'edat mitjana	34
2.2. Art i estètica moderna	35
2.2.1. Estètica racionalista i pensament il·lustrat	36
2.2.2. L'educació estètica humanística en l'època romàntica	38
2.2.3. Psicoanàlisi de l'art	42
2.3. Art i estètica contemporània	43
2.3.1. El gir lingüístic i l'estètica analítica	44
2.3.2. La interdisciplinarietat i l'obra mixta	46
2.3.3. De l'obra d'art a la producció/activitat artística (processos, accions, interacció, conceptualització, immaterialitat, etc.)	48
2.3.4. La fi de l'art	51
3. Temes d'estètica	54
3.1. L'experiència estètica	54
3.1.1. Les teories de l' <i>Einfühlung</i>	55
3.1.2. Psicologia de l'estil	57
3.1.3. Psicologia de la percepció	58

3.1.4.	Estètica de la recepció	59
3.1.5.	Evolució de l'experiència estètica	61
3.2.	El problema del judici estètic	63
3.2.1.	El problema de l'experiència estètica respecte a l'art	63
3.2.2.	Les qualitats artístiques en relació amb l'experiència estètica	64
3.2.3.	Els criteris estètics i el llenguatge	68
3.3.	Mimesi i representació	71
3.3.1.	La facultat mimètica	71
3.3.2.	Evolució del concepte de mimesi	73
3.4.	Teories sobre l'art	75
3.4.1.	Teoria formalista: l'art com a forma	76
3.4.2.	Teoria de l'art com a llenguatge	76
3.5.	Contextualisme davant aïllacionisme	77
3.6.	Imatge, cultura i realitat	78
3.6.1.	La lectura de les imatges	78
4.	L'estètica digital	80
4.1.	Noves formes d'art, un nou paradigma de l'art	81
4.1.1.	Un nou paradigma per a l'art digital?	88
4.1.2.	Paràmetres i aspectes estètics del <i>new media art</i> i l'art digital	89
	Bibliografia	91

Introducció

El disseny i el desenvolupament d'aplicacions multimèdia defineix un camp en evolució permanent a causa de la renovació constant de les tecnologies que les sostenen i dels usos i demandes que es generen.

L'estètica digital obre una via d'estudi analític i de reflexió constant respecte als usos, llenguatges i formes artístiques sorgides de l'entorn digital gràcies a les tecnologies de la informació i la comunicació. Aquest camp d'estudi també és primordial per a entendre la incidència de l'activitat creativa en la cultura audiovisual contemporània com també en el disseny multimèdia. Tanmateix, per a comprendre l'estètica digital i la dels mitjans digitals, és necessari estudiar les bases conceptuals i l'evolució del pensament estètic al llarg de la història i fins als nostres dies.

1. Origen i evolució del pensament estètic

1.1. Què és l'estètica?

El cert és que no és fàcil definir què és l'estètica de manera unívoca, ja que el significat d'aquest concepte ha evolucionat i canviat al llarg del temps fins a designar, en l'actualitat, un camp de coneixement difús que es pot interpretar des de diferents òptiques.

Podríem partir d'una accepció genèrica –més o menys consensuada– en què l'estètica es defineix com una disciplina plural que té les arrels en el pensament filosòfic i que en el seu origen estava vinculada a la percepció sensible de la bellesa, especialment des de l'art.



Mark Rothko (1955). *Yellow and Blue (Yellow, blue and orange)*

L'obra de Mark Rothko apareix dominada per la cerca de composicions cromàtiques que tradueixin estats espirituals i de màxima sensibilitat interior.

Tanmateix, avui en dia l'estètica estén el seu radi d'acció més enllà del mateix art i també apareix vinculada a tot el que engloba la cultura visual contemporània, incloent-hi el disseny i les produccions multimèdia.

En general, quan diem que una cosa no és gaire "estètica" volem dir que és més aviat lletja; i el que es fa per un interès "estètic" se sol traduir en una cerca de l'embelliment o d'alguna cosa relacionada amb la decoració. També és cert que solem relacionar l'estètica amb tot allò que visualment parlant ens remet al que és agradable, i la seva importància no és menyspreable si tenim en compte que vivim en l'era de la imatge i el visual sol prevaler sobre qualsevol altre aspecte sensitiu. Fins i tot alguns autors, quan es refereixen a la societat contemporània, parlen de societat estètica, ja que el consum d'imatges està marcat per una clara influència dels gustos estètics.



Exemple d'imatge publicitària estètica de la marca de roba Diesel en què es combinen diferents element simbòlics i estètics.

L'estètica es considera al mateix temps filosofia, teoria i ciència; tanmateix, el fet de no haver-hi una sola teoria estètica, ens porta a parlar avui en dia de **teories estètiques**. Aquestes estan relacionades estretament amb altres disciplines socials que la nodreixen i complementen des de diferents camps de coneixement.

La estètica, en su sentido actual, no puede quedar reducida a ninguna de las ciencias particulares a las que a veces recurre, como son la psicología, el psicoanálisis, la sociología, la antropología, la semiótica o la lingüística.

Marc Jimenez (1999). *¿Qué es la estètica?* Barcelona: Idea Books.

1.1.1. Origen etimològic i significat

Encara que l'estètica com a esfera del saber lligada a l'art ja existia des de molt abans, va ser Alexander Baumgarten (1712-1762) qui va introduir el terme el 1735 a partir la seva obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Segons Baumgarten, l'estètica estava "[...] destinada al estudio de la lógica de los distintos tipos de conocimiento sensible, a las posibilidades del perfeccionamiento de éste y al conocimiento de lo bello, lo sublime, lo maravilloso y su creación por las artes". Més tard, el 1750, va dedicar una obra a l'estètica (encara que va quedar inacabada). Aquest terme va assolir una difusió àmplia, ja que

Referència bibliogràfica

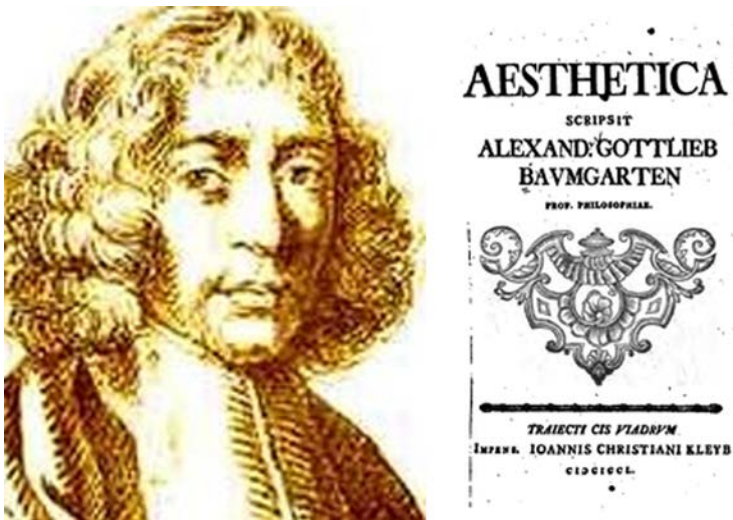
Alexander Baumgarten (1735). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Madrid: Aguilar.

responia a la necessitat d'anomenar tota una esfera de coneixement en l'àmbit filosòfic i que alguns autors denominaven *filosofia de l'art* abans que existís el terme *estètica*.

Podem trobar definicions més actuals, i que malgrat ser molt pròximes recullen nous matisos fruit de l'evolució. El 1969, John Hospers la va definir com "la disciplina filosòfica que s'ocupa d'analitzar objectes i resoldre els problemes que es plantegen quan analitzem objectes artístics". El 1975 Wladyslaw Tatarkiewicz la va definir com "l'estudi dels conceptes i les teories sobre la bellesa i l'art, la forma i la creativitat".

La estètica se inventó no hace mucho tiempo en las sociedades occidentales modernas para responder a un problema ideológico y filosófico muy particular; este invento se produjo en un periodo complejo, marcado por el final del clasicismo, pero que no vio establecidos sus valores anticlásicos antes de su remodelación por obra de las dos oleadas sucesivas del *Sturm un Drang* y el romanticismo. Las nociones que entonces se agruparon en torno a la palabra estètica y la naturaleza misma de la agrupación tuvieron una vida bastante larga –entre otras cosas gracias a dos instituciones: la universidad y el museo– como para que aún sea legítimo preguntarse qué transformaciones ha sufrido la estètica y de qué manera las producciones finales del siglo XX dependen de ellas, así como plantearse cuestiones del siglo XVIII a propósito de obras que prefiguran el siglo XXI.

Jacques Aumont (2001). *La estètica hoy*. Madrid: Cátedra.



Alexander Gottlieb Baumgarten, malgrat ser el pare del terme, no representa una de les figures importants del pensament estètic com sí que ho van ser Kant o Hegel.

Alexander G. Baumgarten va consagrar als problemes del coneixement sensorial el seu treball inacabat: *Estètica* (tom I, 1750; tom II, 1758).

Estètica i estètiques

Tal com hem vist, l'estètica ha estat en els seus inicis estretament vinculada a la sensibilitat i al seu coneixement, especialment vinculada a la bellesa i al sublim, i a com es materialitzen en l'art.

Tanmateix, actualment l'estètica és un camp de límits difusos i la seva definició no és exempta de problemes a l'hora d'endinsar-nos en la seva identitat contemporània com a saber ideològic en què se l'ha enquadrat.

De fet, podem parlar d'estètica musical, estètica multimèdia, o estètica digital, etc. Aquesta última designarà el camp en què el fenomen digital ha generat una forta influència obrint noves perspectives i valors.

D'altra banda, l'estètica contemporània ja no solament inclou l'art sinó també altres camps com el disseny, la moda i la creació audiovisual o el cinema, i en especial tot el que afecta a Internet i els nous mitjans de comunicació, com veurem més endavant.

Aesthesis

El terme grec *aesthesis*, del qual prové el terme *estètica* (*aesthetica*), significa literalment 'percepció sensible'. Alexander Baumgarten el va recuperar al segle XVIII per donar nom a l'estudi del coneixement sensible. En el pensament antic aquesta paraula feia referència al conjunt d'impressions sensorials vinculades al pensament, és a dir, a la relació entre les dades sensibles i el procés cognitiu (*cognitio aesthetica*).

Sensibilitat humana i plaer estètic

Tal com assenyala Jacques Aumont, també al seu llibre *La estètica hoy*, convé aclarir que Baumgarten, des de la seva estètica, no va aportar res de nou sobre la noció d'art i del bell. La seva aportació principal es basava a relacionar tres dominis connexos que fins llavors es concebien com a autònoms: l'**art**, el **bell** i la **sensibilitat humana**. La sensibilitat, com a tercer ingredient nou, implicava reconèixer en el subjecte la capacitat de percebre el món i la bellesa com el vertader des de la intuïció sensible i no solament des de la raó.

Curiosament, amb la seva teoria inicial, Baumgarten pretenia oferir una visió de l'estètica en relació amb la poesia (encara que, indirectament, també de totes les arts) sistematitzant la metafísica de l'art en una època marcada pel coneixement cartesià i l'anomenada *crisi de la il·lustració*. No obstant això, a Occident, la història de la reflexió filosòfica sobre les arts ja ve marcada per les idees de Plató i d'Aristòtil en l'època clàssica.

El remarcable de l'estètica és que centrarà la seva atenció en el coneixement per mitjà de tota activitat sensible, imaginativa o creativa, davant el coneixement de les ciències i les disciplines tradicionals que ho feien sobre l'activitat racional humana (matemàtica, física, lògica, filosofia, etc.) o aquelles altres vinculades a l'activitat tècnica i manual (mecànica, arquitectura, agricultura o navegació).



Anònim (cap a l'any 100 dC). Pintor de retrats funeraris al seu taller

En l'antiguitat predominava una concepció de l'artista plàstic com a mer artesà, allunyada de la valoració creativa i singular contemporània.

Inicialment, l'estètica es dedica a l'estudi dels judicis del gust i de la bellesa de l'art, de la música i en general de totes les disciplines i activitats vinculades a la sensibilitat humana. Davant el predomini del racional i l'intel·lectual, l'estètic apareix com un coneixement complementari vinculat al sensible que constitueix un discurs teòric autònom i dona peu a un coneixement específic. La intuïció, la sensibilitat o la imaginació cobren així importància davant la lògica i el racional. I és també a partir de llavors que l'art pateix un canvi de paradigma en introduir el subjecte sensible i a la subjectivitat en relació amb la bellesa.

1.2. Evolució del pensament estètic fins a l'actualitat

És important comprendre que en la història de les idees estètiques a Occident hi ha hagut una evolució i una transformació constant de les teories, la qual cosa ha anat lligada a la pròpia evolució del concepte d'art, que al seu torn ha evolucionat paral·lelament a la mateixa societat.

Podem destacar tres grans etapes en el desenvolupament del pensament estètic que ens permetran comprendre no solament aquests estadis, sinó que també ens donaran algunes claus per a interpretar l'art sorgit en les èpoques esmentades i en especial la situació contemporània:

- 1) Estètica objectiva antiga
- 2) Estètica subjectiva moderna
- 3) Relativisme estètic contemporani

1.2.1. Estètica objectiva antiga

Podríem situar l'estètica objectiva en un període que inclou des de l'antiguitat clàssica (segle IV aC - I dC) fins a l'era de la Il·lustració (segle XVII-XVIII) i és un pensament normatiu, dogmàtic i objectivista. Durant aquest llarg període

els filòsofs i teòrics van considerar les propietats estètiques com a propietats intrínseques dels objectes que s'havien de reglamentar per a la seva producció i reproducció.

Son placeres verdaderos los que proceden de los colores que llamamos bellos y de las formas, y de la mayor parte de los placeres del olor y el sonido [...]. Pues estas formas no son bellas relativamente, como otras cosas, sino siempre y por naturaleza y absolutamente, y tienen sus placeres propios, no dependientes del prurito del deseo.

Plató. *Filebo* (48a)

És convenient recordar també que el pensament en l'antiguitat establia tres categories per al conjunt del saber i de l'activitat humana: *theorei*, *praxis* i *poieisis*. Aquesta divisió de sabers també és jeràrquica quant a importància i determinarà la posició de l'art en la cultura antiga.

Categories del pensament antic (per ordre d'importància)	
<i>Theorei</i>	Activitat pròpia de la raó contemplativa, actualment la denominariem <i>activitat intel·lectual</i> o <i>teòrica</i> .
<i>Praxis</i>	Activitat pròpia de la raó deliberativa, de l'acció. Comprèn tot el saber pràctic vinculat a l'acció humana, pròpia de polítics, juristes, economistes, etc.
<i>Poieisis</i>	Tota activitat pròpia de la raó tècnica. Té per objecte tota acció productiva destinada a obtenir un fi diferent d'ella mateixa. Engloba tant l'activitat d'artesans com la d'artistes.

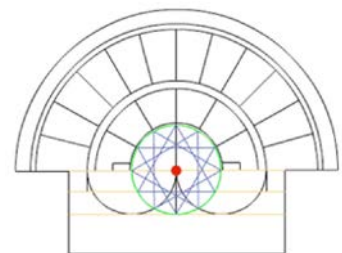
La bellesa en l'època clàssica

Respecte a la bellesa, aquesta es considerava una propietat "física" objectivable, igual que el color, el pes o la mida. Perquè un objecte o obra d'art fos bell s'havia d'adequar a unes determinades qualitats de mesura (*metron*) i simetria (*symmetron*) i seguir uns cànons estètics marcats per la geometria.

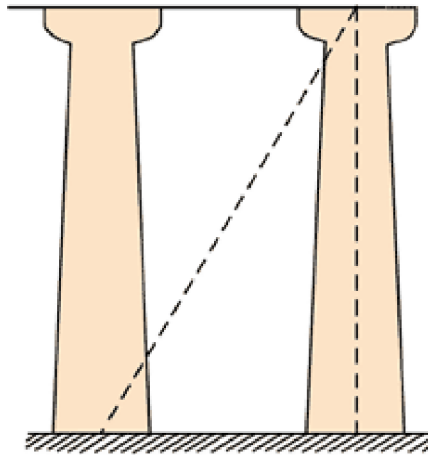
El principio geométrico para diseñar un teatro antiguo en la antigüedad clásica griega.

La punta de un compás debe colocarse en el **centro** (representado en color rojo) de la **circunferencia de la sección más baja del teatro** (representado en color verde), trazando así un círculo. Dentro del círculo se inscriben **cuatro triángulos equiláteros** (representado en color azul), cuyos vértices sean tangentes a la circunferencia a distancias iguales. De estos triángulos, el lado del que está más próximo al escenario señala la **línea frontal del escenario** (representado en color anaranjado) en el lugar de intersección de la circunferencia.

Vitruvio. A Wladyslaw Tatarkiewicz (2000). *Historia de la estética* (vol. I). Madrid: Akal.

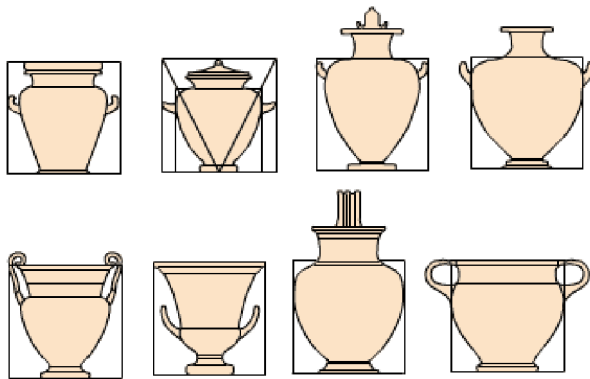


Alguns exemples remarcables els trobem a l'arquitectura, la ceràmica o les escultures clàssiques gregues. En totes la forma responia a unes proporcions establertes que amb el temps van marcar la tradició i el cànnon. Per tant, en aquesta època l'artístic no era discutible i la bellesa o originalitat no depenien de judicis subjectius, sinó de propietats objectives.



La altura de las columnas en los templos griegos y la distancia entre ellas eran fijadas según el principio de los triángulos llamados pitagóricos, cuyos lados tienen como proporción 3:4:5.

Wladyslaw Tatarkiewicz (2000). *Historia de la estética* (vol. I). Madrid: Akal.



Las vasijas, igual que los edificios griegos, revelan constantes proporciones geométricas. El grupo presentado está basado en el principio del cuadrado, en la relación 1:1 entre la altura y la anchura.

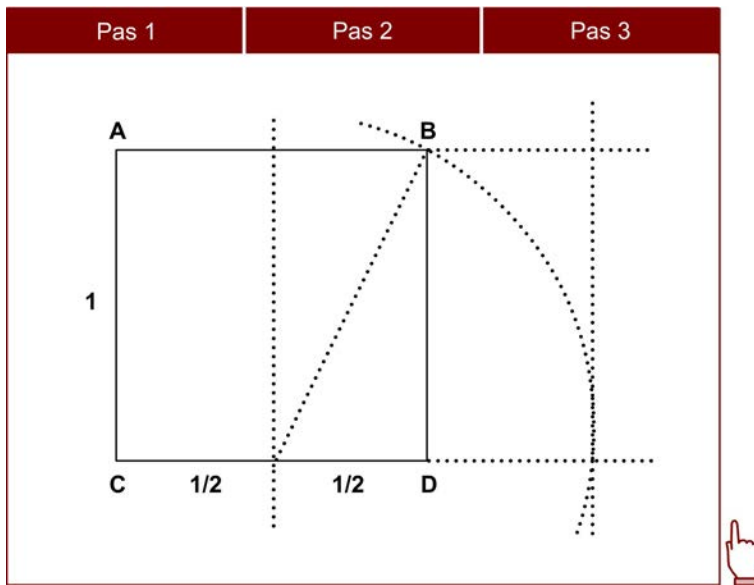
Wladyslaw Tatarkiewicz (2000). *Historia de la estética* (vol. I). Madrid: Akal.

L'art i l'arquitectura clàssics estan marcats per una forta influència de la geometria. Alguns estudiosos parlen de la **matemàtica de la bellesa**, ja que l'arquitectura clàssica responia a dissenys en què les proporcions basades en formes geomètriques matemàtiques eren omnipresents.

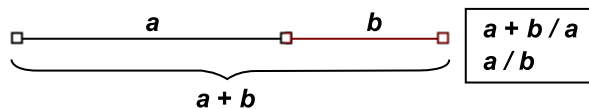


Ús de la proporció àuria en l'arquitectura clàssica (Partenó d'Atenes, Grècia)

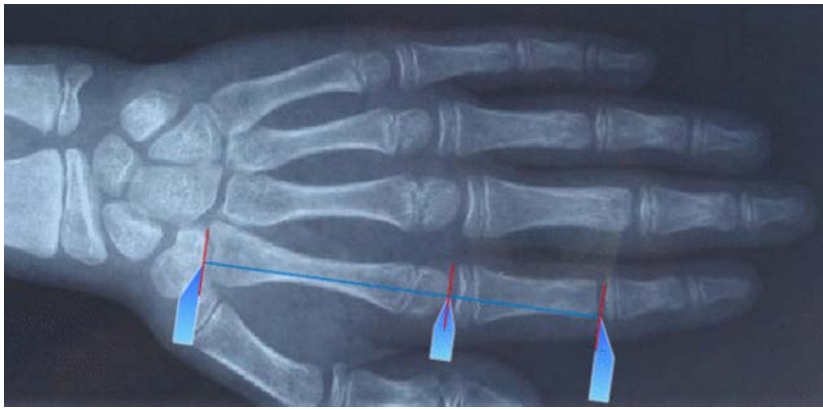
Hi ha una proporció ben coneguda i de gran influència des de l'antiguitat (ja apareix en els *Elements* d'Euclides) que en el Renaixement Luca Pacioli qualifica com la *divina proporció* (en l'obra *De Divina Proportione*). Aquesta proporció ha marcat tant l'arquitectura com la composició pictòrica i escultòrica. Segons Pacioli, Leonardo Da Vinci va ser l'il·lustrador *De Divina Proportione* i és a ell a qui s'atribueix l'altra denominació més coneguda d'aquesta proporció: la *secció àuria*, de la qual provenen els noms de *secció d'or*, *golden section*, *section d'or*, etc.



La divina proporció



Una secció àuria és una divisió en dos d'un segment segons proporcions donades pel nombre auri. La longitud total $a + b$ és al segment més llarg a com a és al segment més curt b .



Radiografia d'una mà que mostra com les relacions entre falanges responen a una proporció àuria.

El notori d'aquesta proporció és degut al fet que apareix en moltes formes de la naturalesa com una espècie de lògica de creixement, motiu pel qual s'hi ha volgut veure l'empremta divina. En tot cas, el cert és que la seva harmonia geomètrica n'ha afavorit l'estudi i l'ús fins i tot més enllà de la cultural occidental.

En l'actualitat aquestes proporcions són conegudes arreu en el món del disseny gràfic i encara s'utilitzen en el disseny de retícules.

Així s'entén que, durant aquest període, les arts (enteses com a disciplines subjectes al coneixement de tècniques, normes i lleis) exigissin l'aprenentatge de l'ofici, la qual cosa va marcar la creació de les diferents escoles i acadèmies segons les diferents disciplines, i també dels gremis en les arts menors.

En l'antiguitat no es considerava l'aspecte creatiu en les arts, i respecte a la inspiració de l'artista (que en l'època clàssica es relaciona amb les muses), aquesta s'atribuïa especialment a l'activitat poètica o musical i no tant a les arts manuals o mecàniques la capacitat d'invenió de les quals depenia més de la combinatòria d'elements i formes prèviament establertes.

1.2.2. Estètica subjectiva moderna

Davant l'objectivisme i el dogmatisme de l'estètica en l'antiguitat, l'estètica moderna, que podríem situar entre els segles XVIII i XIX, es definirà com a **subjectiva**. En aquest període la Il·lustració i el Romanticisme introduiran una marcada dimensió subjectiva que obrirà les portes a l'origen de l'estètica com a tal. I és que en el moment en què les propietats estètiques passen de ser pròpies dels objectes a ser atribuïts que el subjecte projecta sobre aquests, es genera un canvi radical i l'art es torna interpretable gràcies a la sensibilitat humana.

Així s'entén que l'estètica busqui teoritzar sobre el coneixement sensible de la bellesa. D'aquesta manera, la bellesa d'una determinada imatge o paisatge natural es passa a considerar un concepte que l'individu reconeix i descobreix

a partir del propi procés de percepció. Així sorgeixen noves preguntes, ja que des d'aquesta nova perspectiva la bellesa és tant en l'objecte com en la mirada del subjecte que és capaç de descobrir la bellesa o de veure-la allà on mira.



Caspar David Friedrich (1774-1840). *Cementiri del claustre a la neu*. Destrúit a Berlín el 1945

El cert és que malgrat una marcada línia il·lustrada per reglamentar fins i tot la percepció sensible, es deixa pas a una noció de sensibilitat més orientada cap a la creativitat, l'original i fins i tot la genialitat de l'artista, el qual també és designat com el mitjancer entre la bellesa i el públic.

Immanuel Kant, amb la seva obra la *Crítica del judici*, va ser el primer filòsof modern que va integrar les teories de l'estètica en el seu sistema filosòfic. Més tard Hegel acabaria de fer evolucionar l'estètica fins al punt de ser considerat per alguns autors com el teòric d'estètica més gran de tots els temps.

[...] el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, y por tanto no es científico sino estético, con lo que quiero decir que es un juicio cuyo fundamento sólo puede ser subjetivo [...]. Aquí no se indica nada en el objeto, sino que tenemos una sensación de nosotros mismos en cuanto afectados por la representación.

Immanuel Kant (1790). *Crítica de la facultad de juzgar*.

Aquest canvi de perspectiva (el pas del dogmatisme a la subjectivitat) representa un canvi radical en la manera d'entendre la bellesa i l'art, però també en la manera de considerar l'artista i el mateix espectador o destinatari de l'obra.

1.2.3. Relativisme estètic contemporani

Podríem definir el tercer període de l'estètica (a partir del segle XX) com el període contemporani (encara que el cert és que la contemporaneïtat és un concepte difús i poc delimitat en el temporal).

En tot cas és important destacar que les idees estètiques, desenvolupades fins a la meitat del segle XX en el si del pensament filosòfic, veuran com, després de l'apogeu del pensament positivista al llarg del segle XIX, van decaient com a preocupació filosòfica i sorgeix un ampli ventall de teories de l'art vinculades a les ciències humanes. Amb això, es posa fi a una estètica sistemàtica i unitària i es deixa pas, al llarg del segle XX, a diferents teories estètiques simultànies i de vegades fins i tot contraposades. Aquestes teories en part tenen l'origen en la influència de les diferents ciències socials que també van evolucionar i van assentar el seu corpus de coneixement durant el segle XX: la psicologia, la sociologia, la lingüística, la semiòtica, etc.

Durant el segle XX diferents autors han desenvolupat teories estètiques, tanmateix, ara des de la mateixa cultura visual i des de la denominada *societat de la informació* es gesten i desenvolupen visions possibles de l'estètic que ja no solament afecten a l'art i a la bellesa, sinó que han obert la porta a noves estètiques: com l'estètica del lleig, l'estètica de l'emergència, l'estètica de les dades o l'estètica digital ja esmentada. Aquesta última introdueix tota una nova sèrie d'elements com el virtual, la simulació, la telepresència o el ciberespai, que recondicionen l'estètic.



Conferència de premsa de l'empresa Cisco a *Second Life*, un entorn virtual de xarxa social

El 1934 John Dewey ja va defensar l'art com a "experiència". Tanmateix, és ara més que mai quan els nous mitjans digitals permeten induir noves experiències en les seves propostes artístiques i fins i tot generen experiències d'immersió virtual en què els nostres sentits són enganyats i la realitat se simula fidelment. Però en tot cas convé recordar que Internet no és solament tecnologia, sinó que també és un nou espai de construcció cultural com avançava Manuel Castells.

[...] Asimismo, quiero hacer referencia a cómo Internet, una vez que existe como tecnología potente insertada a la práctica social, tiene efectos muy importantes, por un lado, sobre la innovación –y, por tanto, la creación de riqueza y el nivel económico–; y por otro lado, sobre el desarrollo de nuevas formas culturales, tanto en el sentido amplio, es decir, formas de ser mentalmente de la sociedad, como en el sentido más estricto, creación cultural y artística.

Manuel Castells (2002). "La dimensión cultural de Internet". *Debates Culturales*. Barcelona: UOC/ICUB.

<http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/castells0502/castells0502.html>

El segle XX també ha estat testimoni de moviments artístics importants que han estat marcats per una evolució constant del propi concepte i sentit de l'art.



David Reed (1994-1995). # 338.

Obra que exemplifica l'extrem marge de llibertat que es dóna en l'art contemporani, com també la relativització d'un determinat cànon o criteri estètic hegemònic en l'actualitat plàstica.

Aquest període ha estat condicionat pels canvis socials i polítics, i en el camp de l'art tot això s'ha vist reflectit en les avantguardes, neoavantguardes i en la transgressió contínua de l'establert fins a generar un autèntic desordre estètic al final de segle XX com han exposat alguns autors. Aquesta situació ha provocat una certa crisi respecte a la possibilitat d'enfrontar-se al problema del judici estètic sense un consens clar sobre els valors estètics:

[...] La discusión de los ochenta y principios de los noventa en torno al indigente concepto de posmodernidad fue una muy desigual tentativa de comprender el desorden reinante.

Si fuera necesario colocar dicho proyecto bajo el epígrafe, este sería el de El nuevo desorden estético. Con él aludo al diagnóstico de la situación de lo estético en el occidente desarrollado en las últimas décadas. El proyecto en cuestión tiene dos partes. Una primera investiga las causas y efectos de la presente situación de miseria del gusto, esto es, de esa enorme dificultad o incluso incapacidad del juicio estético de cada cual, tanto del público en general como –lo que es más grave, sin duda– del experto crítico de arte y filósofo, para argumentar con fundamentos teórico-conceptuales en relación con el arte contemporáneo y el consiguiente imperio del socorrido recurso al "todo vale". Eso, aunque algunos lo llamen "postcrítica", es mera impotencia. Pero esa tiene sus causas [...] en el estado de entropía estética que caracteriza la situación del arte contemporáneo tras el agotamiento de las neovanguardias de la segunda posguerra y el progresivo cambio de función del arte en la actualidad. [...]

Gerard Vilar (2001). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.

L'aparició de diferents discursos estètics, si bé ha generat un cert estat de crisi en l'art, també ha anat acompanyada de l'expansió d'aquests discursos a altres àmbits fora del filosòfic que inclouen, a més del món de l'art, el món del dis-

seny, de la moda, de la imatge, de la música, del cinema, etc. Aquest procés de dislocació s'ha definit com una nova etapa cultural relacionada amb la postmodernitat.

De la modernitat a la postmodernitat

Des d'un moviment modern (final del XIX al començament del XX) que apostava per utopies racionals, pel progrés i pel futur, els artistes van buscar generar nous valors estètics des d'un art autònom. Amb això es buscava generar també nous valors socials i espirituals en un món cada vegada més materialista. Però, incapaços de trobar un sentit a la seva realitat, es van refugiar en un "art per l'art". Més tard la pèrdua de la fe en qualsevol sistema de valors més enllà del jo els va portar a abandonar tot projecte social i l'art va quedar convertit en mera mercaderia que ajudaria a generar un mercat multimilionari.



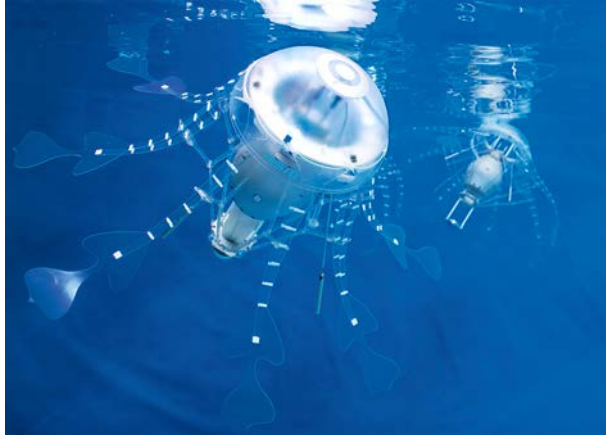
Vista de la Fira Internacional d'Art Contemporani de Madrid (Arco, 2010), probablement l'aparador més important del mercat de l'art contemporani a l'Estat espanyol.
Font: visita virtual al web d'Arco.

La segona meitat del segle XX està marcada pel període postmodern que també motiva que l'estètica renunciï a una definició de conceptes universals i absoluts per a deixar pas a una absència de patrons estilístics acceptant significats i valors relatius i en funció de cada context. La postmodernitat, més que una continuació de la modernitat, és una posada en crisi de tota idea de progrés i una porta oberta a la multiculturalitat.

El término "posmodernidad" excede el ámbito estricto de la estética. También se usa para designar el ambiente y los fenómenos sociológicos que hacen posibles los cambios artísticos. En lo tocante a ese ambiente, se trata del escepticismo respecto a las concepciones modernas del progreso, la jerarquización del conocimiento y la objetividad en el contexto de un mundo fragmentario y plural. Desde un punto de vista teórico, la posmodernidad se localiza menos en el futuro que en el presente y el pasado. Se estudia el pasado para trazar la genealogía de los problemas del presente. Por esa razón los críticos culturales posmodernos se han esforzado en estudiar los casos en los que los avances del "progreso" han provocado contaminación medioambiental y perjuicios de diversos tipos a las poblaciones.

Arthur D. Efland; Kerry Freedman; Patricia Stuhr (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Finalment, també es pot destacar que l'inici del segle XXI, després de la revolució digital dels noranta, ha motivat que l'art, la ciència i la tecnologia s'entrecruïn i donin peu a l'aspiració d'abordar el coneixement humà globalment.



AquaJelly és una medusa artificial autònoma dotada d'un motor elèctric i un sistema intel·ligent mecànic d'adaptació. Es tracta d'un robot inspirat en la naturalesa i la biònica i de bellesa innegable.

<http://www.festo.com/net/startpage/>

El 1959 Charles P. Snow va plantejar la idea de les dues cultures amb referència a la separació de sabers: la **cultura científica** i la **cultura humanística**. Uns quants anys més tard, el 1995, partint d'aquesta separació o fractura del coneixement, John Brockman va plantejar la necessitat d'una tercera cultura, la qual aspiraria a un coneixement multidimensional de la realitat que en tornés una visió global. Aquesta via de pensament ha comportat visions també noves i teories estètiques que tenen com a símptoma la fusió de la tecnologia i la ciència amb l'art.

Una de les idees clau que ens ha llegat la postmodernitat, encara que s'apliqui a corrents i camps molt diversos de pensament, és la idea de fracàs del projecte modern en l'intent de renovar les formes tradicionals de l'art i la cultura, com també el pensament i la vida social. Davant el compromís dels ideals de la modernitat a favor d'un ideal de progrés i innovació, el postmodernisme defensa la hibridació cultural, el descentrament de l'autoritat intel·lectual i científica i posa en crisi la Història amb majúscules com a únic relat vàlid.

Jean-François Lyotard (1924-1998) és una de les figures clau del pensament postmodern, i encara que se'l coneix més com a filòsof i teòric de la cultura, també va escriure nombrosos textos sobre art en els quals va contribuir a la teoria crítica i estètica, i especialment al concepte de sublim. Des del pensament postmodern, Lyotard va advertir i va criticar les metanarratives que dominen la història occidental, oposant-se a una conformitat obligada amb aquestes. Lyotard estava preocupat per fomentar el respecte al que és diferencial i la vivència de l'"esdeveniment" com una cosa immediata, oberta i indeterminada.

[...] Simplificando al máximo, se tiene por "postmoderna" la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funciones, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.

Así, la sociedad que viene parte menos de una antropología newtoniana (como el estructuralismo o la teoría de sistemas) y más de una pragmática de las partículas lingüísticas. Hay muchos juegos de lenguaje diferentes, es la heterogeneidad de los elementos. Sólo dan lugar a una institución por capas, es el determinismo local. [...]

Jean-François Lyotard (1999). *La condición postmoderna*. Barcelona: Altaya.

Crítiques a la postmodernitat

El pensament postmodern ha influït notablement en el pensament actual. La forta crisi econòmica, que al seu torn està implicant una crisi en tots els àmbits –social, ètic, ecològic, cultural, etc.–, està qüestionant els plantejaments del postmodernisme atès que no estan donant resposta als problemes que estem patint. Per això, no solament cal conèixer les bases del pensament postmodern i la seva influència en el segle xx, ara també és necessari un replantejament crític dels seus postulats.

El jove i lúcid autor Ernesto Castro, en l'assaig *Contra la postmodernidad*, fa una reflexió intel·ligent i aguda sobre la postmodernitat en què l'acusa de ser intel·lectualment pobra i políticament inútil per a afrontar una època de grans transformacions globals. La crisi del projecte europeu i l'aparició de moviments com el 15-M o la primavera àrab són simptomàtics del canvi social que s'està produint.

La postmodernidad es la transcripción cultural, política y filosófica de un capitalismo sin fronteras que, además de meterle la mano en el bolsillo, ha inscrito sus ideas en el imaginario de la gente.

Entre finales de la década de 1970 y mediados de los noventa, en los países desarrollados asistimos a lo que se conoce como reacción conservadora, una época de bonanza económica caracterizada por la desregulación de los mercados, el triunfo de la ideología neoliberal como por el descrédito y posterior derrumbe del socialismo real. De modo paralelo, en el ámbito cultural se produce una neutralización del proyecto vanguardista que pretendía sintetizar, en un mismo gesto subversivo, creación artística y transformación política. En resumen, que como proyecto científico, cultural y político, Occidente se convirtió en un museo a mediados de los años ochenta.

Los lugares comunes del posmodernismo recogen el sentir de una generación que no se reconoce en los ideales del pasado y tampoco mira con buenos ojos el futuro inmediato. Relativismo, escepticismo y escatología constituyen los ingredientes del mismo desengaño político, de un malestar cultural que ha conocido multitud de acepciones: crisis de los metarrelatos directrices de la modernidad filosófica (Lyotard), descrédito de la pureza, la novedad y el espíritu contestatario del modernismo cultural (Jameson), disolución de la barrera entre realidad y apariencia, herencia de la metafísica occidental (Baudrillard) o, simple y llanamente, fin de la historia (Fukuyama). Somos los herederos –querámoslo o no– de este gesto de renuncia que marcó época.

Ernesto Castro (2011). *Contra la postmodernidad*. Barcelona: Alpha Decay.

Del patrimoni historicoartístic al patrimoni cultural

Un exemple de la influència del pensament postmodern en les últimes dècades es manifesta en la manera de concebre ara el patrimoni. Mentre que tradicionalment el patrimoni, abans denominat *historicoartístic*, es justificava com un llegat de la història i de l'art, aquest en realitat només recollia i feia referència al testimoni d'unes formes de poder i d'unes ordres establertes. Aquestes formes de poder, normalment polítics i religiosos, solien deixar fora del "patrimonial" gran part de la cultura popular, en ser considerada d'un valor inferior. Actualment la idea de patrimoni s'intenta generar des del diàleg social, identificant el patrimoni (ara denominat **patrimoni cultural**) com el llegat i la memòria de tots i no solament com el testimoni d'uns sistemes de poder que s'havien ajudat d'aquest per justificar-se i perpetuar-se. Vist així, ja no existeix una única història de l'art, sinó moltes històries i relats des de les diferents cultures i contextos.

1.3. Història i evolució del concepte d'art vinculat a l'estètica

Parlar d'estètica també comporta parlar de certs conceptes vinculats a aquesta, un d'ells és l'art, i malgrat el que pugui semblar, el concepte d'art no sempre ha designat el mateix. Això provoca confusions i equívocs a l'hora d'interpretar l'art de diferents èpoques o cultures.

Etimologia

L'expressió moderna d'*art* deriva del llatí *ars*, que al seu torn és una traducció del grec *techné* (també origen etimològic de la paraula *tècnica*). Tanmateix, *techné* i *ars* no tenien el mateix significat que tenen per a nosaltres les paraules *art* i *tècnica* en l'actualitat. *Techné* a la Grècia clàssica i *ars* fins a l'edat mitjana i el Renaixement als territoris llatins feien referència a la destresa i al domini tècnic. D'aquí també sorgeix la paraula *artefacte*, l'arrel etimològica de la qual ens remetria a interpretar-la com una cosa "construïda amb destresa".

Des del segle IV aC fins al segle XVIII, el que avui entenem com a art es va entendre com a producció subjecta a unes regles. Llavors les arts també comprenien els oficis manuals i no solament les belles arts. La pintura o l'escultura en aquella època eren equivalents a altres arts com l'agricultura o la sastreria.



Anònim (cap a l'any 480 aC). "Got grec". El taller d'un escultor grec

Va ser a partir del Renaixement que el concepte d'art va evolucionar fins al concepte modern. Els oficis i les ciències s'eliminen de l'àmbit pròpiament artístic i s'inclou la poesia. La bellesa passa a tenir tal importància que, des del segle XVIII, l'art es passa a entendre com una manera de produir bellesa.

En l'actualitat, la bellesa ja no està en el centre de la valoració estètica i alguns autors renuncien a una definició d'art que pugui donar cabuda a tot el que avui es denomina *art*. Ara es prefereix parlar d'obres d'art, de produccions, projectes i processos artístics; **art** és el que es decideix considerar simbòlicament com a tal des del món de l'art.

1.3.1. Classificació i evolució de les arts en les diferents èpoques

Si al llarg de la història les arts van evolucionar fins a arribar a la noció canònica de belles arts, durant el segle XX l'art es va obrir a noves disciplines (cinema, vídeo, instal·lació, fotografia, etc.) i es va perdre progressivament el sentit tradicional que les belles arts havien mantingut. L'art digital ha provocat canvis també importants en la manera d'entendre l'art segons les disciplines acadèmiques tradicionals: dibuix, escultura i pintura.

Un breu recorregut per la història del pensament estètic ens permetrà conèixer algunes de les classificacions de les arts que s'han generat. Bàsicament hi ha hagut una dicotomia entre les anomenades *belles arts* (en la cerca de la bellesa) i les *arts aplicades* (de caire clarament utilitari i funcional), encara que aquesta dicotomia depèn de la cultura i el moment històric. En certs moments l'art s'ha considerat un. L'Escola Bauhaus (1919-1933), en va ser un exemple, agrupant acadèmicament la pintura, l'escultura, l'arquitectura, la fotografia, el grafisme i el disseny industrial, és a dir, reunint les belles arts i les anomenades *arts aplicades*.

Una classificació de les arts visuals en la història de la cultura occidental

Antiguitat		Arts liberals: • Música • Poesia	Arts vulgars: • Pintura • Escultura		
Època medieval		Arts liberals (el que s'entén per <i>ciència</i>) • Lògica • Retòrica • Gramàtica • Aritmètica • Geometria • Astronomia • Música (harmonia)	Arts mecàniques: • Agricultura • Medicina • Navegació • Arquitectura • Teatre • Sastreria (La pintura i l'escultura en tenir una utilitat marginal no apareixen en la llista de les més importants.)		
Renaixement i Barroc Definició: l'art és una regla de producció	Divisió de Rudolph Goclenius (1607)	Arts principals com l'arquitectura...	Arts subordinades com la pintura...		
	Johann H. Aslted (va proposar 17 divisions de l'art)	Arts mentals	Arts manuals (oficis)		
	Francis Bacon (segle XVII)	Arts basades en la raó: Ciències...	Arts basades en la memòria: Història	Arts basades en la imaginació: Poesia	
A partir de la Il·lustració Definició d'art: el terme es refereix a una de les belles arts		Belles arts canòniques (7 inicialment): • Arquitectura • Escultura • Pintura • Música • Poesia • Dansa (o art del moviment) • Retòrica (desapareix posteriorment)	Arts mecàniques (després anomenades arts aplicades, útils o decoratives): • Ceràmica • Oficis • Disseny • Decoració i mobiliari • Vestuari i joies		
Del segle XX a l'actualitat		Finalitat de la classificació canònica A les 6 categories de les belles arts considerades al segle XIX se sumen la fotografia, el cinema, el vídeo, el còmic, la il·lustració, el disseny, l'art sonor, etc., i també es generen arts mixtes. Finalment també apareixen les arts electròniques i digitals.			

1.4. L'estètica i els seus límits en l'actualitat

Com ja hem comentat, en l'actualitat l'estètica no té un àmbit d'actuació clarament delimitat. De fet, la podríem definir com un camp d'estudi obert, orientada inicialment a l'estudi de l'experiència sensible humana, que s'estén a diferents disciplines del coneixement humà.

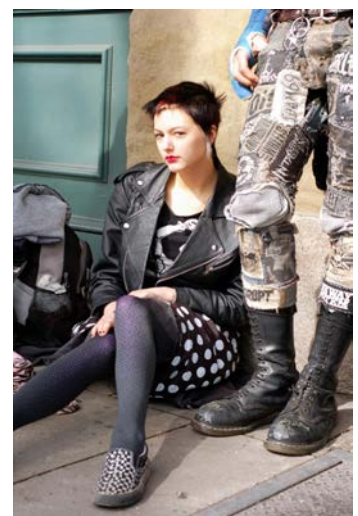
La estética mantiene su apuesta si responde a las crecientes solicitudes de interpretación, de elucidación y de sentido; si demuestra que circular por los parques de atracciones de la cultura es agradable, pero que aún es más importante que la cultura circule en cada uno de nosotros.

Marc Jiménez (1999). *¿Qué es la Estética?*. Barcelona: Idea Books.

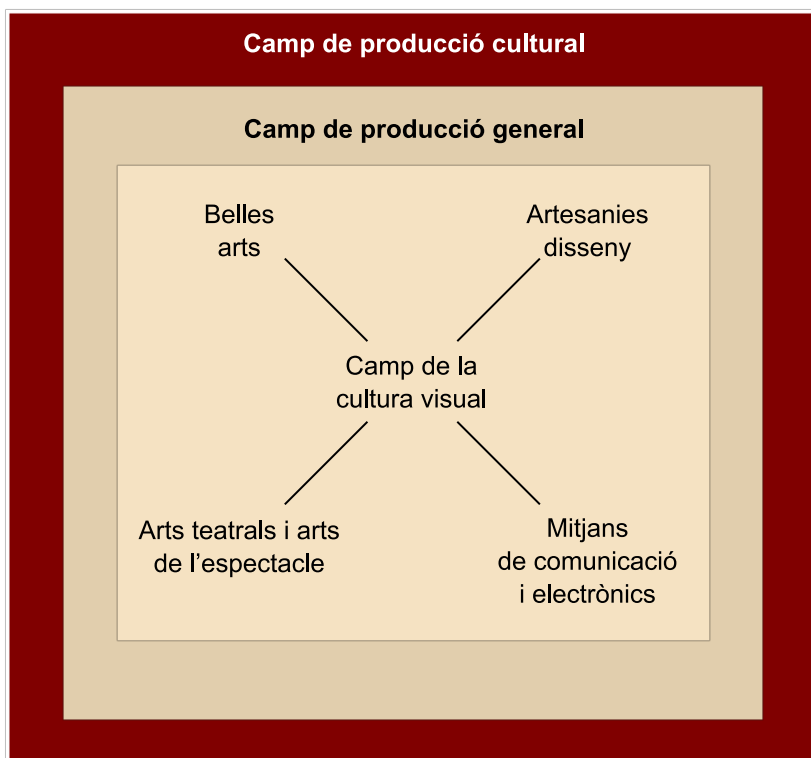


Una obra de *street art* de Banksy *street art*, a Chalk Farm (Londres). Foto de Scottrobers a Flickr

L'estètica, avui més que mai, està present en la teoria de l'art, però també en la teoria de la imatge que s'estén a la fotografia, el cinema, el vídeo, el disseny, la moda, etc., i, per què no, també a les activitats que formen part de la cultura visual contemporània com el grafit, els videoclips, l'*street art*, els videojocs, la publicitat i fins i tot també les denominades *estètiques* sorgides de la música, entre les quals reconixeríem clarament l'estètica *heavy*, la *punk*, la *techno* o el *hip hop*, per esmentar-ne algunes. Aquestes estètiques no són cap altra cosa que la manifestació de tota una cultura i estil de vida freqüentment associats a certes músiques, i que també han donat lloc a les anomenades *tribus urbanes*. Les manifestacions esmentades recullen no solament una manera de vestir, sinó també tota una cultura relacionada amb l'art urbà, els tatuatges, el disseny gràfic, la il·lustració, etc. Actualment aquestes estètiques també es barregen i retroalimenten, de manera que contínuament generen tendències que s'inspiren en anteriors i que llavors són etiquetades amb el sufix *neo* (*neopunk*, *neohippy*, etc.).



Estètica *neopunk* dels *punks* actuals. Imatge de Jesse.millan a Flickr



La interdisciplinarietat d'estudis de la cultura visual contemporània

L'estètica contemporània s'estén, per tant, al camp de la cultura visual, i supera així el tradicional cercle de les belles arts i s'estén també a l'artesanía i al disseny, a les arts escèniques i de l'espectacle i per descomptat, als nous mitjans de comunicació que han trobat a Internet i el ciberespai un nou camp d'interrelació i convergència cultural de tots ells.

U2, Barcelona



Concert al Camp Nou de Barcelona amb l'escenari del seu 360° Tour. Foto de la galeria publikacion.es a Flickr

Els macroconcerts d'U2 (ja des que van iniciar les seves primeres macrogires) són un bon exemple d'aquesta convergència de cultura visual per mitjà del fil conductor de la música. Representen noves maneres de generar espectacle, aprofitant per a la posada en escena del concert tot el que els nous mitjans electrònics i digitals poden oferir en directe: pantalles gegants, efectes visuals, vídeo, grafisme, etc. Són sens dubte noves aportacions en favor de tota una experiència sensorial que fins i tot se serveix d'Internet per a la retransmissió en directe (concert de *YouTube*). Amb això s'exploren i s'exploten noves maneres d'entendre i operar en la cultura lligades al tecnològic.

1.4.1. L'estètica dins dels estudis culturals i la cultura visual

El 1964 Richard Hoggard va encunyar el terme d'*estudis culturals* i va fundar el Centre d'Estudis Culturals Contemporanis (CECC) a Birmingham.

Els **estudis culturals** proposen explorar les diferents formes de producció o creació de significats i de difusió d'aquests en les societats actuals des d'un camp de recerca de caràcter interdisciplinari. I és per això que aquest corrent d'anàlisi s'ha convertit en un referent a l'hora d'estudiar la cultura visual.

Sovint els investigadors s'interessen per com un fenomen social determinat té connexions que afecten a qüestions d'ideologia, nacionalitat, ètnia, gènere i classe social. En aquest sentit, els mitjans de comunicació han estat un focus d'interès important per a aquest tipus d'estudis per les implicacions que aquests tenen en la vida quotidiana i la seva relació amb la cultura visual.

Des d'aquesta perspectiva dels estudis culturals, la creació de significat i de diferents discursos reguladors de les pràctiques significants revelen el paper que els poders i els mitjans exerceixen en la regulació de les activitats quotidianes de les formes socials.

Callejeros



Imatge promocional del programa-documental *Callejeros* per a la cadena de televisió Cuatro.

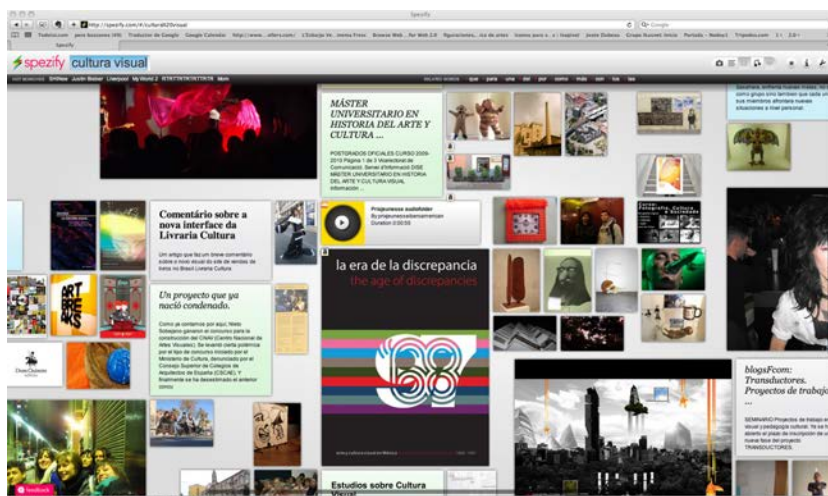
Es tracta d'un programa que intenta oferir la realitat en estat "cru". Ha provocat un fort impacte i altres cadenes n'han seguit l'estil. Els seus reportatges mostren per televisió una realitat que ha estat normalment "velada" pels mitjans, tanmateix, i malgrat la seva pretesa intenció informativa, certs reportatges acaben tenint certes similituds amb un xou d'impacte o *reality show*.

<http://www.cuatro.com/callejeros>

Dit d'una altra manera, l'àmbit dels estudis culturals agrupa i combina l'economia política, la comunicació, la sociologia, la teoria social, la teoria literària, la teoria dels mitjans de comunicació, el cinema, l'antropologia cultural, la filosofia i l'estudi de fenòmens culturals en les diverses societats, entre ells el paper de l'estètica.

També es podria dir que l'estètica és un camp que es pot abordar des de diferents disciplines, com poden ser la història, la psicologia, l'antropologia, etc. Tanmateix, els estudis culturals obren la possibilitat d'estudiar fenòmens socials des de la seva complexitat i sense els límits que imposen altres disciplines o camps d'estudi. La interdisciplinarietat d'aquests estudis permet abordar la complexa evolució de l'estètica contemporània i establir perspectives també noves sobre l'anàlisi dels discursos que es deriven del sistema "art". Tot això ens porta a assumir la cultura visual i la seva relació amb l'estètica com un camp que s'estén més enllà de l'art i condiciona i afecta les relacions quotidianes i els sistemes de valors contemporanis, especialment totes les activitats creatives relacionades amb la producció d'imatges (disseny gràfic, televisió, grafisme, disseny web, etc.).

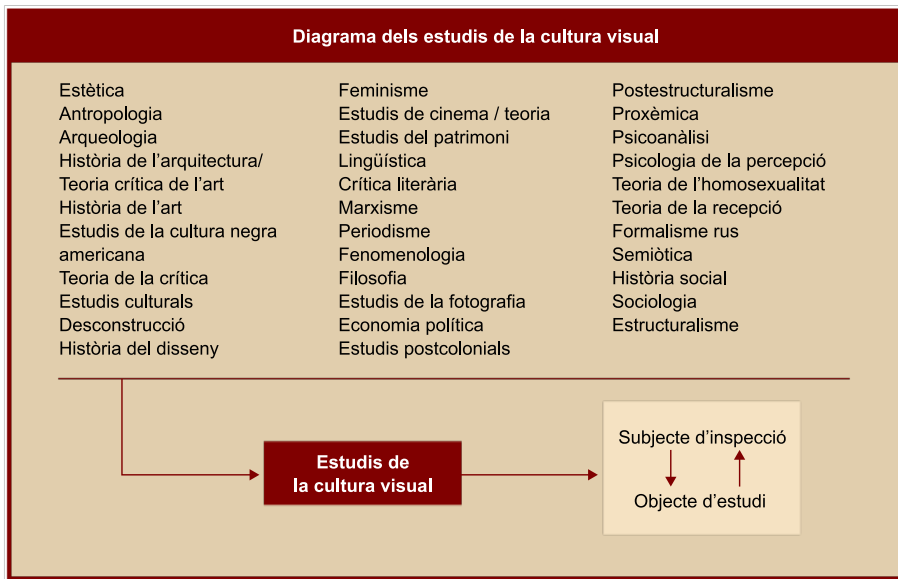
Spezify



<http://spezify.com/#/culturavisual>

Spezify és un cercador visual interessant d'imatges, web, textos, vídeos i música sobre determinats temes. La recollida d'informació es mostra en pantalla d'una manera diferent de cercadors com Google. En aquesta captura de pantalla recull la cerca feta a partir de "cultura visual".

Com a exemple, aquí tenim un quadre que intenta recollir les diferents disciplines implicades en l'estudi de la cultura visual contemporània.



Disciplines implicades en l'estudi de la cultura visual contemporània

El missatge que ens han de deixar els estudis culturals és la necessitat d'abordar temes complexos i dinàmics que tenen lloc en el si de la societat des d'una mirada interdisciplinària. Per la qual cosa la preocupació per l'estètica (com a disciplina) i els seus límits mai no ha de ser més important que la dels objectes d'estudi.

2. Breu recorregut per la història de les idees estètiques

L'apartat següent vol aprofundir una mica més per mitjà d'un recorregut cronològic breu i sintètic per les tres etapes de la història de l'estètica que hem vist en l'apartat anterior. Aquest apartat fa referència a alguns dels autors i teories més rellevants de cada etapa.

2.1. Art i estètica antiga

Com ja hem avançat, aquesta etapa es caracteritza per un enfocament objectivista que normativitza i reglamenta la producció. Recordem que l'art es considera una destresa i encara no hi ha una diferència entre les belles arts i la resta d'arts.

Veurem algunes de les idees principals que marquen aquesta etapa de l'estètica en relació amb l'art.

2.1.1. Plató i la seva crítica a les arts com un doble engany de la mimesi

Malgrat que en podem trobar algunes referències anteriors, podem afirmar que la reflexió filosòfica sobre les arts i la seva funció pública s'inicia a Occident amb Plató. I encara que en el platonisme no trobarem més que les bases d'una estètica, el seu pensament recull teories tan importants respecte a les arts, la bellesa i la seva relació amb la moralitat o el coneixement, que van marcar una etapa d'influència platònica clara fins a l'aparició d'Immanuel Kant.



Reproducció de motius decoratius murals. Pompeia, cap al segle I dC

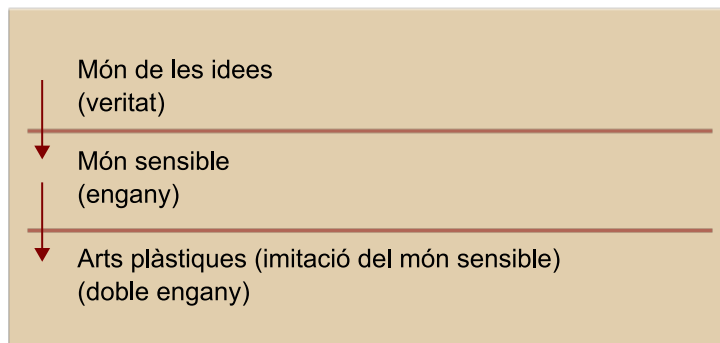
Tanmateix, si en l'actualitat l'art és reconegut com un mitjà indiscutible d'expressió de la cultura humana, aquesta idea no era tan clara en l'antiguitat. En la *República* de Plató, aquest decreta l'expulsió dels poetes i artistes de la

ciutat ideal. Aquest fet, que pot semblar incompreensible, es deu al fet que tant poetes com artistes es mouen, segons Plató, en el món de les (falses) aparences i, per tant, en la imitació (mimesi).

[...] entonces, el arte del pintor ¿se dirige a la realidad como es, para imitarla, o a la apariencia, como se ve?... Es una imitación de la apariencia. Entonces el arte imitativo debe estar muy lejos de la verdad. Y el motivo por el que puede presentarlo todo es que desdénia la totalidad de todo excepto su sombra.

Plató. *República 596a*.

Recordarem que una de les tesis principals de Plató es concreta –resumidament exposada aquí– en el món de les idees. Amb això Plató desplega la teoria que formula que només en el món de les idees es troba el món autèntic. Segons aquesta teoria, el món que veiem és solament un món d'aparences. Amb el famós mite de la caverna intenta simbolitzar que el que tenim davant no és la realitat sinó solament una ombra d'aquesta, per tant, una falsa apareença.



Per a Plató, l'art plàstic allunya doblement el públic de la veritat. I si els artistes i els poetes es basen en les aparences del món (un engany) les seves obres recullen un engany doble, ja que es basen en el primer engany de les aparences.

A més, Plató també s'oposa a l'art i a la poesia a partir d'un argument moral, ja que considera que cap d'aquestes activitats no exerceix una tasca ètica exemplificadora que respongui als ideals del diví definits per l'etern, el bell i el bo. Plató denuncia així que els poetes proposin obres i models al·legòrics de la vida autèntica. Amb això fan que on hauria de regnar la raó i la veritat es mostri un món més agradable i sensible regit sense la lògica i el dictat dels filòsofs.



Anònim. Pintura mural, Pompeia, cap al segle I dC

En el pensament estètic antic també era comú comparar la poesia i la pintura. Totes dues partien d'un caràcter comú: **la imitació de la realitat**. En totes dues era decisiu el caràcter mimètic. I mentre la poesia feia una imitació mitjançant les paraules, l'altra la feia mitjançant les formes i els colors.

2.1.2. La gran teoria de la bellesa

La **gran teoria de la bellesa**, formulada en temps antics, afirmava que la bellesa consisteix en les proporcions i les interrelacions ordenades entre les parts, una teoria objectiva de la bellesa en la mesura en què el fet que l'objecte fos jutjat o no adequadament com a bell depenia d'una propietat interna d'aquest.

Aquesta gran teoria es va iniciar amb els pitagòrics en la seva versió més limitada –referida a proporcions quantitatives, numèriques, dels components del referent– i es basava en l'observació de l'harmonia dels sons. Una primera exposició detallada la trobem a Vitruvi, que recomana que el que havien de fer els artistes era descobrir i aplicar les proporcions perfectes i objectives adequades en cada situació.

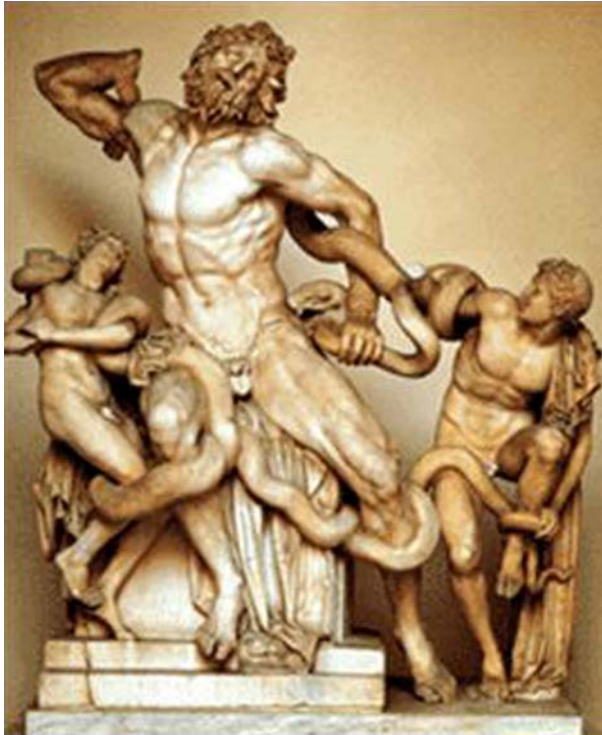
El bo i el bell

Un altre dels aspectes importants que també condiciona l'estètica antiga és la suma de tres conceptes: **bellesa, bondat i veritat**. En grec hi ha concretament el terme *Kalokaloghia* que recull *kalos* ('bellesa') amb *agathós* ('bo').

Todo lo bueno es bello y lo bello no carece de proporción; así pues, la criatura viviente que va a ser tal ha de ser proporcionada; ninguna proporción o desproporción es más importante que la del alma misma en relación al cuerpo mismo.

Plató, *Timeo* (87c).

La virtut humana es concebia com la possessió de mesura, harmonia i justícia i s'havia de manifestar en accions al mateix temps bones i belles.



Laocoont i els seus fills. Grup en marbre del taller d'Agessandre, Atenodor i Polidor de Rodos. Cap a l'any 25 aC. Museu Ciutat del Vaticà

Per als grecs el bell significava 'digne de reconeixement' establint així també una bellesa moral (*kalogathia*) perquè és meritòria, agradable i bona. Aquest aspecte de la bellesa unida a la moralitat era, sens dubte, molt important, ja que també marcava l'educació grega (*paideia*). En un sentit purament estètic, la noció tradicional de bellesa comprèn només allò que produeix una experiència estètica plaent, ordenada i agradable.

Diògenes dividia en tres la bellesa: en **elogiable**, en **útil** i en **beneficiosa**.

La belleza se divide en tres clases: de ella, en efecto, una es elogiabile, como la hermosura a través de la vista; otra es útil, como un instrumento, una casa y cosas similares que son bellas por su utilidad, y lo relacionado con las leyes, costumbres y cosas similares son bellas por el beneficio que reportan.

Diógenes Laercio. *Libro III 55 (Platón)*.

2.1.3. Tragèdia i *khatarsys* amb Aristòtil

Aristòtil (segle IV aC), distanciant-se del seu antecedent directe Plató, connecta directament amb l'art del seu temps. En la seva obra s'accepta que el bell pot estar vinculat al plaer i al subjectiu. Aristòtil representa respecte a Plató una manera de fer estètica menys misteriosa i mítica, més científica i naturalista.

El lloc on trobem expressades més clarament les qüestions estètiques a Aristòtil és en *La poètica*, obra que pertany al grup dels tractats científics, de lliçons d'Aristòtil al Liceu. Es tracta d'una obra que ens ha arribat incompleta. Segons

crítics reconeguts de l'obra aristotèlica, aquesta constava de dos llibres. El primer, que sí que ha arribat a les nostres mans, tracta de la tragèdia i l'epopeia. El segon, perdut, analitzava la poesia iàmbrica i la comèdia.

La tragèdia es defineix, literalment, així:

Es la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor, lleva a cabo la purgación de tales afecciones.

Aristòtil. *Poètica* (1449b 25).

Les representacions tràgiques es conceben així com a productores de commiseració en els espectadors, d'acord amb una finalitat ètica a més d'estètica.

La *khatarsys* s'ha d'entendre com la funció bàsica de la tragèdia grega per a aconseguir la implicació de l'espectador en la representació escènica. El concepte de *khatarsys* és un concepte central respecte a la tragèdia. El seu significat té l'origen en un terme místic (entès com a xoc "allò que li succeïa a l'iniciat quan contemplava Déu", un efecte de convulsió, alteració) i terapèutic (xoc amb curació, convulsió curativa, purificadora).

La funció de la *khatarsys* de la tragèdia, de la representació escènica tràgica, obre així la consideració de l'experiència estètica com un lloc en què s'implica a l'espectador de manera activa. L'experiència estètica es carrega així d'un valor curatiu, d'alleujament i expurgació de passions i sentiments. L'experiència estètica pròpia de la *khatarsys* no solament estarà relacionada amb un efecte estètic, sensible, sinó més aviat amb una dimensió ètica, amb un altre tipus d'experiència que té a veure amb la fonamentació i la valoració dels propis principis morals.

Les representacions tràgiques són valorades per Aristòtil des del seu paper de representació pública i permeten produir un efecte catàrtic comú, entès com un efecte que tindrà un benefici moral en l'espectador. Els espectadors de la representació tràgica n'han de sortir enriquits moralment, han d'haver alleugerit i purgat passions i après la veritat representada mitjançant un llenguatge poètic.

2.1.4. L'estètica en l'edat mitjana

Més tard, en l'edat mitjana, des de l'Església es va produir un cert recel entorn de la bellesa i les arts, ja que hi havia el temor que un interès excessiu per les coses del món pogués perjudicar l'ànima. L'interès pels problemes estètics no va formar part de les preocupacions filosòfiques medievals. Sant Agustí i Sant Tomàs d'Aquino són algunes de les figures destacades, però les seves reflexions només donen continuïtat a les idees platòniques.



Llibre de models del Monestir de Reun (vers 1200). Artistes treballant en un manuscrit i en una pintura sobre taula. Viena

2.2. Art i estètica moderna

L'era moderna està marcada pel Renaixement (segle XV-XVI). Durant aquesta s'inicien tota una sèrie de nous temes i qüestions en el si del pensament estètic que, malgrat classificar-se com a neoplatònics, obren les portes a noves reflexions entorn de les arts i les belles arts. Autors com **Leon Battista Alberti** (amb els seus llibres sobre pintura, escultura i arquitectura), **Leonardo Da Vinci** (i les seves notes sobre la sistematització de la pintura) o **Albrecht Dürer** renovaran certes concepcions sobre les arts, si bé encara continuen molt lligades a la representació fidel de la realitat en què els coneixements científics i matemàtics són fonamentals.

La teoria de la bellesa resulta extraordinàriament duradora, ja que la pròpia estètica del Renaixement encara sostenia que la bellesa era una harmonia oculta, fruit de la composició dels propis elements estètics. Alberti també assenyalava com la bellesa consistia en l'harmonia i bona proporció mútua de les parts d'un tot.



Rubens (vers 1640). *Rapte de les filles de Leucip*

2.2.1. Estètica racionalista i pensament il·lustrat

A mitjans del segle XVII sorgeix el racionalisme com un moviment que s'estén fins a mitjan el segle XVIII privilegiant el coneixement racional per sobre del coneixement sensible. L'estètica moderna neix així com una estètica racionalista, obsessionada per arribar a controlar i absorbir les dades sensibles, sensacions i sentiments des de la facultat racional. L'estètic passa a ser un territori que ha de ser governat pel racional.

És en aquesta època, i des del racionalisme cartesià (**René Descartes**), que Alexander Gottlieb Baumgarten encunya el terme *estètica* en un intent d'unificar el coneixement generat com a filosofia de l'art.



Representació de l'òpera *Turandot*, de Giacomo Puccini

Un exemple d'aquest tipus de pensament (racionalista i il·lustrat) el representa **Denis Diderot** (1713-1784), en la seva obra *La paradoja del comediante* (1773). Diderot, un dels pares de la il·lustració francesa, afirma en aquesta obra que el millor actor no és el que sent, viu i s'estremeix amb el personatge sinó tot el contrari, el que no s'emociona, que és capaç de mantenir-se fred i racional en la seva representació del personatge. La paradoxa del comediant sorgeix del fet que la seva veritat procedeix d'un engany. L'actor més autèntic, més vertader en el seu paper és el que més enganya. La veritat teatral sorgeix així d'un engany racional. L'objectiu de l'actor és enganyar el públic amb l'actuació i, com més enganyat resulti, millor haurà estat la representació teatral.

Sensibilidad, según la sola acepción que se ha dado hasta hoy a ese término, es, me parece, aquella disposición compañera de la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, y de la delicadeza de los nervios, que inclina a compadecer, a estremecerse, a admirar, a temer, a turbarse, a llorar, a desvanecerse, a socorrer, a huir, a gritar, perder la razón, a exagerar, despreciar, desdeñar, a no tener idea precisa de lo verdadero, de lo bello y lo bueno, a ser injusto, a ser loco.

Denis Diderot (1995). *La paradoja del comediante*. Madrid: J. García Verdugo.

El plantejament de Diderot resulta aquí exemplar, el racional ha de dominar fins i tot en l'àmbit de l'emoció i de l'estètic. L'experiència teatral plena i autèntica també consisteix en una experiència racional prèvia. El bon actor és el que domina, racionalitza, reflexiona i controla la sensibilitat.



Nicolas Lavreince (1777). *L'Hereux Moment*.

Si el comediante (actor) fuera sensible, de buena fe, ¿le sería posible representar dos o más veces seguidas el mismo papel con el mismo calor y el mismo éxito? [...] Al contrario, sólo el comediante reflexivo, estudioso de la naturaleza humana, que imita de manera constante cualquier modelo ideal, por imaginación y por memoria, será siempre el mismo en todas las representaciones y siempre perfecto. En su mente todo ha sido ordenado, calculado, combinado, aprendido; no hay en su declamación ni monotonía ni disonancias.

Denis Diderot (1995). *La paradoja del comediante*. Madrid: J. García Verdugo.

2.2.2. L'educació estètica humanística en l'època romàntica

A partir de la segona meitat del segle XVIII sorgeix la denominada *època romàntica*. Es produeix un gir radical i en contra dels excessos del racionalisme anterior, l'*idealisme alemany* proposa un absolutisme estètic basat en la sensibilitat per sobre de l'àmbit del racional.

A partir d'**Immanuel Kant** (un dels filòsofs clau d'aquest període i de la història de la filosofia) l'estètic es concebrà com el lloc on es pot recuperar l'harmonia perduda entre la naturalesa i la cultura.



Caspar David Friedrich (1820). *Paisatge de les muntanyes de Silesia*. Obra emblemàtica de la sensibilitat romàntica envers l'amplitud i la força de la naturalesa

L'obra de **Friedrich Schiller** (1759-1805) també resulta exemplar en aquest sentit. En la seva obra *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* (1795), l'autor se sent frustrat davant del fracàs de la revolució francesa, i cerca i troba en l'experiència estètica el lloc on exercir la seva llibertat. Un lloc en el qual, des del lliure exercici d'aquesta llibertat, l'individu harmonitza les forces naturals i culturals.

En medio del temible reino de las fuerzas y en medio del sagrado reino de las leyes, la tendencia estética a la formación construye inobservadamente un tercer alegre reino del juego y la apariencia, en que quita al hombre las cadenas de todas las relaciones y lo libera de todo lo que se llama coerción, tanto en lo físico como en lo moral [...]. En el Estado estético, cada cual, incluso el bracero servil, es un libre ciudadano, que tiene derechos iguales que el más noble.

Friedrich Schiller (1969). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Aguilar.

Schiller, a partir de la constatació del fracàs dels ideals racionalistes i de la il·lustració, criticarà el desenvolupament i el predomini d'una cultura merament teòrica que aliena i domina el component sensible humà. Schiller troba en la bellesa un camí de llibertat i l'experiència estètica es passa a considerar fonamental.



Francisco de Goya (1799). *El somni de la raó produeix monstres*.

D'aquesta manera, l'educació estètica es revela com la via de recuperació de la sensibilitat humana perduda, i en ella s'identifica la clau per a allunyar la humanitat de la barbàrie i de la injustícia de la racionalitat alienant.

Amb l'educació estètica, la valoració de la bellesa i de la sensibilitat, s'obre una via de superació de la cultura il·lustrada capaç de salvar la fractura entre sensibilitat i raó. En l'obra de Goya podem trobar certs paral·lelismes d'aquesta cerca dels aspectes més profunds de la sensibilitat humana.

La bellesa en la modernitat i el concepte del sublim

A partir del segle XVIII assistim a un canvi radical respecte a la teoria objectiva de la bellesa apuntada en l'etapa anterior. El bell ja no es pot dictaminar objectivament i es posarà l'accent sobre el subjecte. Ja no hi ha objectes bells en si mateixos, sinó que la bellesa és fruit de la capacitat subjectiva de ser jutjada com a tal. Així entra en crisi la categoria tradicional de bellesa, i ara se situa com a fonamental l'experiència estètica subjectiva.

D'altra banda, el concepte de sublim també adquirirà un lloc central en el pensament estètic modern.



William Turner (1842). *Vapor a la rufaga*

La definició moderna del concepte es fixa en l'obra *Indagació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees sobre el sublim i el bell* (1757), d'**Edmund Burke**. El sublim es concep com l'experiència d'admiració, grandesa, respecte i temor que produeixen en l'espectador les grans obres de la naturalesa i de l'art.

Per a Burke, i després per a Immanuel Kant a *Observacions sobre el sentiment del bell i del sublim* (1764), el sublim passa a definir una experiència estètica superior a la de la bellesa. Davant el grat i la tranquil·litat d'ànim que susciten els objectes bells, el poder, la infinitud o la foscor dels objectes sublims desperten un plaer fruit de l'horror i del temor davant de la seva força i grandesa.

Las altas encinas y la sombra solitaria en el bosque sagrado son sublimes, las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados haciendo figuras, son bellos. La noche es sublime, el día es bello [...]. Lo sublime conmueve, lo bello encanta. Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser simple, lo bello puede estar adornado. Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad.

Immanuel Kant (2010). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza.

El Romanticisme i el sublim

El Romanticisme del segle XVIII mostrarà obertament la seva preferència pel sublim. Si el bell encanta i agrada, el sublim estremeix i commou. Kant sistematitzarà el concepte del sublim distingint dues categories: **el sublim matemàtic** i **el sublim dinàmic**.

Sublim matemàtic

El sentiment que desperten els objectes absolutament grans, que per mida o mesura desborden els límits de la intuïció humana: el cel estelat, la contemplació del mar, etc.

Sublim dinàmic

El sentiment que desperten els objectes que per la seva força i dinamisme superen igualment les condicions humanes: temporals, tempestes, etc.

El sublim exemplifica una experiència estètica basada en la capacitat de sorpresa i impacte. Lluny de l'ordre clàssic, l'experiència del sublim en l'estètica moderna es concep com un procés subjectiu, en el qual l'espectador pateix, viu i es veu afectat en l'acte de contemplació estètica. El sublim no rau en l'objecte, sinó en l'entesa de qui jutja com a tal aquest objecte.

La plena valoració de l'experiència estètica del sublim en el pensament romàntic obrirà la porta a la legitimació d'obres amb continguts anteriorment rebutjats en la història de l'art. Davant la cerca de l'harmonia i de l'ordre en l'obra d'art clàssica, les obres romàntiques representaran de manera obsessiva abismes, tempestes, escenes nocturnes i fins i tot de terror i destrucció.

2.2.3. Psicoanàlisi de l'art

Amb **Sigmund Freud** (1856-1939), pare de la psicoanàlisi, també s'inaugura un nou període en què l'experiència estètica s'estudiarà des de la psicologia moderna. Els models d'estudi de la personalitat i la producció cultural humana de Freud tindran una influència indiscutible en la manera de comprendre l'art i el pensament estètic modern al llarg del segle XX.

També es pot assenyalar que l'estudi de l'art des d'una certa orientació psicològica ja s'havia iniciat amb els empiristes al segle XVII amb la preocupació per estudiar de manera sistemàtica la imaginació (o fantasia) i el seu paper destacat en la creació artística.

Per a Freud, l'art compleix una funció molt semblant a la de la psicoanàlisi, ja que per mitjà de l'art l'artista aconsegueix dominar els seus fantasmes i alliberar les seves fantasies. L'art constitueix així una via de curació psicològica. Segons Freud, l'artista recull en la seva producció artística tota una sèrie de continguts reprimits en els quals es troben tant les impressions de la seva infantesa com les repressions o els desenganys patits al llarg de la vida.

Quisiera llamaros todavía la atención sobre una de las facetas más interesantes de la vida imaginativa. Se trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Este camino no es otro que el del arte.

Sigmund Freud (2009). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.

Segons Freud, l'aparent personalitat estable de l'individu està constituïda per una lluita interior de tres principis: el **jo**, el **superjò** i l'**allò**.

El jo

conscient

El superjò

subconscient



Sigmund Freud (1856-1939), pare de la psicoanàlisi, i un dels autors clau per a comprendre el desenvolupament del pensament estètic modern

L'allò

inconscient

L'artista gràcies a la seva activitat creativa és capaç de descarregar els seus afectes i sentiments i de dominar-los. La creació artística és considerada un fet de l'ordre passional. D'altra banda, la derivació de la pulsio o desig sexual cap a altres objectius es considera com un mecanisme de sublimació dels seus desigs, normalment ocults.

El artista es un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción, y por tanto, vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y centra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis.

Sigmund Freud (2009). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.

L'obra de Freud inclou algunes psicoanàlisis d'obres d'art de grans artistes de la història a fi de demostrar la validesa de les seves teories en l'àmbit de la personalitat artística. D'aquesta manera descobreix com artistes com Leonardo Da Vinci, Dostoievski, Goethe o Edgar Allan Poe enclouen en les seves obres traumes i pulsions reprimides en la infantesa d'una manera psicòtica però sublimada per mitjà de l'art.

2.3. Art i estètica contemporània

L'estètica contemporània representa una ruptura amb el pensament estètic clàssic i modern, com veurem a continuació. Per començar, el gir lingüístic resitua els debats i problemes estètics en un terreny lingüístic. D'altra banda, es trenca l'ordre generat a partir de les belles arts i, encara que les disciplines com a tals no desapareixen, es produeix un període de forta interdisciplinarietat. També s'obren nous espais d'actuació artística; amb el fenomen digital s'obren noves pràctiques vinculades als ordinadors i dispositius electrònics o digitals; i finalment de l'"escultura expandida" (Krauss, 1985) hem passat a territoris virtuals. Tot això va motivar al seu dia que **Arthur C. Danto** parlés de la "**fi de l'art**". Tanmateix, aquesta no era tant una premonició de la fi d'aquest com a tal, sinó de la fi d'una concepció tal com fins aleshores s'havia entès.



Julian Schnabel (1994). *Untitled*. Obra exemplificativa de la producció estètica híbrida i impura en l'era contemporània

2.3.1. El gir lingüístic i l'estètica analítica

El pensament i l'obra de **Ludwig Wittgenstein** (1889-1953) han marcat el conjunt de l'estètica contemporània. Wittgenstein és un dels filòsofs clau del segle XX que resulta imprescindible per a comprendre el gir lingüístic del pensament estètic contemporani. L'aportació del gir lingüístic permetrà resoldre alguns dels grans problemes de l'estètica antiga i moderna, convertint-los en meres confusions lingüístiques.



René Magritte (1926). *Ceci n'est pas une pipe*

D'aquesta manera, la tasca tant filosòfica com estètica, passarà a ser una tasca d'anàlisi lingüística tant dels termes, com dels judicis i discursos que s'estableixen en el territori estètic. La denominada **estètica analítica**, domi-

nant en l'àmbit anglosaxó, reduirà la complexitat dels debats tradicionals sobre l'artisticitat o la bellesa a una anàlisi dels **jocs del llenguatge** que operen sobre aquests conceptes.



Joan Brossa (1919-1998). *Poema visual núm. 5*. Extret d'Edicions Polígrafa SA

Quan hi ha art?

George Dickie, un altre dels autors representants de l'enfocament lingüístic i de l'estètica analítica, reconduïx la qüestió *què és art?* per la de *quan hi ha art?*

Per a Dickie, no es tracta de preguntar-se sobre l'essència del terme i continuar debatent eternament sobre el seu valor i el seu sentit abstracte, sinó de comprendre en quines situacions i condicions validem un producte o objecte com a artístic.



Christo (1969). *Illa rodejada*. Miami

La resposta a la pregunta és la següent: **Hi ha art quan alguna cosa funciona simbòlicament com a tal.** És a dir, l'art no és una propietat immanent de determinats productes o obres, per tant, alguna cosa és art quan se li atribueix aquesta funció simbòlica de ser-ho.

En paraules de George Dickie, avui l'art està constituït per allò que compon "el món de l'art". Art seria tot el que certa institució (Art World) decideix considerar com tal. Per a Dickie i la resta dels autors de l'estètica analítica, "les obres d'art no tindrien en comú res més que ser considerades com a tals pel món artístic".



Barbara Kruger (1987). *I shop therefore I am*

Obra exemplificativa del gir lingüístic particular en l'estètica contemporània, en la qual la lingüística apareix tractada com un element plàstic més.

Les preguntes per l'essència i la immanència dels valors estètics tradicionals (com artísticitat, harmonia, bellesa, creativitat, originalitat, cànon, etc.) perden sentit des d'aquesta perspectiva.

2.3.2. La interdisciplinarietat i l'obra mixta

La interdisciplinarietat és un altre dels temes centrals de l'estètica contemporània i fa referència a la pèrdua de nitidesa de les fronteres disciplinars entre les diferents arts.

En les últimes dècades, la distinció entre els diferents gèneres artístics com la pintura, l'escultura, el dibuix o la fotografia ha donat lloc a un tipus de produccions híbrides i noves que obren nous territoris interdisciplinaris.

La interdisciplinarietat, de la que tanto se habla, no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas (de las que ninguna, de hecho, consiste en abandonarse). Para conseguir la interdisciplinarietat no basta con tomar un "asunto" (un tema) y convocar en torno a él a dos o tres ciencias. La interdisciplinarietat consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie.

Roland Barthes (1972). *Los jóvenes investigadores*.

Disciplina vol dir 'uniformització' i 'homogeneïtzació', com també 'conjunt de sabers delimitats en el si d'una disciplina artística o cultural'. La tradició moderna és una tradició disciplinar, com demostren els museus, les universitats o les biblioteques tant referent a les ciències socials com a les ciències pures. Les disciplines han buscat amb la seva formació definir unes normes i una identitat pròpies.



Ken Goldberg (1995). *Telegarden*

Un jardí iniciat el 1995 que és controlat i cuidat per usuaris d'Internet. Un exemple clar d'obra híbrida que supera els límits disciplinars tradicionals de l'art.

Tanmateix, la interdisciplinarietat representa una ruptura dels límits i una lluita contra la inèrcia esmentada que advoca per un coneixement des d'una realitat diversa i plural. Tal com avançàvem amb l'exemple dels estudis culturals, la interdisciplinarietat és un exemple de com l'estudi i la ciència s'han d'adaptar a la realitat per al seu coneixement (més enllà dels límits de les disciplines) i no pretendre el contrari (és a dir, adaptar la realitat i el seu estudi als límits de la disciplina).



Mike i Doug Starn (1988). *Plant Details*.

Les obres dels germans Starn consisteixen habitualment en un treball de bricolatge fotogràfic, en què la imatge fotogràfica apareix esmicolada i fabricada a partir d'elements fotogràfics i no fotogràfics.

Actualment, en el camp de la creació artística, per exemple, podem trobar exemples de fusió d'arts plàstiques, arts escèniques i arts musicals, burlant així qualsevol constrenyiment i creant així una **obra mixta**.

Desde hace algunos años es un hecho que se ha operado un cierto cambio en la idea que nos hacemos del lenguaje y, en consecuencia, en la idea de la obra. Se podría decir que la interdisciplinariedad, que se ha convertido hoy en día en un sólido en la investigación, comienza efectivamente cuando se deshace la solidaridad de las antiguas disciplinas, quizás hasta violentamente.

Roland Barthes (2009). "De la obra al texto". A: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Amb la fusió de l'art i la tecnologia, els mitjans electrònics i digitals permeten fusionar text, imatge, vídeo, sons i interacció, la qual cosa genera propostes artístiques que desborden qualsevol etiqueta de classificació tradicional.

2.3.3. De l'obra d'art a la producció/activitat artística (processos, accions, interacció, conceptualització, immaterialitat, etc.)

Va ser **Rosalind Krauss** la que va introduir el concepte d'**escultura en el camp expandit** el 1978 per referir-se a la nova escultura contemporània que, després de superar la lògica del monument i abandonar el pedestal, s'havia convertit en una edificació, construcció o acoblament i ja no era solament una obra modelada o tallada.

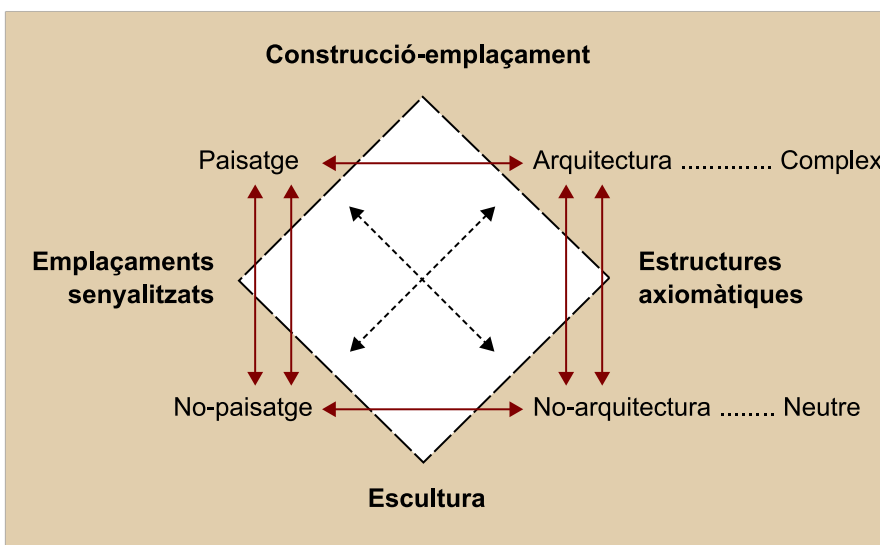
Amb l'escultura expandida s'accepta que aquesta continui experimentant amb noves formes i materials i pugui conquerir nous espais, entre ells el de l'arquitectura o el del mateix espectador. D'aquesta manera, una disciplina com l'escultòrica, orientada històricament cap a la producció d'objectes estètics, s'ha expandit atenent la introducció de nous conceptes com l'ecologia, el moviment, la llum, el temps i l'espai o el propi territori com a element escultòric.



Robert Smithson (1970). *Spiral Jetty*. Utah

Una de les obres més representatives del denominat *land art*, o *art natura*, caracteritzat per la creació d'escultures sobre el paisatge i lluny dels espais expositius.

Si l'escultura moderna se situava entre el no-paisatge i la no-arquitectura, segons Krauss, a partir dels anys setanta l'escultura es passa a definir dins d'un marc més complex de relacions del qual també parteix el concepte d'instal·lació:

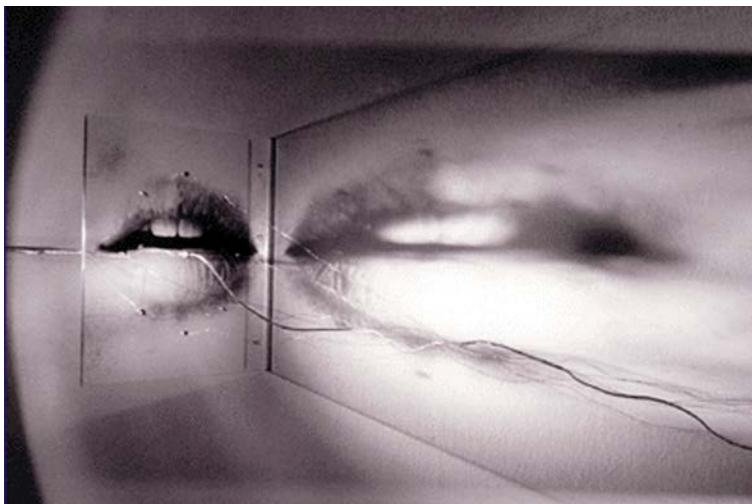


Adaptació feta a partir de Rosalind Krauss (2009). "La escultura en el campo expandido". A: K. Rosalind (ed.). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pàg. 289-303). Madrid: Alianza.

L'art contemporani a partir de la segona meitat del segle XX ha obert nous camps i ha convertit la producció artística plàstica també en una activitat artística conceptual, processual i d'accions, en les quals –i finalment amb l'ajuda del digital– l'art també s'ha virtualitzat i s'ha tornat immaterial. Amb això ha aconseguit generar nous diàlegs amb el públic i ha permès fomentar l'aspecte relacional, l'interactiu i participatiu de manera ubiqua gràcies a la Xarxa.

Després de perdre la focalització en la producció d'objectes aïllats, l'escultura també ha passat a desplaçar-se i ampliar el camp d'acció al teatre, la música, el videoart o la moda.

Amb l'ús de les noves tecnologies, i després d'haver superat la constricció de les normes acadèmiques tradicionals, l'art ha aconseguit superar les etiquetes disciplinars i situar-se en un nou lloc en què té cabuda la diversitat i la pluralitat de manifestacions culturals de l'era postindustrial. L'escultura, en particular, ha hagut de posar en qüestió la seva identitat per a redefinir-se com un camp de producció artística nou, dens i híbrid.



Daniel Canogar (1993). *Sensorium*.

Projecció sobre la paret distorsionada d'una imatge transparent col·locada de manera perpendicular a la paret, i a la qual s'han afegit cables i altres conductes al·legòrics.

En el cas de la fotografia, aquesta també ha seguit un procés d'interdisciplinarietat similar a l'escultura quant a desbordament de la fotografia tradicional com a disciplina. Avui en dia ja hauríem de parlar d'imatge en general, ja que la fotografia digital ha deixat pas a noves càmeres i dispositius de registre, com també a nous processos i tractaments que l'han projectat cap a les instal·lacions, la pintura, el vídeo, l'animació, la infografia o l'art en xarxa (*net.art*).

2.3.4. La fi de l'art

El 1984 Arthur C. Danto va publicar un provocatiu assaig titulat *The End of Art*, en què proclamava la fi d'un cicle en el desenvolupament històric de l'art. La fi d'una era que engloba els últims sis segles al món occidental, des del món renaixentista fins a les últimes dècades del segle xx.

La idea de la fi de l'art mantinguda per Danto com també altres crítics i teòrics de l'art contemporani és paral·lela a la tesi de la fi de la història, és a dir, es produeix una transformació dels discursos que han dominat la producció cultural occidental. Amb aquesta tesi no es pronostica la mort de l'art, sinó la fi d'aquest tal com s'havia entès fins llavors.

Esto quiero decir con *el fin del arte*. Significa el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos propios de la era moderna.

Arthur C. Danto (2005). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Danto, seguint Hans Belting, argumenta que fins a l'any 1400 les imatges van ser admirades i venerades, però no valorades estèticament des de la sensibilitat. La connexió entre l'art i l'estètica és una contingència històrica. Per a aquests autors, la dècada dels seixanta representa el final d'aquesta contingència i a partir de llavors s'obre una situació posthistòrica i de postart.

Per a ells, el símptoma de la transformació esmentada és en l'art pop nord-americà com a manifestació d'un **art després de l'art**. Des d'aquest posicionament, s'arriba a una afirmació radical: en l'art contemporani no hi ha un art millor o més vertader que un altre. Qualsevol art és igualment art, sigui quin sigui el discurs que l'ha sustentat, i l'únic en comú és que funcionen simbòlicament com a tal.



Richard Hamilton (1956). *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Considerat el primer collage fotogràfic de l'art pop

Que una obra com la *Brillo Box* (1960) d'Andy Warhol es consideri art marca un desplaçament radical de l'escenari artístic i estètic. Representa una ruptura i una superació de les regles hegemòniques fins llavors en el joc artístic: la bellesa, el virtuosisme, la destresa tècnica, la creativitat, la seva manufactura i originalitat, distant dels objectes industrials i de consum. Amb l'arribada del digital, a partir dels noranta, l'art patirà un nou sotrac que n'acabarà de posar en crisi els últims fonaments: la idea d'autoria, la d'autenticitat i la pèrdua d'una presència física dilueixen tota visió tradicional de l'art.



Andy Warhol (1960). *Brillo Box*.

L'art sembla haver arribat així a un estat sense criteris únics. El tipus de judici destinat a establir la validesa o invalidesa en l'art ha estat desterrat. Les narratives historicoartístiques han deixat de ser pertinents (com ja s'ha apun-

tat anteriorment) i l'art deixa de ser explicat des d'un discurs històric únic i global. L'art contemporani es presenta ara com a postmodern, és a dir, més enllà de la lògica cultural expressada al llarg dels últims sis segles.

Para que exista el arte ni siquiera es necesaria ya la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa [...]. Sea lo que sea, el arte ya no es más algo para ser considerado prioritariamente. Quizá observado, pero no prioritariamente considerado.

Arthur C. Danto (2005). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Seria impossible aquí resumir els moviments que han encarnat l'arrel d'aquesta situació de l'art, gestada al llarg de la segona meitat del segle XX. Tanmateix, no podem deixar d'esmentar l'efecte transgressor d'alguns moviments avant-guardistes del segle passat com van ser el **futurisme**, el **dadisme** o el **situacionisme** (entre els cinquanta i els setanta), entre d'altres.

3. Temes d'estètica

En aquest apartat farem un breu recorregut a partir dels que han estat els grans temes de l'estètica, començant per una reflexió entorn de la mateixa **experiència estètica**, eix del debat central de l'estètica al llarg de la seva història.

3.1. L'experiència estètica

L'**experiència estètica** designa la noció central en el conjunt del pensament estètic. En major o menor mesura, els temes propis de l'estètica apareixen en un moment o un altre vinculats a ella.

L'experiència estètica designa, en un sentit ampli, tota percepció sensible, i en un sentit més concret, la vinculació d'aquesta percepció sensible a un judici de gust, de la bellesa i l'artisticitat o la seva adequació formal.

En el pensament estètic tradicional, l'experiència estètica s'ha identificat amb la noció de bellesa. El que en català modern es denomina *bell*, els grecs ho van denominar *khalós* i els romans, *pulchrum*. La paraula llatina es va continuar usant durant tota l'època antiga i medieval fins que en el Renaixement es va substituir per *bellum*. En aquest desplaçament terminològic, podem distingir en la bellesa dos significats bàsics:

Noció de bellesa	
Sentit ampli	La bellesa en un sentit molt ampli, i a partir del concepte de <i>Kalokaloghia</i> , incloïa la bellesa moral i, per tant, l'ètica i l'estètica. A Plató el bell incloïa la bellesa tant de pensaments com de costums. Una cosa semblant es pot trobar en concepcions medievals en què <i>pulchrum</i> i <i>perfectum</i> s'identificaven.
Sentit estètic	La bellesa, en un sentit purament estètic i des de la cultura occidental, només comprèn allò que produeix una experiència estètica plaent, ordenada, agradable i comprèn tant productes i objectes concrets, com colors, sons, persones i escenes naturals i artificials.

En vincular la bellesa i l'experiència estètica, convé distingir les dues grans teories que s'han succeït històricament sobre la bellesa, tal com hem vist en apartats anteriors: **la teoria objectiva** (també denominada **gran teoria de la bellesa**) i **la teoria subjectiva** (o **teoria moderna de la bellesa**).



Joaquim Torres-García (1912). Terrassa, pintura mural

La sèrie de pintures de *Mon repós* de Joaquim Torres-García mostren una al·legoria de l'harmonia, la bellesa i la bondat amb què s'ha identificat la vida en el món clàssic.

Després de la crisi de la teoria objectiva de la bellesa, es passa a comprendre en l'època moderna l'experiència estètica com una experiència bàsicament subjectiva, la qual cosa obre les portes al relativisme estètic contemporani. Les categories estètiques no defineixen propietats inherents dels objectes, sinó judicis contingents. L'experiència estètica d'una determinada obra és determinada històricament i culturalment. Per tant, cada obra pot generar en cada situació i davant de cada subjecte diferents significats i valors.

3.1.1. Les teories de l'*Einfühlung*

El segle XIX és testimoni del desenvolupament de teories estètiques amb un enfocament marcadament psicologista. Aquest encreuament entre la crisi d'una estètica idealista i sistemàtica, i l'emergència d'un esperit positivista i científic, permetrà l'aparició del que es denominarà **teoria de l'*Einfühlung***, i que posteriorment entroncarà amb la psicologia de l'estil de Wilhelm Worringer.

L'expressió *Einfühlung* és difícil de traduir, i habitualment es proposen termes com els de **projecció sentimental**, **empatia** o **endopatia**. El conjunt d'autors reconeguts amb aquesta expressió prenen com a consideració comuna:

La existencia de un proceso de naturaleza cinemática, mediante el cual la experiencia estética de un objeto se origina a partir de la penetración emocional en éste, es decir, a partir de una correspondencia entre realidad física y realidad psíquica.

M. Peran i Rafart; E. Ocampo (2002). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.



Edvard Munch (1893). *El crit.*

L'obra d'Edvard Munch és emblemàtica d'una experiència estètica psicologista i de projecció sentimental.

Para la *Einfühlung* la empatía se presenta como un esquema psicológico de la creación artística, según el cual lo esencial de la obra no es el motivo ni el tema, sino el propio artista y su vida espiritual, su proyección sobre las formas del mundo.

M. Peran i Rafart; E. Ocampo (2002). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.

Les teories de l'*Einfühlung* parteixen de dues premisses fonamentals. En primer lloc, **la comprensió del sentiment com una acció espiritual absolutament lliure**, regida per si mateixa, que no es comporta –ni ho necessita– d'acord amb les regles del pensament lògic. Per als autors de l'*Einfühlung* el sentiment esdevé un acte de comprensió i introspecció, que converteix l'activitat perceptiva general en experiència estètica, en un gaudi viscut davant de la contemplació, fruit de la transferència de sentiments subjectius.



Vincent Van Gogh (1889). *Nit estelada*.

En segon lloc, per a les teories de l'*Einfühlung*, l'obra estètica no és el motiu ni el tema central d'estudi, sinó el mateix autor i la seva vida espiritual, la seva capacitat de projecció expressiva sobre la realitat. **La producció estètica es passa a concebre bàsicament com una activitat expressiva.** L'obra, al seu torn, tan sols resultarà comprensible mitjançant la participació afectiva de l'espectador, mitjançant una identificació d'aquest amb l'obra que n'entengui les formes com a símbols del sentiment de l'autor.

3.1.2. Psicologia de l'estil

A partir del ressò de les teories de l'*Einfühlung*, Wilhelm Worringer (1881-1965) intentarà completar el sentit de la projecció sentimental com una realització estilística. Ara, amb l'expressió *psicologia de l'estil*, Worringer concebrà un projecte mitjançant el qual es puguin relacionar les diferents motivacions historicohumanes arrelades en les diferents creacions estètiques, als diferents estils existents. La psicologia de l'estil intentarà mostrar com els valors formals de les diferents creacions estètiques són l'expressió de determinats valors humans determinats històricament.

El sentimiento vital es el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a fenómenos del mundo exterior. Este estado se manifiesta en la calidad de las necesidades psíquicas, en la constitución de la voluntad artística absoluta, y tiene su expresión externa en la obra de arte, en el estilo de ésta, cuya peculiaridad es precisamente la peculiaridad de las necesidades psíquicas.

Wilhelm Worringer (1997). *Abstracción y naturaleza*. Madrid: FCE.



Vassili Kandinski (1922). *Aquarel·la número 23*.

Per a Worringer, les variacions estilístiques que mostra la història de les diferents arts responen a canvis en la voluntat artística humana. La teoria estètica es passa a considerar així com una psicologia particular de la humanitat i del seu desenvolupament històric. En la seva obra fonamental, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), Worringer precisa l'estudi d'un estil concret a partir de dos esquemes de creació diferents. Abstracció i *Einfühlung* es proposen així com els dos pols entre els quals es mou tota sensibilitat estètica humana, com els dos esquemes creatius límit possibles.

3.1.3. Psicologia de la percepció

L'actualització definitiva de l'estudi psicològic de la percepció humana, i així, de l'experiència estètica tindrà lloc en les teories i lleis exposades pel denominat **moviment gestaltista**. Per a aquest, la psicologia estaria arrelada en els temes del coneixement, la percepció i el pensament, és a dir, en com la nostra percepció determina i condiona el nostre pensament, i fonamentalment, en l'estudi del grau de coneixement ja present en el simple acte de percebre.

Els psicòlegs de la Gestalt conceben una teoria estètica agermanada amb la psicologia, fonamentada en la importància irrenunciable del procés perceptiu en l'experiència estètica. L'estudi experimental de la visió mostrarà com aquesta consisteix, de fet, en un procés de percepció activa, en el qual, més enllà de la recepció passiva dels rajos lluminosos, apareix implicada una sèrie bàsica de processos actius d'estructuració dels estímuls.

Analizar con la mirada no es un fenómeno meramente sensorial; es ya un acto de inteligencia.

Rudolf Arnheim (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.

La psicologia de la Gestalt parteix d'una concepció sintètica de la visió, expressada en una premissa bàsica:

Las formas exteriores son percibidas como totalidades o conjuntos superiores a la suma de sus partes, encargándose el sujeto de soldar las relaciones entre sus partes, o entre las partes de los estímulos recibidos.

En definitiva, la premissa bàsica segons la qual el tot percebut és sempre superior a la suma de les seves parts.

3.1.4. Estètica de la recepció

L'epígraf "Estètica de la recepció" designa un dels corrents principals del pensament estètic contemporani. En aquest, l'autor de referència del qual és **Hans-Georg Gadamer**, el moment de la recepció de l'obra, i així la figura de l'espectador, passa a ocupar el lloc central de la reflexió estètica.

La tradició estètica havia situat jeràrquicament l'emissor d'una obra estètica, i el moment de producció-creació d'aquesta, per sobre d'un –considerat així– procés passiu i secundari posterior de recepció de l'espectador.

L'estètica de la recepció subverteix aquesta consideració. L'espectador, el públic, lluny de ser meres comparses del procés estètic, el possibiliten i codefineixen. El procés estètic necessita tant l'espectador com el productor i l'obra. Tots, en un sentit que fixarem a continuació, defineixen el joc estètic.

El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él.

Hans-Georg Gadamer (2010). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós Ibérica.

El discurs propi de l'estètica de la recepció parteix d'un enfocament hermenèutic, això és, interpretatiu. Hans-Georg Gadamer proposa una teoria general del procés d'interpretació. Per a Gadamer, conèixer, interpretar, emetre un judici crític davant d'una obra sempre és actualitzar prejudicis que havíem establert o construït prèviament en la nostra pràctica anterior.

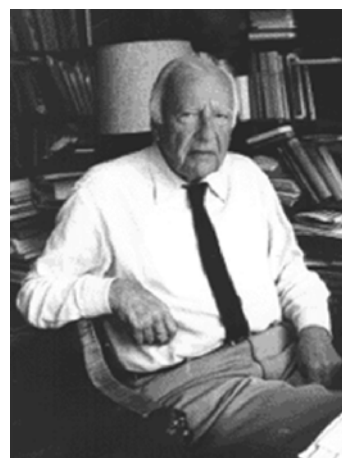
En aquest sentit, els nostres judicis de gust o de valor davant d'una producció estètica de qualsevol ordre sempre resulten contingents, és a dir, resultat de la nostra posició i trajectòria educativa, intel·lectual, cultural i personal. El receptor mai no parteix de zero. Des de cada nova preconcepció, un mateix objecte oferirà nous sentits, noves veritats.

La participació de l'espectador

La comprensió de l'espectador com un observador aliè a l'escenari artístic o estètic queda descartada en el pensament de Hans-Georg Gadamer. El lloc del lector se situa en el centre del procés estètic. L'espectador és més que un mer observador, en tant que participa en el joc estètic, en forma part. Mitjançant

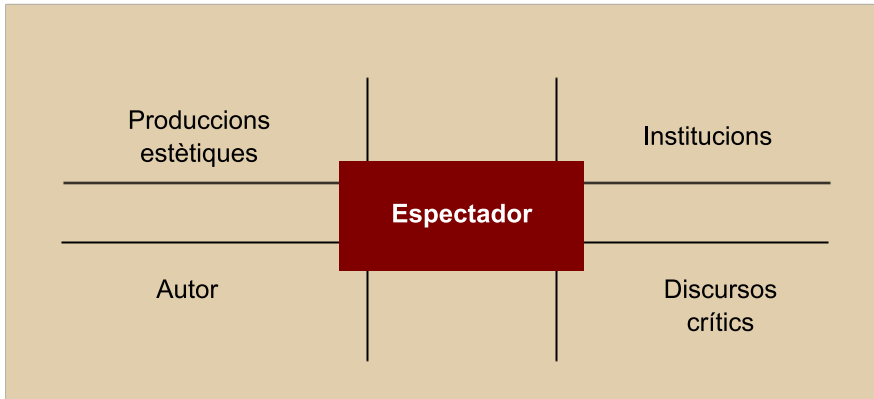
Vegeu també

En el mòdul "Percepció visual", de l'assignatura *Disseny gràfic*, podeu desenvolupar i ampliar el tema de les lleis de la Gestalt des de la perspectiva de la visió i la percepció.

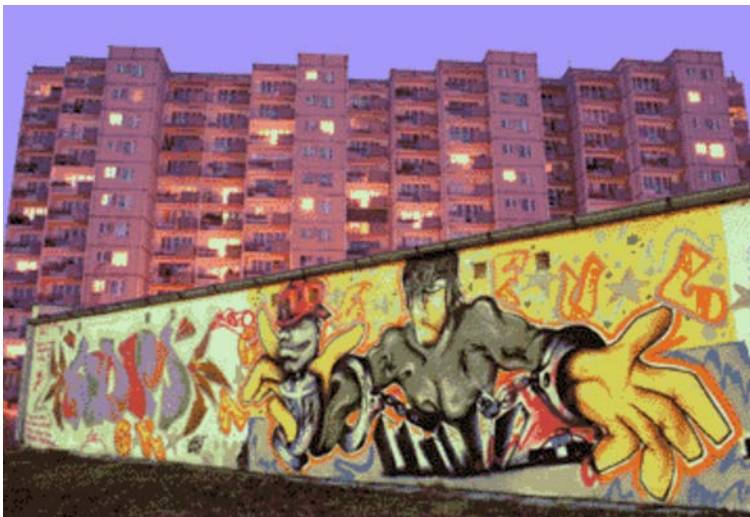


Hans-Georg Gadamer

la seva activitat, la seva existència, l'espectador constitueix i possibilita el joc, el dota de sentit. Per a Gadamer, com en qualsevol joc, qui no hi participa no el pot arribar a entendre. Comprendre una obra implicarà així participar del desafiament que aquesta ens planteja.



La comprensió –interpretació– del sentit de qualsevol obra estètica sorgeix mitjançant la participació efectiva en el procés de construcció. Un procés que de fet culmina en el moment de la seva recepció, no en el moment de la producció. Tothom qui pretengui assolir la interpretació més vàlida d'una obra no ho aconseguirà fruit d'una presumpta distància objectiva sinó, al contrari, fruit de la seva integració i participació afectiva i efectiva en aquesta.



Graffiti anònim als carrers de Nova York

L'espectador forma part de l'escena. Per exemple, per a Gadamer, els actors i els espectadors d'una representació teatral formen part del procés –joc– estètic. Uns i d'altres resulten necessaris per a definir l'obra. Mitjançant la seva participació, els espectadors d'un esdeveniment o producció estètica en possibiliten l'existència, i així, el doten de sentit. Una producció estètica sense recepció no és tal. L'absència de recepció impossibilita la comunicació, i, en conseqüència, la totalitat de l'acte comunicatiu. Per tant, la participació de l'espectador resulta constitutiva del procés estètic.

L'obra oberta

Tota obra és, en si mateixa, oberta. Només la seva recepció en l'espectador la completa, encara que mai d'una manera definitiva. En cada nova precomprensió, l'obra es completa d'una manera diferent. El característic de la producció estètica és justament que mai no es pot arribar a tancar d'una manera definitiva, a esgotar com a font de significats.

Ninguna obra de arte nos habla nunca del mismo modo [...] la unidad de la expresión artística es una pluralidad inagotable de respuestas.

Hans-Georg Gadamer (1975). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Una proposta interpretativa no ha de consistir, doncs, a clausurar el sentit del seu objecte. Ha d'assumir la seva necessària parcialitat en el procés de configuració del sentit de l'obra. La veritat d'un enunciat estètic tan sols troba el seu horitzó de sentit en la situació de la qual prové. Tota producció estètica ha de ser compresa històricament.

Les condicions de la interpretació

Comprendre, interpretar una obra exigeix al subjecte intèrpret complir una sèrie de condicions. El receptor de l'obra s'ha d'obrir a l'obra, ser capaç de sentir-se interpel·lat –qüestionat– per l'obra. Una distància excessiva entre l'espectador i l'obra impossibilita la comunicació, el diàleg entre l'un i l'altra i, així, la seva comprensió.

Leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo.

Hans-Georg Gadamer (1975). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

En el programa de l'estètica de la recepció, qui vol comprendre un text, una imatge, etc. ha d'estar disposat a escoltar el sentit que apunta l'obra, i alhora ha de ser conscient de la pròpia situació hermenèutica, això és, ser conscient dels prejudicis i preconcepcions que li possibiliten la projecció de sentit sobre l'obra.

3.1.5. Evolució de l'experiència estètica

Segles	Concepció de la bellesa	Influències o teories principals	Objecte d'estudi principal	Idea principal d'experiència estètica
Època antiga (segle IV aC - segle XVII)	Gran teoria de la bellesa	Idees platòniques i d'Aristòtil	La bellesa consisteix en les proporcions i les interrelacions ordenades entre les parts, és una teoria objectiva de la bellesa. Que un objecte fos jutjat com a bell depenia d'una propietat interna de l'objecte.	En el pensament estètic tradicional, l'experiència estètica s'ha identificat amb la noció de bellesa.

Segles	Concepció de la bellesa	Influències o teories principals	Objecte d'estudi principal	Idea principal d'experiència estètica
Època moderna (segle XVIII - segle XIX)	Bellesa en la modernitat	Idees de Kant i Hegel	La bellesa com a fruit de la facultat subjectiva de ser jutjada com a tal.	La bellesa s'entén des d'una experiència estètica bàsicament subjectiva.
	Teoria del sublim		El sublim es concep com l'experiència d'admiració, grandesa, respecte i temor que produeixen en l'espectador les grans obres de la naturalesa i de l'art.	El sublim és una experiència estètica superior a la de la bellesa. El poder, la infinitud o la foscor dels objectes sublims despertem un plaer fruit de l'horror i del temor davant de la seva força i grandesa.
Època contemporània (segle XX - segle XXI)	Bellesa relativa / relativisme estètic	Teories de l' <i>Einfühlung</i> (projecció sentimental o empatia)	El mateix sentiment de l'autor i la seva vida espiritual i la seva obra com a producció expressiva.	L'obra requereix una participació afectiva de l'espectador, mitjançant una identificació amb l'obra respecte al sentiment de l'autor.
		Psicologia de l'estil	Relacionar les diferents motivacions historicohumanes arrelades a les diferents creacions estètiques, als diferents estils existents.	Qualsevol sensibilitat estètica humana es mou entre dos pols oposats: l'abstracció i l' <i>Einfühlung</i> .
		Psicologia de la percepció (formalista)	Com la percepció determina i condiona el pensament.	Conceben una teoria estètica agermanada amb la psicologia, fonamentada en la importància irrenunciable del procés perceptiu (actiu) en què el tot percebut sempre és superior a la suma de les seves parts: lleis de la Gestalt.
		Estètica de la recepció	La figura del receptor passa a ocupar un lloc central davant la del productor.	Es redefineix la participació de l'espectador i com aquest tanca i completa l'obra en interpretar-la. És una obra oberta d'entrada que cada espectador interpreta.
		Estètica postmoderna	Es reinterpreta la realitat allunyada d'un compromís artístic, es torna a l'art per l'art i es dirigeix la mirada al seu substrat material tradicional, com a art-objecte.	Partint del fracàs del projecte modern com a art vinculat a la societat, l'art es torna autoreferencial i la seva experimentació estètica se submergeix en el relativisme de la seva pràctica.
		Estètica digital	El fenomen digital i les noves tecnologies replantegen certs paradigmes artístics i estètics relacionats amb l'obra.	La tecnologia es converteix en una nova eina creativa i també en un nou mediador de l'experiència estètica.

3.2. El problema del judici estètic

Un dels problemes actuals a l'hora d'establir la naturalesa de l'experiència estètica és designar tal com hem vist els dominis d'aquesta i, d'altra banda, determinar què és art i què no ho és quan parlem d'una estètica de l'art. El també denominat *desordre estètic* per alguns autors com Vilar (2001), o la desestització de l'art (Rosenberg, 1972), ha representat la desaparició d'uns criteris estètics universals sobre els quals es podia establir un judici de valor en l'art, per a entrar en un terreny de relativitat estètica.

Davant d'aquesta situació, com podem ara valorar l'art o qualsevol producció creativa que participi de l'estètica sense uns criteris clars i consensuats?

En aquest subapartat, a partir de l'obra *El juicio estético* (2003), d'Yves Michaud, analitzarem el problema que aquest planteja en la situació de l'art contemporani. Tanmateix, aquest tema ens donarà algunes claus que ens permetran orientar-nos en la cerca de criteris estètics per a la interpretació estètica més enllà de l'art.

3.2.1. El problema de l'experiència estètica respecte a l'art

La pregunta que ens hauríem de fer d'entrada no és si existeix o no, sinó quan existeix una cosa digna de valor estètic i per què, ja que es tracta d'un problema cultural que s'estableix simbòlicament per consens. Això ens porta a plantejar-nos si existeixen uns valors estètics i si existeix un criteri estètic susceptible de ser après i establert i, per tant, possible d'"ensenyar".

La postmodernitat, tal com ja hem vist, ha perdut tota la confiança en les lògiques modernes que pretenien ordenar la història a partir d'un relat únic i lineal. La situació postmoderna es caracteritza per la desaparició mateixa d'una història en benefici de les històries i dels desenvolupaments locals que fan aparèixer el pluralisme de les pràctiques artístiques i dels diferents valors que d'aquestes es desprenen. En conseqüència, avui més que mai es fa evident la coexistència de múltiples arts i artistes que fan que la mateixa paraula *art* es torni indefinida.

Tanmateix, el descobriment de la diversitat de l'art en el present de la cultura occidental també ens condueix a descobrir la mateixa diversitat en el passat.

La paradoxa és que malgrat aquesta dispersió i pluralitat els museus i centres d'art, com també els agents consagrats a aquest (revistes, biennals, festivals, etc.) o el que s'ha denominat *el món de l'art*, continuen buscant en el concepte d'**art contemporani** allò que els doni una certa unitat. I així:

El concepto de un arte sin definición se ha convertido en el punto central de su definición.

Yves Michaud (2003). *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books.

Arribats a aquest punt, acceptar aquesta diversitat s'ha de fer des de posicions relativistes que, d'altra banda, no ens impedeixin endinsar-nos en el que sí que pot suscitar l'experiència o experiències estètiques.

3.2.2. Les qualitats artístiques en relació amb l'experiència estètica

Des de les ciències socials, l'estudi de les produccions o pràctiques artístiques, siguin quines siguin les consideracions que prenguem de partida, respon a unes regles més o menys explícites. I aquestes, més o menys codificades, generen uns cànons que permeten avaluar posteriorment l'excel·lència o qualitat de les produccions conforme a aquests. Tot això ens condueix a la identificació de les qualitats artístiques que fan que una obra, segons la societat o l'època, tingui més o menys valor, la qual cosa també repercuteix en l'excel·lència de l'artista.

És important destacar que les qualitats esmentades no són necessàriament físiques (poden ser conceptuals o simbòliques) i, encara que representen una certa contrapartida objectiva (com poden ser, per exemple, formals), aquesta objectivitat estarà marcada per les convencions que s'estableixin per a cada tipus d'estil, gènere o tipus d'obra segons les èpoques.



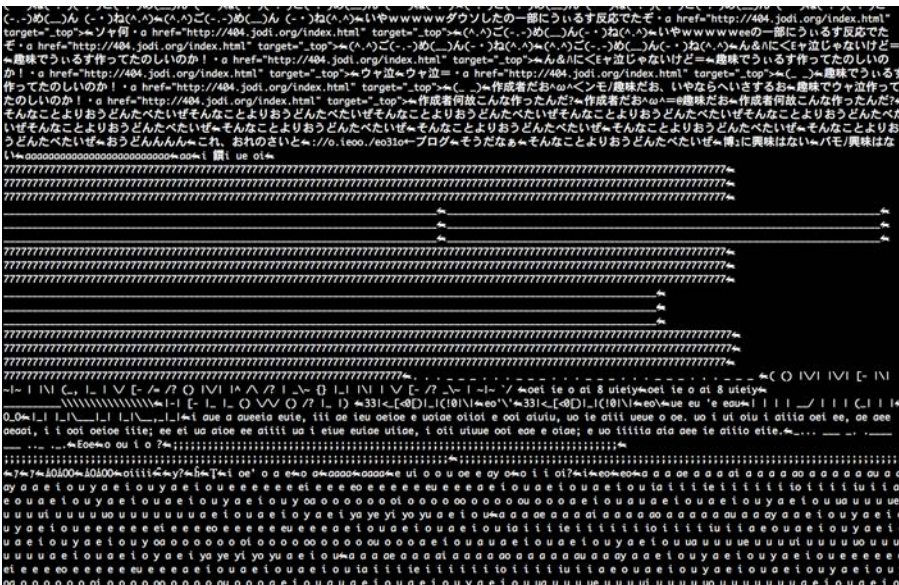
Obra de Damien Hirst. *In his infinite Wisdom*, a la Tate Gallery de Londres

L'obra d'aquest artista, sovint polèmica i provocativa, és un bon exemple de com l'art contemporani estableix noves convencions i àmplia els criteris de valoració de l'artístic.

És a dir, les qualitats que defineixen l'artístic en una època poden no ser-ho en una altra i, per tant, allò que tenia valor en l'antiguitat pot no tenir-ne segons paràmetres de valoració moderns. Dit d'una altra manera, les convencions que

han definit els valors artístics han variat al llarg de la història. Encara que també és convenient afegir que l'art del passat manté un valor patrimonial i testimonial indiscutible que el fa valuós com a part de l'herència històrica que ens ensenya i mostra el passat. La qüestió ara –des del prisma postmodern– és que aquesta herència ha d'acceptar múltiples interpretacions i aproximacions, i no una de sola.

D'aquesta manera podem entendre que en altres èpoques es valorés l'habilitat, la tècnica, el virtuosisme (a l'hora de copiar fidelment la realitat) o el monumental. I, al contrari, ara es valorin altres aspectes molt diferents que poden tenir un rerefons més social, conceptual o processual o, fins i tot, que es valorin per transgredir les normes i els propis límits fins a provocar l'error. El valor de la innovació (d'allò nou i original) obliga sovint a transgredir les normes i a reinventar el propi art fins a l'obsessió.



Pantalla del projecte d'art en xarxa (netart) fet pel col·lectiu Jodi en què la base consisteix a jugar amb l'error informàtic del navegador web.
<http://404.jodi.org>

Però una vegada aquí, de nou ens hem de preguntar: existeix un denominador comú que permeti agrupar totes aquestes consideracions de què deriven les qualitats artístiques dins de l'estètica?

El cert és que durant gran part de la història l'art era fàcilment classificable, ja que les normes o regles que l'organitzaven responien a escoles o acadèmies que generaven un sistema basat en models a partir dels quals s'aprenia i a poc a poc s'evoluciona. Amb el segle XX van arribar l'avantguardes i amb elles la superació de certes trajectòries. La mateixa consigna d'originalitat que va marcar els anys cinquanta en l'expressionisme abstracte americà, i també als artistes *pop* com Warhol, també es va convertir en una regla a seguir. Des de llavors l'art es podria definir com una activitat codificada, en un procés continu de reelaboració. Ser artista avui no solament implica acceptar aquest

fet sinó abordar aquesta situació amb tot el desequilibri que comporta. I si ja és difícil per als que "fan" art, assumir aquesta situació de canvi permanent, no és més fàcil per als que el "consumeixen".

I si hem definit des del costat de la producció artística l'existència d'una sèrie de qualitats artístiques (que poden respondre a múltiples convencions), l'experiència estètica es converteix en la contrapartida d'aquestes qualitats pel costat de l'espectador, el públic o l'audiència. És a dir, segons Yves Michaud, l'experiència estètica es dóna en funció d'unes qualitats artístiques existents. Aquesta experiència estètica és la contrapartida perquè es converteix en reconeixement i posada en valor de l'obra per part de l'espectador.

En aquest sentit, també es pot afegir que tant l'artista com l'observador fan l'obra. Fins i tot en el cas dels *ready-made* de Duchamp, tots dos són necessaris per a generar el joc de l'art. En aquest joc el procés de judici estètic consisteix a aprendre a fer correspondre la reacció adequada a les qualitats adequades. Dit d'una altra manera, igual que l'artista aprehèn unes regles que determinaran el valor del seu art (siguin del tipus que siguin), també els espectadors aprenen a jutjar estèticament a partir de les respostes davant dels objectes apropiats. I aquesta experiència sol estar mediatitzada a partir del llenguatge verbal, malgrat el que molts formalistes esgrimeixen (que l'art s'expressa per si mateix i no necessita el llenguatge). Aprenem a valorar l'art a partir de jocs complexos del llenguatge que conformen la nostra experiència estètica. El "gust" és una cosa cultural que s'aprèn i es transmet, i és des del llenguatge que també aprenem a percebre i sentir, no ja només l'art, sinó la pròpia realitat.



Sala del Museu d'Art Modern Centre Pompidou, de París. Extret de *Kalipedia*

El museu respon sovint a una concepció formalista que busca aïllar-nos del món per confrontar-nos amb l'obra d'art, sense gairebé informació per a la seva interpretació, en un intent de fomentar així una relació directa entre l'espectador i l'obra, sense mediacions.

Per a filar més prim, fins i tot podríem afegir que la mateixa idea de posar-nos davant d'una obra d'art sense més informació que la que aquesta ens mostra com a ideal d'interpretació 100% subjectiva respon a un mite; ja que qualsevol resposta pretèsament subjectiva respondrà en certa mesura a l'après des de la

pròpia cultura visual. És a dir, tots hem estat educats i, encara que el sentit de la vista és una cosa innata, la manera en què aprenem a veure és cultural en gran manera.



La popular sèrie de dibuixos animats *Marco, de los Apeninos a los Andes* (basada en un relat breu de ficció d'Edmundo de Amicis), va ser vista pràcticament per tota una generació d'infants al final dels setanta, de manera que va constituir no solament un producte de la cultura visual compartida, sinó també una escola de la mirada infantil amb implicacions estètiques i emocionals.

Si acceptem que hi pot haver diferents i diverses qualitats artístiques o valors artístics, podem entendre que també hi hagi diferents experiències estètiques i, per tant, no puguem parlar d'una estètica sinó de diferents estètiques que poden estar cada una relacionades amb diferents camps d'estudi o perspectives.

Les instal·lacions de James Turrell, per exemple, tenen un eix basat en la llum i el color que en marca la recerca personal, mentre que altres artistes del camp de l'escultura s'han decantat per la recerca d'altres camps com el concepte d'espai, el de buit, el moviment, etc.



Obra de James Turrell (2010). *The Wolfsburg Project*. A Kunstmuseum Wolfsburg

Aquesta experiència estètica és en tot cas, i com ja ho hem advertit, el resultat d'un aprenentatge i que no és cap altra cosa que el desenvolupament d'una sensibilitat. Aquesta sensibilitat també és l'aprenentatge d'un afecte i,

com qualsevol altre afecte o sentiment (per més complex que vulguem) com l'amor, l'odi, l'atracció, l'enveja, el menyspreu o la gelosia, és un afecte que s'aprèn i del qual "es parla" des de la cultura.

Encara que no en puguem assumir l'abast exacte, també és innegable el fort paper del cinema com a agent culturalitzant i transmissor de valors i conductes en la societat occidental actual. També el gust es normativitza, es transmet o s'imposa a partir de modes.

Arribats a aquest punt és important destacar que, encara que parlem d'estètica amb referència a l'art, la reflexió seria en gran manera aplicable a la pròpia experiència estètica que ens proporcionen les produccions de la cultura visual contemporània, és a dir, el disseny, la publicitat, la imatge, la fotografia, etc.

3.2.3. Els criteris estètics i el llenguatge

Començarem definint què entenem per *criteri* en la seva accepció comuna. El **criteri** ens permet establir distincions entre coses, persones o nocions. Aplicar un criteri és fer distincions que permeten fer eleccions. El **criteri estètic** hauria de ser, doncs, el que ens permetés distingir el valor estètic en les produccions artístiques per a fer eleccions sobre aquestes. Aquest criteri pot servir per a la producció d'obres, la selecció d'obres en una exposició, per a un museu o una galeria, per a un premi, per a una menció, etc. Constatar que no existeixen criteris estètics seria com afirmar que no hi ha mitjans per a fer distincions. Tanmateix, el problema no és tant la falta de criteris com la pluralitat i desordre d'aquests en funció de les diferents estètiques contemporànies possibles. Per tant, hi ha una falta de claredat en l'establiment del terreny de joc, el que Yves Micheaud denomina *desordre criteriològic*.

Des de l'estètica contemporània el criteri estètic pot servir per a fer un judici de valor o de qualitat (en relació amb el criteri o criteris escollits). Tanmateix, hi ha altres posicions que no es preocupen tant d'aquest criteri estètic, com, per exemple, Nelson Goodman (*Maneras de hacer mundos*, 1978), el qual parteix d'una concepció de l'art que considera que l'aspecte estètic solament n'és un més per a la valoració de l'obra artística i, en l'actualitat, probablement ni tan sols no és el més important.

Certament, l'obra d'art també es pot valorar en funció de molts altres criteris, com el simbòlic, l'econòmic o el social.

En tot cas, és convenient distingir que del que es tracta ara no és de defensar un criteri estètic universal com en altres èpoques, sinó d'acceptar que malgrat que els criteris puguin ser molts i molt diversos, aquests continuen tenint un paper important encara que ja no siguin considerats únics i permanents. Quins són aquests criteris, com operen en l'art contemporani i com s'ordenen o categoritzen són algunes de les preguntes clau en cada cas o circumstància.

És important constatar que en el món de l'art contemporani no és difícil apreciar certes disparitats de criteri entre museus o, fins i tot, entre diferents col·leccions d'un mateix museu a l'hora de presentar-les al públic. I alhora la diversitat d'obres i la disparitat d'experiències ens porten a plantejar la noció d'un art "desdefinit", parafrasejant Rosenberg (*The de-definition of art*, 1972). Aquesta situació provoca diferents posicions. Aquí en plantejarem una (la que sosté Yves Michaud a *El juicio estético*) i, insistim, es basa en la cerca i identificació dels criteris que ens permetin ordenar i categoritzar l'art i l'experiència estètica, per més diversa que aquesta última sigui.

D'entrada, Yves Michaud parteix de la idea que tothom pot experimentar una experiència estètica, però aquesta es pot donar de manera diferent segons si ha estat educada o no. En última instància, també es pot admetre que aquestes experiències són relatives: tant segons el subjecte, com el domini d'objectes, com les comunitats que desenvolupen un tipus de gust, com públics dins de contextos més o menys definits. A més, aquestes varietats s'articulen i s'entrecreen, per la qual cosa no es poden establir enunciats categòrics.

Però, com es tradueix tota aquesta teoria a la pràctica? Yves Michaud, a *El juicio estético*, exposa tres exemples aclaridors. A partir de tres referències del món de la comunicació, compara un reportatge televisiu dedicat a la raça del cavall andalús, un article de crítica de l'art sobre l'escultor Tony Cragg i, finalment, un article dedicat a l'estètica *rap*, en el qual parla de les estratègies de supervivència dels rapers de la vella guàrdia, els quals eren sotmesos als processos d'envelliment més ràpids de la música popular. Malgrat que només un dels exemples es refereix al món de l'art, els tres il·lustren com l'experiència estètica es pot donar en diferents àmbits (tant en el reconeixement de l'art com en la valoració o admiració d'una raça de cavalls).

També conclou que:

- l'experiència estètica es pot donar en diferents graus,
- les apreciacions estètiques tenen un caràcter relatiu i
- s'utilitzen enunciats complexos, fins i tot des d'un llenguatge molt especialitzat que cal saber comprendre o utilitzar per a entrar en el joc de la valoració. Per exemple, en el cas del rap hi ha tant la necessitat de conèixer un argot propi com de conèixer el context de la música.

En els tres casos es parla des d'una admiració i un judici positiu, però l'important també és tenir les paraules (vocabulari) per a expressar-lo i poder entrar en el joc d'enunciats que ho fan. Això ens porta a plantejar que la naturalesa del judici estètic encara que sigui personal també està inscrita en un joc de llenguatge compartit.



Visita guiada al festival Getxophoto. Foto d'Hodei Torres.

Les visites guiades suposen una via d'interpretació de l'art on el llenguatge que s'utilitza és fonamentalment per a la seva compressió.

En aquest sentit, les idees de Wittgenstein planen sobre aquesta tesi. Els jocs del llenguatge són sistemes de comunicació i remeten també a la idea de "forma de vida" en el sentit del conjunt de pràctiques d'una comunitat.

Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida.

Ludwig Wittgenstein (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Fidels a aquesta idea es pot plantejar que un judici estètic forma part d'un joc del llenguatge (estètic). Aquests jocs poden ser múltiples, alguns àmpliament coneguts i altres reservats només a uns quants iniciats.

Per tant, Michaud defensa que el propi llenguatge és el vehicle de l'experiència estètica. Entrar en determinats jocs del llenguatge, endinsar-se en noves paraules i conceptes és educar la capacitat de reconèixer i apreciar de manera sensible els valors estètics. Aquesta iniciació es pot fer per repetició i imitació de clixés i maneres de parlar, fins a arribar a un cert domini després de l'ensinistrament de la pròpia experiència.

Saber hablar condiciona saber sentir, o más bien ello viene a ser lo mismo.

Yves Michaud (2003). *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books.

Les paraules que expressen els judicis estètics exerceixen un paper complicat en la cultura de cada època, ja que, tal com avançàvem, certs jocs del llenguatge estètic defineixen una forma de vida i una cultura.

Esto explicaría probablemente que a veces, cuando nos ponemos a discutir sobre nuestras apreciaciones, puedan producirse las más violentas e irremediables rupturas, porque nuestras apreciaciones estéticas hundan sus raíces hasta ramificaciones profundas de nuestras formas de vida y de cultura y toca, así, nuestros modos de comprensión más vitales. Nos apercebimos entonces de que tal punto de "detalle" estético revela una incompatibilidad completa de las formas de vida. El éxito de la obra de Yasmina Reza *Arte*, en la que amigos de siempre rompen su amistad a raíz de una discusión sobre una pintura monocroma que acaba de adquirir uno de ellos, descansa en parte sobre este enlazamiento del juicio estético y las formas de vida y la sensibilidad.

Yves Michaud (2003). *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books.

Un altre tema relacionat és el de la dominació cultural que es pot interpretar des de la imposició de normes en diferents períodes de la història. Certs imperialismes estètics, com els que han operat també durant el segle XX des de la cultura americana, s'haurien d'analitzar com a fenòmens no pròpiament d'un esdevenir artístic sinó de dominació des d'una producció cultural. En aquest sentit és simptomàtic que ja s'accepti obertament la idea d'**indústria cultural**.

D'altra banda, tampoc no hem de subestimar els complexos processos de convergència i barreja intercultural que també operen i afecten els diferents contextos socials en l'actualitat, la qual cosa genera la complexa cultura visual en la qual som immersos.

3.3. Mimesi i representació

La mimesi i la representació de la realitat per mitjà d'imatges i escultures ha estat una constant al llarg de la història de l'art. Ara aquesta intencionalitat ha deixat pas a altres temes i interessos, però continua essent un dels objectius que marca la producció d'imatges d'una manera o d'una altra.

3.3.1. La facultat mimètica

La naturaleza genera semejanzas; basta pensar en la mímica. No obstante, el ser humano es quien posee la capacidad suprema de producirlas. Probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética [...]. En última instancia, su escuela es el juego. En efecto, los juegos infantiles están repletos de actitudes miméticas sin que éstas se reduzcan a las imitaciones que un hombre hace de otro. El niño juega a ser comerciante o maestro, pero también molino de viento y tren. La pregunta que se impone es: ¿de qué le sirve este adiestramiento del comportamiento mimético?

Walter Benjamin (1933). *La enseñanza de lo semejante*.

D'acord amb la citació que encapçala aquest subapartat, la voluntat d'imitació i còpia forma part de la naturalesa humana des de la infantesa. L'ésser humà juga a imitar persones, objectes o animals. Les onomatopeies en serien la prova en el llenguatge verbal. La **mimesi** (imitació) ha estat al seu torn un dels temes centrals del pensament estètic. Durant segles, l'activitat artística es va arribar a identificar amb una activitat mimètica, de còpia i representació fidel de la realitat natural.

La cultura occidental troba les seves arrels històriques en la interrelació de dues civilitzacions que la precedeixen i alhora la fonamenten: la indoeuropea i la semítica. Totes dues civilitzacions representen al seu torn dos models oposats de comprendre i de valorar l'estatut representatiu i mimètic de les imatges. La suma contradictòria de tots dos models caracteritza el desenvolupament posterior de la imatge en la història occidental.

Civilització indoeuropea

Les tribus indoeuropees, que originàriament habitaven els territoris circumdants dels actuals mars Negre i Caspi, van iniciar avui fa més de quatre mil anys un desplaçament i una expansió que els portaria des de l'Índia fins a l'Europa nòrdica, com també fins a l'actual Rússia, Itàlia, Grècia i Espanya.

En la cultura indoeuropea, la visió es constitueix com el sentit humà de referència. La seva comprensió del coneixement és visual. Així ho mostren les literatures antigues gregues, sànscrites, llatines o germàniques. El terme *coneixement* es denominava en sànscrit *vidya*, que manté l'arrel comuna amb el terme llatí *video* ('visió') o el germànic *wissen* ('saber'). Veure adequadament era conèixer. La noció de *veritat* en la filosofia grega clàssica, *aletheia*, significava, literalment, 'desvelar', 'desocultar allò que no deixa veure l'autèntic'.

En la cultura indoeuropea, la visió es constitueix com el sentit humà de referència. La seva comprensió del coneixement és visual.

La imatge, la seva capacitat representativa, mimètica de la veritat i la realitat resultava així legitimada. Conseqüentment, era característica en la cultura indoeuropea la creació d'imatges i representacions volumètriques dels diferents déus, i de les narracions mítiques que explicaven l'origen i raó del món natural i humà. Sota la seva influència s'origina la profusió gràfica i visual occidental, el seu reconeixement i acceptació com a lloc de veritat, com a representació adequada i vàlida.

Civilització semítica

En un sentit oposat, els semites, tribus originàries de la península aràbiga que també es van expandir i es van desplaçar com els indoeuropeus pel món occidental posterior, negaven l'estatut de veritat i adequació de la imatge i, d'aquesta manera, de l'activitat mimètica.

Davant el politeisme indoeuropeu, la civilització semítica apareixia dominada pel monoteisme. Cultura i llengües també eren diferents. Davant la concepció cíclica de la història pròpia dels indoeuropeus, els semites mostraven predilec-

ció per una concepció lineal de la història. I, finalment, davant el predomini del sentit de la visió en els indoeuropeus, els semites optaven per l'oïda, per l'oralitat, per la paraula.

L'Antic Testament comença justament amb l'expressió "En l'inici era el verb". La creació divina, igualment, sorgeix de la seva paraula: "[...] I Déu va dir [...] i es va fer la llum". La visió, en canvi, es presentava com el lloc de l'engany i la incertesa. La representació de Déu estava prohibida. No existien ni es permetien il·lustracions ni representacions escultòriques al·lusives al text sagrat.

En la cultura semítica, no hi havia ni es permetien il·lustracions ni representacions de Déu. La imatge, així, era menyspreada.

La creació humana no havia de competir amb la divina. Conseqüentment, la imatge, la representació, era menyspreada. La mimesi, que tanta importància hauria de tenir posteriorment en la cultura occidental fins a arribar a la nostra actual i omnipresent cultura visual, sorgeix així d'una lluita dialèctica entre la visualitat indoeuropea i l'oralitat semítica.

3.3.2. Evolució del concepte de mimesi

Quadre històric que ens mostra l'evolució del concepte de mimesi fins a l'actualitat

Antiguitat	El terme <i>mimesi</i> apareix vinculat inicialment als cultes dionisiacs, com a expressió d'una realitat interior. A partir del segle v aC, abandona l'àmbit religiós, i passa a designar la reproducció del món exterior. Per tant, <i>mimesi</i> es va comprendre de manera bàsica com a copiar l'aparença de les coses, i es va aplicar preferentment al conjunt de les arts visuals i escèniques. A partir del pensament d'Aristòtil, l'hel·lenisme va premiar l'adopció de <i>mimesi</i> com a imitació lliure de l'artista, a partir de la síntesi de l'accepció primitiva ritual i la posterior de clàssica com a còpia de la realitat exterior.
Edat mitjana	En l'edat mitjana, la noció de mimesi rep un gir religiós. Per a autors com sant Agustí, si l'art ha d'imitar, que imiti llavors el món invisible, que és etern i més perfecte que el món visible. L'art ha de buscar al món visible les empremtes de la bellesa eterna, i aquest objectiu es podrà assolir millor utilitzant símbols i imatges al·legòriques que representant directament la realitat.
Renaixement	El concepte de mimesi trobaria finalment la centralitat i l'apogeu en les teories estètiques renaixentistes. En aquest moment, s'adopta el terme llatí <i>imitatio</i> com a element central de l'art. Les arts visuals, es diu, han de consistir en la imitació de la naturalesa. Com més fidedigne sigui un quadre, més alt en serà el valor estètic. L'ús habitual de la perspectiva geomètrica en la pintura renaixentista permetrà justament imprimir aquest caràcter d'imitació fidel a l'espai de representació.
Edat moderna	Si ja en el mateix Renaixement hi ha una substitució progressiva del terme <i>imitatio</i> pel d' <i>inventio</i> o <i>creatio</i> . El recorregut posterior de les arts mostra justament aquesta lluita entre la consideració de l'art plàstic com a imitació de la realitat i la consideració de l'art com a lloc de creació i invenció de l'artista. L'art dels segles XVII, XVIII i XIX reflecteix les diferents vies que adoptarà la mimesi artística anteriorment predominant: <ul style="list-style-type: none"> • El neoclassicisme, presidit per la voluntat de fidelitat a l'Antiguitat. • El romanticisme, dominat per la imposició de l'artista com a creador lliure. • El realisme del segle XIX de nou, voluntat de fidelitat a la realitat natural. • El simbolisme, acusat d'irreal, es refugia en el simbòlic.
Època contemporània	Es produeix una decadència progressiva de la noció de mimesi en l'estètica contemporània, que al llarg de la primera meitat del segle XX es tradueix en una tendència cap a l'abstracció. Tanmateix, la cerca de la realitat és recuperada per alguns moviments com el realisme socialista o el moviment hiperrealista en la pintura. No obstant això, en l'actualitat, des de la generació d'imatges per ordinador en 3D (CGI – <i>computer-generated imagery</i> –) s'està produint tal grau de simulació de la realitat que podríem parlar d'una recuperació del concepte de mimesi amb aplicacions tan diverses que superen totalment l'àmbit artístic.

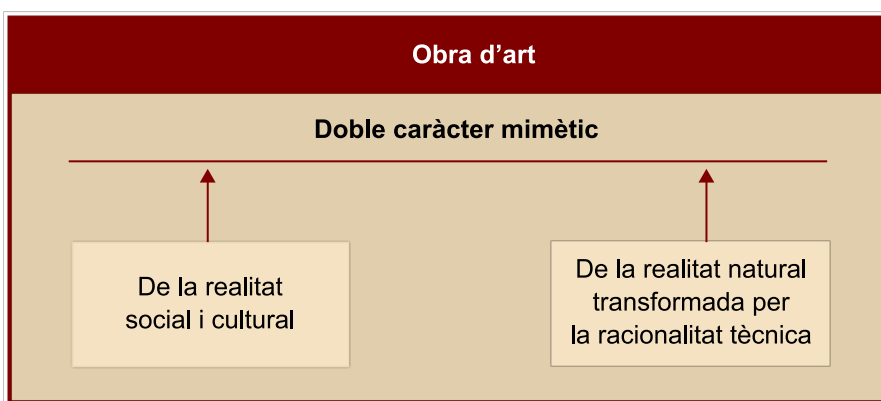
El doble caràcter mimètic de la representació estètica

El concepte de mimesi manté l'actualitat. A tall d'exemple i com a il·lustració final, a continuació tractarem de la seva adopció singular en l'obra estètica de Theodor W. Adorno (1903-1969). El pensament d'Adorno s'inscriu en el grup d'intel·lectuals de l'Escola de Frankfurt.

El pensament d'Adorno, com també el del conjunt d'autors relacionats amb l'Institut de Recerques Socials de Frankfurt, apareix caracteritzat amb l'etiqueta de **teoria crítica alemanya**, i les qüestions estètiques ocupen un lloc central en la seva reflexió. Amb l'expressió *teoria crítica* es fa referència a un plantejament discursiu l'objectiu central del qual consistirà a mostrar les contradiccions fonamentals sobre les quals s'estableix la societat capitalista.

Teoria estètica (1970), únic tractat extens dedicat a qüestions estrictament estètiques a Adorno, és una obra publicada de manera pòstuma, deixada inacabada per la mort inesperada d'Adorno l'agost del mateix any. Ha arribat fins a nosaltres un text fragmentari, sense una organització argumental, que consisteix en una gran constel·lació de temes i qüestions aparentment inconnexes. Una d'aquestes qüestions, centrals en el seu pensament estètic, és la del caràcter mimètic doble atorgat a la representació estètica.

Per a Adorno, una de les virtuts principals de l'art consisteix en la seva dimensió mimètica. En un primer sentit, perquè l'obra d'art imita la realitat social i cultural existent. I, a més, en un segon sentit determinant, perquè alhora imita la realitat natural transformada per la realitat social. Una realitat natural irreductible a la realitat social, i que té en l'art una de les vies d'expressió més autèntiques.



El caràcter mimètic doble de la representació artística per a Theodor W. Adorno

L'art autèntic conté la possibilitat de tots dos tipus de mimesi. D'aquesta manera, l'art té la capacitat d'expressar no tan sols el sofriment dels homes, sinó també el de la naturalesa dominada per aquests, a partir de la seva racionalitat tècnica.

Aquest comportament mimètic (crític) doble de la producció artística i estètica permet preservar en les obres el record d'una unitat ancestral de l'home i la naturalesa. La producció estètica autèntica té així la possibilitat de figurar, representar, una possible restauració en el futur d'aquesta situació ara perduda: **l'harmonia entre la cultura humana i la naturalesa.**

Contenido de verdad y contenido crítico de las obras de arte se funden en uno.

Theodor W. Adorno (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Ara bé, aquesta veritat estètica només es pot fer evident de manera autèntica en les obres que lluitin per la seva autonomia més completa respecte a la societat moderna i industrial, que rebutgin la seva acceptació immediata i el seu ràpid reconeixement popular. Tan sols gràcies a la seva inutilitat, a la seva negació de la unitat de l'art i la vida, podran mantenir l'esperança d'una vida futura que imitarà l'art en la implementació més utòpica.

Les modernes tècniques digitals d'imatges de síntesi en 3D investiguen sobre la generació hiperrealista de personatges. En aquest cas es tracta d'un treball fet per Eugene d'Eon per a la corporació NVIDIA, en el qual investiga sobre la representació mimètica de la pell. La realitat virtual implica posar en actualitat el tema de la mimesis.



Tan sols l'art veritablement avantguardista, rebel, inútil, sense sentit aparent, incompès, experimental i nou podrà exposar i contenir la dimensió estètica doble assenyalada. De fet, per a Adorno, un art autèntic en l'època moderna només es pot desenvolupar com a **antiart**, com un art que explicita d'una manera negativa les condicions fatals d'explotació i domini que imprimeix la raó instrumental moderna, com també les contradiccions que implica en l'àmbit de la societat i de la naturalesa.

3.4. Teories sobre l'art

Resumidament presentarem dues de les teories principals de l'art, les quals determinen la manera de concebre'n la funció essencial en el si de la cultura. Aquestes concepcions han determinat –i per això també és important considera-les aquí– el punt de partida de diferents tipus de pedagogies i plantejaments de l'educació artística.

3.4.1. Teoria formalista: l'art com a forma

Formalistes són els que defensen l'obra d'art des d'una concepció purament formal. Només s'admeten com a valors els del propi mitjà (pintura, escultura, dibuix, etc.) determinats per les seves qualitats formals com el color, les línies, les combinacions de formes, plans, textura, composició, etc.; i, per tant, es consideren irrelevants per a la seva apreciació estètica la representació, l'emoció i les idees o els conceptes que l'obra inclogui.

Les bases de la teoria formalista es van fonamentar principalment amb les idees de **Clive Bell** al començament del segle XX, que van ajudar a crear una dicotomia artificial entre forma i contingut, com també a rebutjar l'art basat en referències històriques o literàries. El problema d'aquesta teoria és que va tenir una gran difusió en la creació dels currículums en educació artística i fins no fa gaire va marcar el mètode d'anàlisi i de lectura de les imatges en l'educació. En potenciar el formal com la base real de l'art, el formalisme va contribuir a reduir la importància de la lectura dels significats socials i culturals en les obres. Amb l'arribada de l'abstracció la primera meitat del segle XX, el formalisme es va veure encara més enfortit.

3.4.2. Teoria de l'art com a llenguatge

Des d'aquesta concepció, el fet que les obres d'art siguin una representació de coses, idees o sentiments humans, com també de símbols, les dota d'una càrrega semàntica capaç de suggerir significats. Com qualsevol altre llenguatge l'art permet llavors representar i interpretar la realitat, i, evidentment, comunicar. Els artistes utilitzen els llenguatges de l'art per a expressar-se o comunicar-se.

Dins d'aquesta teoria podem trobar dues aproximacions:

1) **L'art com a expressió.** Des de la idea d'un art com a expressió, encara que s'admeti que l'obra transmet valors que s'han de manifestar per mitjà de la forma, es defensa que l'obra també pot oferir altres valors que van més enllà del formal, és a dir, representant i no solament presentant. Això fa de l'art un vehicle de comunicació que permet expressar els sentiments humans i obrir nous interrogants i interpretacions davant de l'obra. Podem qualificar una obra d'art com a trista, o com a alguna cosa que expressa tristesa, però aquesta pot ser una apreciació subjectiva i no la vertadera intenció de l'autor. En aquest sentit, alguns defensen que ja no és necessari dir que una obra d'art expressa qualitats emotives; n'hi ha prou amb dir que les té.

2) **L'art com a símbol.** Altres teòrics de l'art defensen que l'art, més que una expressió dels sentiments humans, n'és un símbol. L'art es passa a considerar un signe i el seu significat (*significar* vol dir 'ser signe de') està relacionat amb sentiments o conceptes tant individuals com col·lectius. Dit d'una altra manera, podríem considerar que l'obra d'art conté significats que estan relacionats

no solament amb allò que l'artista transmet sinó també amb el que queda recollit en l'obra fruit del moment històric i social, que es converteix així en un símbol més dins d'un context social i cultural.

Des d'aquests dos últims punts de vista, l'art es pot considerar com un llenguatge que opera des d'una sèrie de codis de signes, normalment oberts, però que també obliguen a pensar en codis comuns de la societat i en l'alfabetització visual d'aquesta. Aquesta posició es connecta perfectament amb la producció d'imatges no solament en el camp artístic sinó també en el del disseny visual i multimèdia.

3.5. Contextualisme davant aïllacionisme

Els enfocaments anteriors també donen lloc a dues concepcions sobre com el públic o el destinatari de l'obra pot valorar i fer una lectura interpretativa d'aquesta.

L'**aïllacionisme** és una concepció que sosté que per a apreciar una obra artística només cal contemplar-la, sentir-la o llegir-la, i que no cal res més fora d'ella (com seria una certa informació històrica o biogràfica sobre l'autor). Si l'obra no és autosuficient, vol dir que en aquest sentit és estèticament defectuosa per falta de **consistència pròpia**.

Aquesta concepció és molt propera a la teoria formalista, en què qualsevol obra és un exercici de pures formes. Per als aïllacionistes, l'experiència estètica pura no ha d'estar mediatitzada o condicionada per informació complementària.

El **contextualisme**, en canvi, sosté una posició contrària, i defensa que una obra d'art s'ha de considerar en el seu context sociocultural o marc total, i que els coneixements històrics i culturals enriqueixen l'obra potenciant-ne una experiència global molt més completa. Com podem entendre el *Guernica* sense saber res de la Guerra Civil espanyola? Per tant, és molt important connectar l'obra amb el seu context històric i social. En aquesta línia, també s'hauria de considerar tant l'obra del mateix artista en conjunt com la d'altres artistes del mateix estil o tradició.

Quant a l'artista, també pot ser útil conèixer-ne la intencionalitat a l'hora de plantejar-se l'obra. Aquesta concepció és més pròxima a l'art com a llenguatge, i des de la història de l'art s'analitzen les obres intentant fer interpretacions que van més enllà de la mateixa obra i veure-hi elements relacionats amb el context sociocultural.

Totes dues concepcions són discutibles i tampoc no són excloents, ja que es pot ser formalista respecte a una obra i contextualista respecte a una altra. Tanmateix, és important tenir en compte els dos enfocaments, ja que tots dos són presents en la manera que tenen els museus d'interpretar l'art.

Els que se situïn en una política aïllacionista intentaran presentar l'obra des de la concepció d'un espai buit i aïllat de l'exterior (normalment blanc) buscant provocar amb això una experiència íntima entre el subjecte i l'obra sense gaires interferències, interpretacions o informació complementària.

Un museu contextualista, en canvi, intentarà complementar l'obra amb informació extra per a contextualitzar-la i complementar-la, per mitjà de sistemes com a audioguies, material de sala, plafons informatius o, fins i tot, relacionant obres o altres elements socioculturals. D'aquesta manera, es generen exposicions més complexes en què no solament es reuneixen obres individuals, sinó que es construeixen tesis avalades pel conjunt de les peces.

El cert és que l'enfocament aïllacionista i formalista ha servit per a subratllar la importància de la mateixa obra, malgrat que ha deixat de banda aspectes també importants, tant pel que fa referència al context de l'obra com respecte al propi bagatge del subjecte que la mira i la percep, el qual no és mai una ment en blanc.

3.6. Imatge, cultura i realitat

Tota imatge és irreal. La identitat de signe icònic i referent designat no existeix. Les imatges sempre tenen unes característiques diferents de les de la realitat suposadament representada, connectada, dipositada, sobre elles. "El problema del realisme" designa la consideració problemàtica que moltes vegades assumeixen certes imatges com a doble perfecte màgic de la realitat exterior. Fins i tot en la imatge més fidedigna, fotografia o il·lustració hiperrealista, es dona una fractura entre signe i realitat.

A *Crítica del iconisme* (1976), Umberto Eco presenta una proposta explícita de substitució de consideracions habituals sobre les imatges denominades *realistes* per altres en les quals prevalgui el reconeixement del caràcter codificat culturalment de tota representació gràfica.

3.6.1. La lectura de les imatges

Som instruïts, hem après a llegir les imatges. La nostra inclusió en una determinada cultura –occidental– determina les nostres preconcepcions i prejudicis sobre el valor i l'estatut de les imatges. La comprensió d'una fotografia, una narració cinematogràfica o una imatge de síntesi digital no es produeix de manera espontània. Per als "altres", membres d'una cultura, no instruïts en les nostres modernes tecnologies de la imatge, tant les fotografies com la resta de les **imatges realistes** no es constitueixen fàcilment en signes amb un sentit unívoc i evident.

Fixem-nos en el testimoni de l'antropòleg Melville Herskovits:

Una vegada vaig ensenyar a una indígena Bush una instantània fotogràfica que havia pres recentment del seu fill. Ella va ser incapaç de reconèixer qualsevol dels trets característics que la fotografia exposava. Per a aquesta dona, la fotografia no era categoritzada com un missatge. Necessitava que fos estructurada lingüísticament per mi mitjançant una proposició com ara *Això és un missatge*.

Allan Sekula (1975). *On the Invention of Photographic Meaning*.

Aquest exemple ens mostra de manera paradigmàtica com la comprensió de tota imatge (fotogràfica) està totalment condicionada per un context de producció, difusió i ús. És tan sols en l'interior d'aquest context on les imatges es poden arribar a comprendre, assimilar a una determinada realitat, de manera simple i directa.

Des de la semiòtica, l'estètica racional ha desenvolupat un discurs fonamentat en l'art com a llenguatge i l'obra i l'objecte artístic com a sistemes de signes que transporten informació.

En esta misma línea de pensamiento se inscribe una nueva corriente estética directamente influenciada por la cibernética, que concibe la información como la clave para la comprensión de los procesos estéticos. Se busca, a través de la formalización, una contraposición de tendencias subjetivistas, transcendentales o existenciales de las teorías estéticas de tradición kantiano-hegeliana. El fundamento de un sistema estético formal no tiene como fin profundizar en la interpretación o en los juicios de valor, sino que se centra en el propio sistema de la obra, en ordenar el significado de sus elementos y los signos empleados. Toda obra de arte y, de un modo general, toda expresión artística pasa a ser considerada como un mensaje transmitido entre un individuo (o un microgrupo) creador (artista/s), denominado *emisor*, y un individuo (o grupo) receptor, por medio de un canal de transmisión (sistema de sensaciones visuales, auditivas, etc.).

Claudia Gianetti (2002). *Estética digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Angelot.

4. L'estètica digital

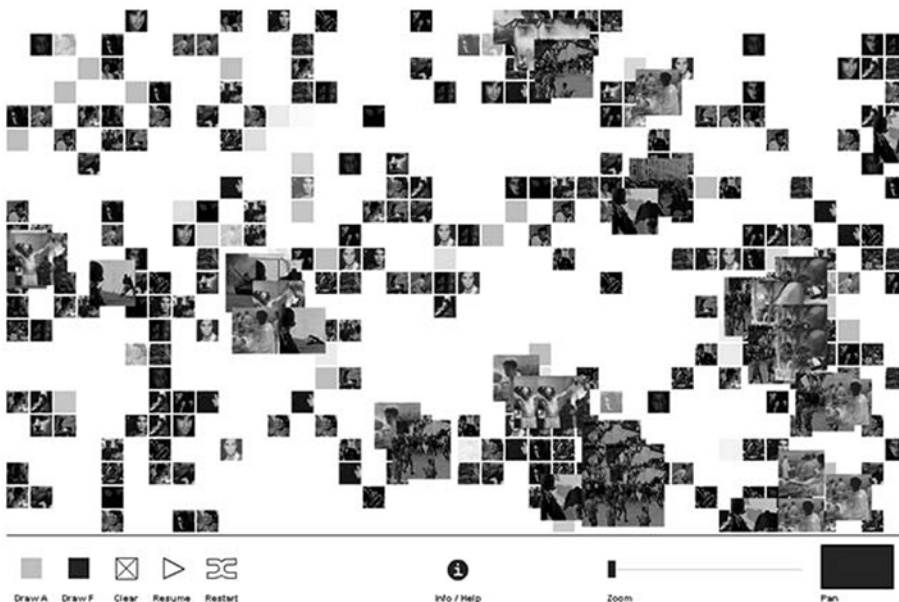
Com hem vist, l'estètica i l'art designen un camp obert en què l'evolució històrica ha estat marcada per la pluralitat de discursos i canvis successius de perspectives respecte al món de l'art i els seus límits.

Des de l'estètica digital es vol estudiar i reflexionar sobre les nocions emergents que sorgeixen dels nous paradigmes estètics vinculats al que Claudia Gianetti va definir en el seu llibre *Estètica digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnología* (2002) com a "simbiosis de los pensamientos científico, artístico, sistémico, sociológico y tecnológico".

Estètica digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología

[...] Aunque utilizamos el singular, somos conscientes de que no podemos hablar de una única noción uniforme y universal de estética, de la misma manera que ya no debemos entender la estética como una disciplina aislada y singular. El subtítulo, por su parte, subraya la idea general, que se encuentra reflejada en los diferentes capítulos, de nexo profundo entre los tres ámbitos: arte, ciencia y tecnología. El concepto de sintopía ha sido empleado en diferentes contextos –y es empleado aquí– a fin de dilatar la idea de interdisciplinariedad hacia una dimensión de cohesión entre maneras de pensar y métodos diversos no sólo aditiva, sino ante todo creativamente.

Claudia Gianetti (2002). *Estètica digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Angelot.



Marc Lafia; Fang-Yu Lin (2006). *The Battle of Algiers*. Projecte artístic digital en línia.

El disseny en totes les seves formes, el món de la imatge, el món de la música i el so, l'arquitectura... i totes les arts en general han patit en les dues últimes dècades una transformació radical marcada per la **revolució digital**. Els mitjans digitals i Internet han portat nombrosos canvis tant en la producció artística i els processos creatius, com en les formes de percepció i en l'estètica resultant.



Façana de l'ajuntament de Graz, una de les primeres façanes interactives repartides per Europa, creada per l'estudi *realities:united*.

El digital, entès com alguna cosa més que un simple canvi tecnològic, està conformant així una estètica pròpia que no solament gira entorn del formal sinó que també atén el processual, el conceptual i el social, i s'enllaça amb l'anomenat *new media art* (referit a l'art dels nous mitjans informàtics i electrònics, davant l'art dels vells mitjans com la ràdio, la premsa i la televisió).

Alguns aspectes de l'art que s'han vist qüestionats amb la irrupció del digital podrien ser la idea d'originalitat, la d'autoria, la d'obra acabada, la de col·laboració o la participació, per esmentar-ne només alguns que veurem més endavant.

El que és rellevant del context actual és descobrir com els canvis tecnològics han generat unes pràctiques creatives que incideixen profundament en el que és social i cultural. La tecnologia ha generat noves formes de compartir, de comunicar-nos, d'interactuar, de visualitzar, de crear o remesclar peces d'art. S'està canviant la manera de produir, distribuir i consumir cultura, fins al punt que la implicació cada vegada més generalitzada de les audiències en la pròpia transmissió i creació cultural (des de la cultura de la remescla) ens porta a parlar de productors/consumidors o *prosumidors* (de l'anglès *prosumers*).

4.1. Noves formes d'art, un nou paradigma de l'art

Estem assistint a una fusió d'art, ciència i tecnologia. La distinció entre la racionalitat de la ciència, el pragmatisme de la tècnica i l'humanisme de l'art sembla esfondrar-se. L'arribada de l'art digital és un exemple d'aquesta convergència que no solament designa l'aparició de noves formes d'art com la referida a la imatge 3D o sintetitzada per ordinador, els dispositius interactius

i l'art en xarxa (*netart*), sinó també la transformació progressiva dels mitjans anteriors com en el cas del cinema, la fotografia, el vídeo (abans electrònics i ara digitals) o les mateixes arts plàstiques.



New Media Art Exhibition Project. Instal·lació *Box of Revelation* com a experiment Intermèdia a HKAS (Hong Kong Accreditation Service). Foto d'on_the_wings a Flickr.

L'acostament gradual entre l'art i la ciència al llarg de la segona meitat del segle XX es va reflectir en l'aparició de l'art electrònic. Ara, després de la primera dècada del segle XXI i una vegada consumat el pas de l'analògic al digital, la reconstrucció del pont entre l'art i la ciència (amb referència a l'època renaixentista) sembla acabada. Tanmateix, no és un matrimoni exempt de problemes, ja que els seus camins respectius per a arribar a un coneixement de la realitat es projecten de maneres diferents i potser no responen als mateixos paràmetres ni objectius.

[Los pintores renacentistas] se consideran investigadores científicos de la naturaleza en cuanto visible y de las formas de la percepción. Todos los artistas están convencidos de pintar lo ideal, y, al mismo tiempo, de ser investigadores científicos de lo real, ya que no les parece innatural ordenar y componer elegantemente su obra; todos están convencidos de que la perspectiva lineal es, a la vez, la realidad espontánea del mirar y la estructura esencial del mundo visible.

José María Valverde (1985). *Vida y muerte de las ideas*. Barcelona: Planeta.

El paràmetre de la informació en la realitat de les màquines està generant tot un nou camp d'experimentació científica i tecnològica que fins i tot permet als ordinadors pensar, actuar i decidir. Alguns dels anhels de la cibernètica i de la intel·ligència artificial, condensats en les obres de ciència-ficció de fa tan sols tres dècades es comencen a fer realitat (d'altres, en canvi, semblen definitivament descartats per complet). Potser encara som lluny d'una intel·ligència artificial real, però no és menys cert que el conjunt de la societat està delegant en la informàtica tot tipus de processos, tasques i emmagatzematge de dades fins al punt de dependre'n per a gairebé tot.

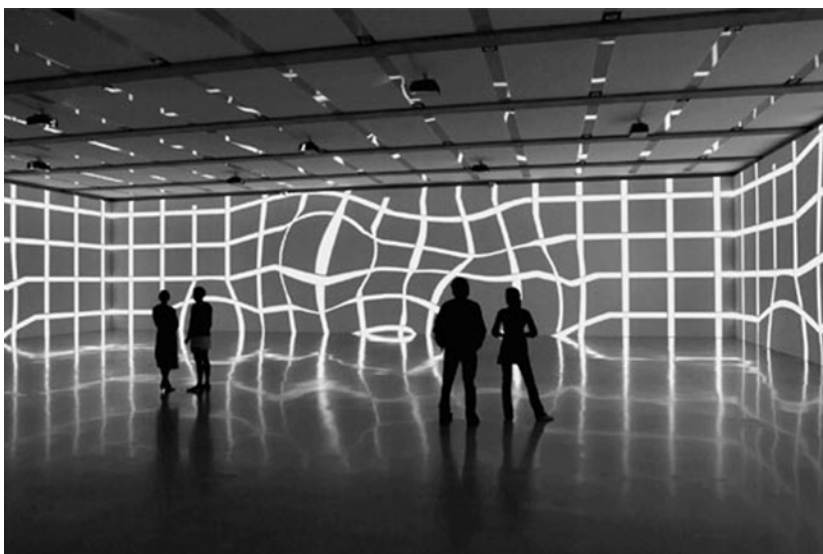
El món de l'art o el disseny no han estat excepcions del salt de l'analògic al digital, i l'ordinador s'ha imposat com una eina creativa més carregada de possibilitats i cada vegada més quotidiana, assequible i fàcil d'usar. S'han obert nombrosos reptes que tenen a veure tant amb la interfície de comunicació com amb els dispositius annexos i amb l'extensió de la Xarxa (Internet), de la qual ja no podem viure desconnectats.

Ara l'estètica digital és un dels elements constituents de la cultura visual actual.



Gorillaz és un bon exemple de fins on està arribant la cultura visual, es tracta d'una banda virtual de música formada per personatges de dibuixos animats. Darrere del projecte hi ha el cantant Damon Alban (The Blur) i el dibuixant anglès Jamie Hewlett, als quals se sumen múltiples col·laboradors musicals. El seu primer disc va vendre més de sis milions de còpies, i aconseguia així un lloc en l'escena musical malgrat tractar-se d'un projecte d'estudi.

Segons Giannetti, i seguint el pensament de Vilén Flusser, hem de considerar l'art digital i el *new media art* com un sistema i un procés intercomunicatiu. La funció de l'art és la de crear altres mons o obrir pas a noves realitats. En crear una obra d'art s'estableix un diàleg amb altres subjectes i es projecten altres realitats. Segons Giannetti, l'art, en valer-se d'aquest procés, assumeix la transformació del món com a dilatació de les nostres realitats (coneixements, experiències, sensacions, percepcions, etc.). Des d'aquests posicionaments tampoc no hi ha una cerca d'una explicació única i definitiva per al domini de l'art, ja que aquestes explicacions són no reduccionistes i no transcendents.



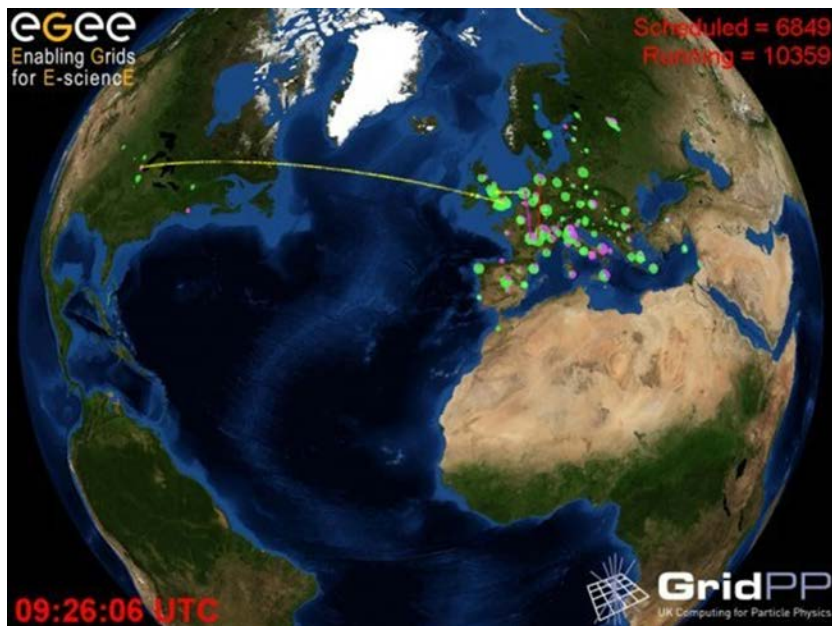
Projectes d'espais digitals de l'artista Peter Kogler per al MUMOK de Viena. Aquest artista ha centrat tota la seva atenció a investigar la pintura digital en relació amb l'arquitectura i la creació d'espais virtuals, i provoca l'experiència estètica d'aquests espais.

L'obra d'art consisteix en una invitació a l'espectador a entrar en el domini de la realitat de l'artista o a interessar-se per la seva visió del món. Des de la perspectiva d'una **estètica participativa** això és encara més evident, però a més es permet a l'espectador que també sigui partícip de l'obra i en certa manera coautor. Seguint aquesta idea, la proliferació de xarxes socials a Internet també és un signe de com la tecnologia està possibilitant noves esferes de relació i de virtualització que no exclouen ni substitueixen la realitat sinó que la complementen i l'augmenten (amb referència a la realitat augmentada).



Realitat virtual al saló Laval Virtual dedicat a aquest tema a França

Tanmateix, és convenient reconèixer que l'ordinador i la informàtica com a sistemes autònoms de creació que van ser al principi (i que continuen essent) també han deixat pas, i gràcies a Internet, a una nova realitat comunicativa i de relació social que influeix en l'art i l'estètica i forma part significativa de la nostra realitat actual. No podem ignorar com Internet ha canviat la nostra relació amb el món (xarxes socials), com també la visió i la concepció d'aquest des d'una nova percepció del temps i l'espai, o dels temps respecte a l'espai. En un futur, nous reptes i velocitats de la Xarxa en poden augmentar encara més el potencial.



The Grid és una xarxa paral·lela a Internet amb una finalitat científica que neix al Regne Unit. La seva velocitat és unes deu mil vegades superior a la velocitat mitjana de l'actual i és un exemple de pronòstic del que podrà ser Internet.

<http://www.gridpp.ac.uk>

Carlos Scolari, en el llibre *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva* (2008), intenta designar amb el concepte d'**hipermediacions** les conseqüències que la realitat hipermèdia té sobre l'entorn social i comunicatiu. És a dir, també ens remet al següent:

los procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectado tecnológicamente de manera reticular entre sí.

Carlos Scolari (2008). *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.

Segons Mark Tribe (fundador de Rhizome):

el arte de los nuevos medios puede entenderse como una respuesta a la revolución de las tecnologías de la información y la digitalización de diversos modelos culturales.

Mark Tribe (2006). *Arte y nuevas tecnologías*.

Amb aquesta frase Mark Tribe intenta explicar que l'art dels nous mitjans en realitat també representa una acció que afronta la realitat tecnològica contemporània, però no sempre amb una actitud acrítica, sinó també oberta a una reacció combativa o de-constructiva en la cerca fins i tot dels seus punts febles.



Projecte RSG-PP, *Prepared playstation*. A partir de versions modificades de la consola comercial PlayStation, aquest projecte explora els errors del codi per generar noves imatges.

Des d'una perspectiva estètica, el digital, ja ha fet alguns passos. Els primers ordinadors Mac que van servir als dissenyadors per a canviar el seu flux de treball (els vuitanta) també van representar el començament d'una estètica del digital. El píxel, tant en les imatges com en el vídeo i el disseny, va representar una primera evidència de la "digitalització" de les imatges que sovint servia per a donar una imatge moderna i innovadora. Tipografies basades en píxels encara ho demostren així. Tanmateix, aquella època, que va marcar una estètica digital molt lligada també als primers videojocs i cartells ja dissenyats per ordinador, encara estava molt marcada per les limitacions. Aquestes limitacions eren tant la memòria com la velocitat de procés de les primeres computadores, la qual cosa limitava tant la mida de les imatges com les possibles aplicacions d'efectes o filtres que en alguns casos es podien demorar molts minuts.

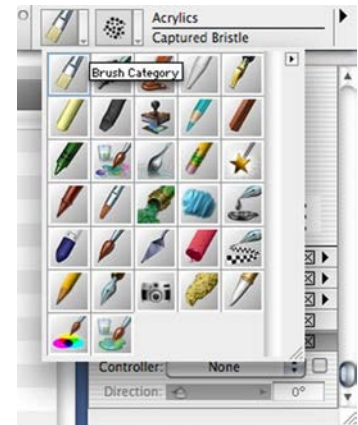


Dues portades de la revista *Emigre* 10 i 11, dissenyades per Rudy VanderLans i Glenn A. Suokko respectivament el 1989

Totes dues són representatives d'una estètica en què l'ordinador i les noves fonts van influir definitivament en la nova manera de fer disseny gràfic.

Els primers artistes digitals que van utilitzar l'ordinador van viure una etapa en què l'ordinador, malgrat ser una eina nova, encara servia per a simular processos i tècniques no digitals. De fet, les eines reals no eren els ordinadors sinó més concretament el programari específic per a crear que es va desenvolupar. I, en aquest sentit, és significatiu que encara avui les eines digitals de la majoria dels programes de retoc d'imatges simulen en gran part les eines analògiques clàssiques: llapis, pinzell, pot de pintura, aerògraf, ploma, etc., per no parlar de programes més especialitzats com el Painter de Corel, que fins i tot simula les propietats del paper i permet imitar gairebé qualsevol efecte d'il·lustració.

De fet, els primers artistes concebien les seves obres per ser igualment impreses i exposades com a quadres (gran part dels artistes que van treballar amb gràfics digitals al principi així ho demostren). Potser les primeres imatges 3D fetes per ordinador van ser les que van començar a plantejar una estètica pròpia del mitjà. Artistes pioners com **Yoichiro Kawaguchi** van treballar des de la visualització tridimensional abstracta en aquesta línia durant els noranta fins a generar més tard obres interactives.

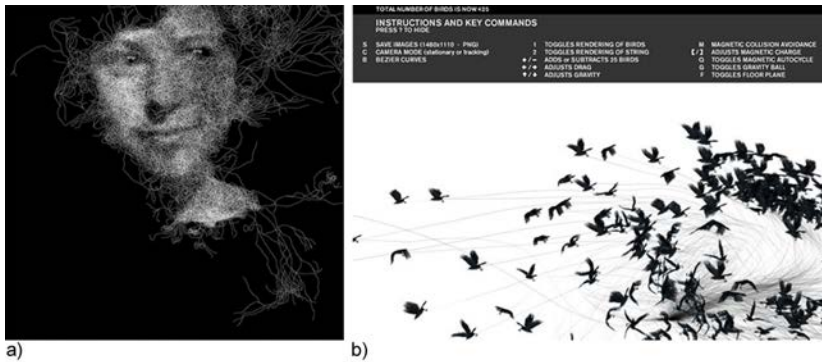


Exemple d'eines del programa Corel Painter simulant la majoria d'eines artístiques



Obra de Yoichiro Kawaguchi (2003). *Gemotion:Ocean Interactive* @ eAT Kanazawa.

Ara la coses són molt diferents, els ordinadors ja poden simular qualsevol realitat i l'estètica del digital no està marcada per l'evidència del píxel, sinó més aviat pel contrari, la capacitat de generar imatges que ja no podem distingir de les reals amb totes les repercussions que això comporta en la nostra percepció de les mateixes. Cada vegada més, els ordinadors i el programari comencen a fer evidents les possibilitats del mitjà digital com a tal i la potencialitat inherent als nous sistemes. Tot això obre grans expectatives de futur però també sembla allunyar cada vegada més l'art digital de l'art contemporani hereu de la tradició plàstica.



a) *Mycelium* de Ryan Alexander. Un projecte fet amb Processing. b) Projecte *Birds*, fet amb Processing per Robert Hodgkin.

Processing

Noves eines com Processing, un entorn *open source* amb un llenguatge de programació que permet fer i programar tant gràfics i animacions com sistemes interactius. Iniciat pels artistes Ben Fry i Casey Reas, ha contribuït al fet que nombrosos artistes, dissenyadors i experts en visualització de dades desenvolupin projectes d'art digital i contribueixin a definir una estètica pròpia del digital.

4.1.1. Un nou paradigma per a l'art digital?

Resulta difícil reunir en un concepte clar i precís tot allò que l'art digital significa i sembla plantejar dins del món de l'art actual. Però en tot cas sembla clar allò que qüestiona respecte a la visió tradicional de l'art i a l'obra d'art plàstica basada en el paradigma tradicional de l'art.

L'art digital és:

- Un art que qüestiona l'obra per si mateixa i aposta pel procés, el sistema, l'esdeveniment i l'experiència com a noves fórmules creatives igualment vàlides en el món de l'art actual.
- Un art que es despreocupa de la "manualitat" i l'originalitat. L'obra digital continguda en la memòria de l'ordinador es pot reproduir o copiar fàcilment. Ja no hi ha diferència entre l'original i la còpia.
- Un art amb la possibilitat de generar obres mai acabades. L'obra d'art acabada d'èpoques anteriors ha deixat pas a obres interactives que són complementades per l'usuari, i de vegades en permeten la modificació i transformació.
- La qüestió de l'autoria és un altre tema important, i mentre els artistes mediàtics treballen perquè es forgi una imatge d'ells mateixos, l'art digital busca ampliar noves col·laboracions o sinergies creatives en les quals la figura de l'autor es difumina o fins i tot desapareix.
- Finalment i fent una referència a la temàtica, l'art de la bellesa i la representació de la realitat ha deixat pas a un art eclèctic i variat. I encara que

és cert que encara resta un cert sentit estètic en moltes de les obres, cada vegada més artistes es dediquen a abordar nous reptes.

4.1.2. Paràmetres i aspectes estètics del *new media art* i l'art digital

Quins són els paràmetres que defineixen una estètica de l'art dels nous mitjans i de l'art digital? Deixem per a pròxims mòduls endinsar-nos en l'art digital, la seva definició i les seves manifestacions, però aquí esbossarem alguns dels aspectes més importants que de moment planteja l'estètica digital, dinàmica i mutant. D'entrada, aquesta parteix d'una crítica a la teoria estètica centrada en l'objecte d'art i a la tradició subjectivista de l'art iniciada amb Kant. Segons planteja Claudia Gianetti l'art digital sembla arribar a un art més enllà de l'art, basat en la comunicació.

Els aspectes plantejats a continuació són una proposta que recull i interpreta la proposta plantejada per Claudia Giannetti en el seu llibre. Aquesta és una proposta que vol plantejar de manera breu alguns dels aspectes que els futurs dissenyadors del mitjà digital i multimèdia també hauran de tenir en compte en el seu futur professional.

Aspectes a tenir en compte en el mitjà digital i multimèdia

Plurimedialitat i interdisciplinarietat	Si un dels aspectes que sembla definir l'art contemporani és la falta aparent de límits, l'esfera de la creació digital es caracteritza per ser un camp d'interdisciplinarietat i plurimedialitat. La creació intermèdia o tècnica mixta (<i>mixed media</i>) també ha servit per a designar la hibridació que els nous mitjans semblen trobar en l'entorn digital. La capacitat de compartir dispositius, interrelacionar-los i programar-los perquè interactuin entre ells fomenta possibilitats també noves i genera sistemes autònoms que permeten la interacció del públic per d'Internet o en instal·lacions físiques. El procés i el temps també són elements constitutius de l'obra.
Ubiquïtat i desmaterialització	Es parla d'ubiquïtat en l'art digital a partir de l'ús de les arts telemàtiques com a sistemes d'expansió de l'obra o de virtualització de processos i espais simultanis en la Xarxa. La desmaterialització té a veure amb la idea d'un art basat principalment en les imatges digitals de la pantalla i en una informació (digital) que depèn de l'energia elèctrica per a mostrar-se o manifestar-se com a obra.
Originalitat davant multiplicitat i simulació	La naturalesa digital incideix en el mode de transmissió i generació de la informació. La naturalesa matemàtica de la informació i la seva codificació passen per la de constituir un tipus de dades replicable que posa en crisi la idea d'originalitat i que per extensió també altera la concepció d'autor i autoria, ja que és fàcilment combinable. Si parlem de simulació, l'obra d'art també ens remet a la revisió del concepte de creativitat i al de simulacre fins a qüestionar la idea d'originalitat.
Autor i receptor	Amb l'art digital la relació entre l'autor, l'obra i l'observador es transforma, i així com l'autor es pot convertir també en intèrpret de la seva obra, l'observador pot participar-hi, interactuar-hi i modificar-la. La concepció d'autoria des de projectes de creació col·lectiva també es qüestiona, i més si es tracta d'una obra en evolució permanent o en <i>working process</i> .

Totes aquestes qüestions no fan sinó afegir més preguntes que respostes a aquesta temàtica, però en tot cas ens remetent a una realitat artística tremendament canviant i excitant respecte a les estètiques contemporànies.

Bibliografia

- Arnheim, R.** (2001). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Aumont, J.** (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R.** (2009). "De la obra al texto". A: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Benjamin, W.** (1987). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Bozal, V.** (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I-II). Madrid: Visor.
- Brockman, J.** (1996). *La tercera cultura*. Barcelona: Tusquets.
- Castells, M.** (2002). "La dimensión cultural de Internet". *Debates Culturales*. Barcelona: UOC/ICUB. <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articulos/castells0502/castells0502.html>
- Castro, E.** (2011). *Contra la postmodernidad*. Barcelona: Alpha Decay.
- Danto, A. C.** (2005). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Debord, G.** (2009). *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-Textos.
- Dickie, G.** (1974). *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Cornell University Press.
- Diderot, D.** (1995). *La paradoja del comediante*. Madrid: J. García Verdugo.
- Efland, A. D.; Freedman, K.; Stuhr, P.** (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Freud, S.** (2009). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.
- Gadamer, H. G.** (2010). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gadamer, H. G.** (1975). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gianetti, C.** (2002). *Estética digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Angelot.
- Goodman, N.** (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: A. Machado Libros.
- Huisman, H.** (2002). *La estética*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Jimenez, M.** (1999). *¿Qué es la estética?* Barcelona: Idea Books.
- Kant, I.** (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Liotard, J. F.** (1999). *La condición postmoderna*. Barcelona: Altaya.
- Michaud, Y.** (2003). *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books.
- Ocampo, E.; Peran, M.** (2002). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.
- Rosalind, K.** (ed.) (2009). "La escultura en el campo expandido". A: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pàg. 289-303). Madrid: Alianza.
- Rosenberg, H.** (1972). *The de-definition of art*. Nova York: Horizon Press.
- Scolari, C.** (2008). *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Schiller, F.** (1969). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Aguilar.
- Snow, C. P.** (1959). *The two cultures and the scientific revolution*. Nova York: Cambridge University Press.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estètica*. Madrid: Tecnos.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la estètica* (vol. I). Madrid: Akal.

Valverde, J. M. (1987). *Breve historia y antología de la estètica*. Barcelona: Ariel.

Vilar, G. (2001). *El desorden estètico*. Barcelona: Idea Books.

Worringer, W. (1997). *Abstracción y naturaleza*. Madrid: FCE.

Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.