

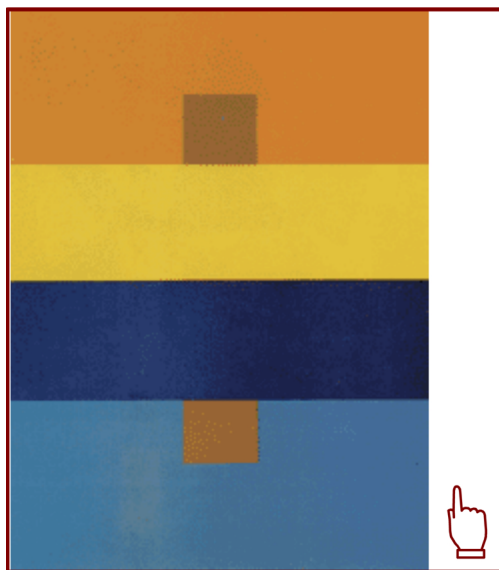
Introducció al pensament estètic

Objectius

- Conèixer els fonaments i orígens històrics de l'estètica filosòfica.
- Comprendre l'evolució de l'estètica tradicional i la seva caracterització contemporània.
- Relacionar autors, obres i categories bàsiques entre art, ciència i tecnologia.

Estètica: origen, etimologia i significat

Què és l'estètica?



Josef Albers (1929). *Com fer que un color sembli diferent de si mateix*

Què és l'estètica? Busquem primer la resposta en les definicions que n'han donat cinc autors clau en la seva història passada i recent.

Definicions d'estètica	
Baumgarten	
Bosanquet	
Hospers	
Tatarkiewicz	
Jiménez	



L'estètica va ser fundada per Alexander Baumgarten com a disciplina filosòfica destinada a l'estudi de la lògica dels diferents tipus de coneixement sensible, a les possibilitats del perfeccionament d'aquest i al coneixement del que és bell, el que és sublim, el que és meravellós i la seva creació per les arts lliures.

W. Henckmann; K. Lotter (1992). *Diccionario de Estética*

■ Estètica i estètiques

L'estètica ha estat i encara és avui una disciplina difusa i plural. Troba la seva arrel en el discurs filosòfic, però estén el seu radi d'acció més enllà d'aquest. Apareix generalment vinculada a l'estudi de l'art i la bellesa, però resulta igualment vàlid tractar d'**estètica musical** o d'**estètica digital**. Se la considera al mateix temps filosofia, teoria i ciència. Per a alguns, només té sentit com a història de les idees estètiques. Per a d'altres, ja no s'ha de parlar d'**estètica**, sinó d'**estètiques**.



Sabers formals	Sabers empiriconatural	Sabers ideològics	Sabers crítics
La/les matemàtica/ques	L'astronomia	La filosofia	Una certa concepció filosòfica
La/les lògica/ques (axiomàtiques)	La física	La teologia	
	La química	La moral	
	La biologia	La política	
	La geologia	L'estètica	
		El dret	
	Les ciències humanes	La sociologia	
		L'economia	
		La psicologia	
		La història	

Classificació general del coneixement humà, en què apareix el lloc ocupat tradicionalment per l'estètica en el seu interior

Abans d'endinsar-nos en el debat sobre la seva problemàtica identitat contemporània, centrarem la nostra atenció sobre el seu origen i significat històric. Així, en aquest apartat, després de buscar el sentit d'**aesthesis**, el terme grec en què troba la seva arrel etimològica, s'exposen les estretes relacions entre art i estètica en el pensament antic. Finalment, es fixaran els seus límits disciplinaris amb la resta dels discursos que, com aquesta, tracten de l'experiència i del coneixement sensibles.

■ Aesthesis

Aesthesis, el terme grec del qual prové el terme modern *estètica*, significa, literalment, 'percepció sensible'. En el pensament antic, el terme *aesthesis* referenciava el conjunt d'impressions sensorials vinculades al pensament, és a dir, la relació entre les dades sensibles i el procés cognoscitiu (*cognitio aesthetica*).



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



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

Malgrat que una història de les teories i idees estètiques ens obliga a viatjar des de l'origen de la cultura occidental fins a l'actualitat, resulta important assenyalar que l'estètica, com a disciplina, no neix fins al segle XVIII, en l'obra d'Alexander G. Baumgarten, qui recupera el terme antic per a donar identitat i autonomia a l'estudi filosòfic del coneixement sensible.

■ Sensibilitat humana i gaudi estètic

Enfront de les ciències i disciplines tradicionals que fixaven la seva atenció sobre l'activitat racional de l'ésser humà (física, matemàtiques, lògica, filosofia, etc.) o aquelles altres vinculades a l'activitat tècnica (arquitectura, mecànica, agricultura, etc.), l'estètica passarà a ocupar-se de tota activitat sensible, imaginativa i creativa, activitats habitualment refusades o considerades de poc interès científic o filosòfic.



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



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

L'estètica s'encarregarà inicialment de l'estudi dels judicis de gust, de la bellesa, de l'art, de la música, de totes aquelles disciplines, produccions i situacions vinculades a la sensibilitat humana i al delit i gaudi estètic d'aquestes. El que és estètic es constitueix així com un discurs teòric autònom, vinculat al que és sensitiu i sensual, en oposició al predomini del que és intel·lectual i racional en la història del pensament occidental. Intuïció, sensibilitat o imaginació es reconeixen com a elements que donen peu a un coneixement específic.



L'estètica, en el seu sentit actual, no pot quedar reduïda a cap de les ciències particulars a les quals a vegades recorre, com són la psicologia, la psicoanàlisi, la sociologia, l'antropologia, la semiologia o la lingüística.

Marc Jiménez (1996). *¿Qué es la Estética?*

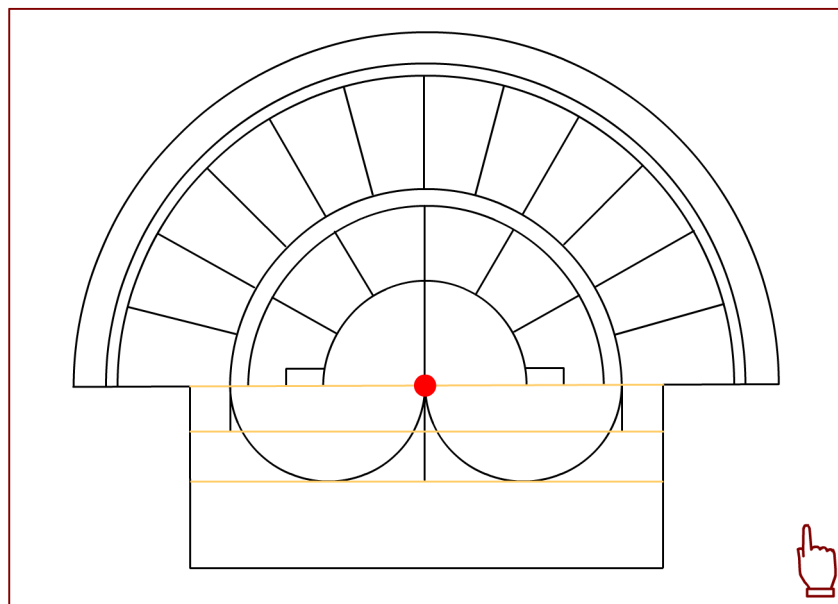
Evolució del pensament estètic

La història de l'estètica mostra una gran varietat i transformació d'idees i teories estètiques. De manera genèrica, es poden destacar tres grans apartats en el desenvolupament del pensament estètic:

- Estètica objectiva antiga
- Estètica subjectiva moderna
- Relativisme estètic contemporani

L'estètica objectiva antiga

El pensament estètic que abraça des de l'Antiguitat clàssica (s. IV aC-I dC) fins l'era de la Il·lustració (s. XVII-XVIII) és un pensament normatiu i objectivista. Al llarg de l'ampli període cronològic assenyalat, les propietats estètiques va ser considerades per part de filòsofs i teòrics com a propietats que posseïen els objectes en si mateixos i que s'havien de reglamentar per a la seva producció i reproducció adequada.



Principi geomètric per a dissenyar un teatre en l'antiguitat clàssica grega

La punta d'un compàs s'ha de col·locar en el **centre** (representat en color vermell) de la **circumferència de la secció més baixa del teatre** (representat en color verd), de manera que traci un cercle. Dins del cercle s'inscriuen **quatre triangles equilàters** (representat en color blau), els vèrtexs dels quals han de ser tangents a la circumferència a distàncies iguals. D'aquests triangles, el costat del que està més pròxim a l'escenari assenjala la **línia frontal de l'escenari** (representat en color ataronjat) en el lloc d'intersecció de la circumferència (Vitrubi).

Wladyslaw Tatarkiewicz (1987). *Historia de la Estética*

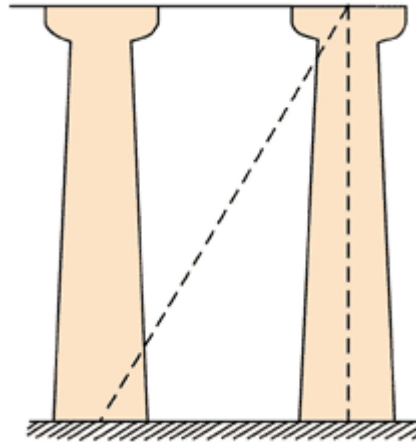
■ La bellesa com a propietat "física"

La bellesa es considerava una propietat objectiva, de la mateixa manera que el color, la mida, el pes o la densitat. Un objecte era bell o no per la seva adequació a determinades proporcions i cànons estètics. Una música era harmoniosa segons la seva composició interna. Jutjar com a artística una determinada obra o no fer-ho no admetia cap discussió. La seva bellesa o originalitat no depenia de judicis subjectius, sinó de la possessió de determinades propietats objectives o de la no-possessió d'aquestes.



Són plaers vertaders els que procedeixen dels colors que anomenem *bells* i de les formes, i de la part més gran dels plaers de l'olor i el so [...]. Ja que aquestes formes no són belles relativament, com altres coses, sinó sempre i per naturalesa i absolutament, i tenen els seus plaers propis, no dependents de la pruija del desig.

Plató. *Fileb* (48a)

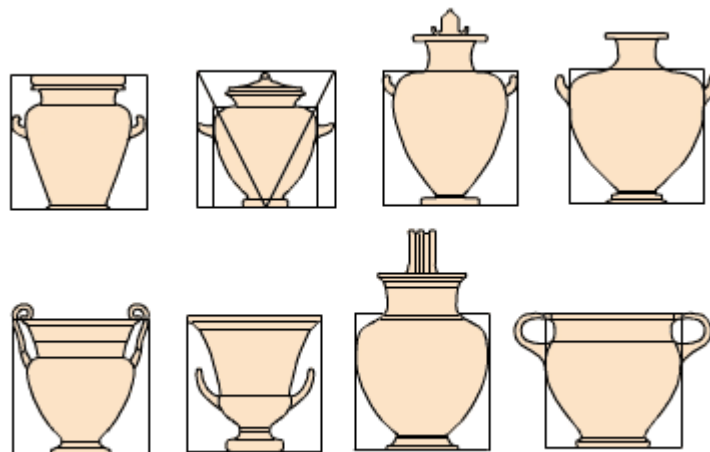


És clar, el pensament estètic d'aquest període va ser de tipus normatiu. La producció artística estava subjecta a lleis i cànons que s'havien d'aprendre i aplicar amb correcció. Les idees i teories estètiques de l'època perseguïen com a meta bàsica el fet d'arribar a sancionar l'adequació objectiva de determinades obres a determinades categories.



L'alçada de les columnes als temples grecs i la distància entre aquestes eren fixades segons el principi dels triangles anomenats *pitagòrics*, els costats dels quals tenen com a proporció 3:4:5.

Wladislaw Tatarkiewicz (1987). *Historia de la Estètica*.



Els atuell, de la mateixa manera que els edificis grecs, revelen constants proporcions geomètriques. El grup presentat està basat en el principi del quadrat, en la relació 1:1 entre l'alçada i l'amplada.

Wladyslaw Tatarkiewicz (1987). *Historia de la Estètica*

L'estètica subjectiva moderna

Enfront de l'objectivisme antic, l'estètica moderna (s. XVIII-XIX) es definirà com a subjectiva. Il·lustració i romanticisme introduiran de manera dominant la dimensió subjectiva en l'àmbit estètic. Les propietats estètiques no es consideraran ja propietats objectives dels objectes, sinó atributs que projecta el subjecte a partir de la seva contemplació.



La imatge següent és un exemple paradigmàtic de l'emergència de la subjectivitat en la pintura occidental.



William Turner (1844). *Tempesta de neu*

La bellesa o la sublimitat d'una determinada escena natural o producció artística es consideraran conceptes que el subjecte reconeix i aplica en el procés de percepció de l'una o de l'altra. Lentament, la normativitat i reglamentació del que és estètic donarà pas a una sensibilitat molt més vinculada a nocions com creativitat i originalitat.



... el judici de gust no és un judici de coneixement, i per tant no és científic sinó estètic, amb la qual cosa vull dir que és un judici el fonament del qual només pot ser subjectiu [...]. Aquí no s'indica res en l'objecte, sinó que tenim una sensació de nosaltres mateixos quant a afectats per la representació.

Immanuel Kant (1790). *Crítica de la facultat de jutjar*

En l'era moderna, l'artista no s'haurà de limitar a seguir al peu de la lletra un determinat canon o llei estètica, sinó que haurà d'intentar anar més enllà d'aquesta. La producció i experiència estètica es concep, així, com un àmbit predominantment subjectiu, vinculat a la particularitat i trajectòria vital tant de l'autor com de l'espectador.

Relativisme estètic contemporani

Fins a la segona meitat del segle XIX, les idees estètiques s'havien desenvolupat bàsicament en el si del discurs filosòfic. El seu origen com a disciplina, ja s'ha dit, té lloc a l'interior del pensament filosòfic il·lustrat. L'auge del positivisme al llarg del segle XIX iniciarà un procés progressiu de decaïment de l'estètica filosòfica, que se substituirà per un ampli ventall de teories de l'art vinculades a les naixents ciències humanes.



Art avui. Imatge freqüent: la del navili Argo (lluminós i blanc) les peces del qual reemplaçaven els argonautes a poc a poc, de manera que van acabar per tenir un navili enterament nou, sense haver-li de canviar el nom ni la forma. Aquest navili Argo és molt útil: ofereix l'al·legoria d'un objecte eminentment estructural, creat, no pel geni, la inspiració, la determinació, l'evolució, sinó per dos actes modestos (que no es poden captar en cap mística de la creació): la substitució i la nominació. Argo (art?) és un objecte sense cap altra causa que el seu nom, sense cap altra identitat que la seva forma.

Roland Barthes (1971). *Mitologies*

Aquest procés, que es considera de manera habitual com la fi d'una estètica sistemàtica i unitària, dona pas al llarg del segle XX a diferents teories estètiques, simultànies i contraposades, cada una d'aquestes a partir d'un corpus teòric extret de ciències com la psicologia, la sociologia o la lingüística, i origina així una particular explosió d'enfocaments estètics.



David Reed (1994-95). # 338

La imatge anterior és una obra exemplificativa de l'extrem marge de llibertat en l'art contemporani, i també de la relativització d'un determinat canon o criteri estètic hegemònic en l'actualitat plàstica.

Enfront de l'objectivisme i subjectivisme anteriors, la noció ara dominant serà la del relativisme. El que és estètic no pot ser definit d'una manera absoluta o tancada, ni aspira a ser-ho. Els criteris estètics de gust o bellesa salten pels aires. Com a símptoma significatiu, n'hi ha prou amb considerar la pertinença de la denominada *estètica del que és lleig* en l'art del segle XX.

Art i estètica en el pensament antic



Praxíteles (s. V aC).
Apol·lo Sauròcton

Comprendre l'origen del pensament estètic passa en primer lloc per situar el lloc assignat al que és estètic en l'antiguitat. En el pensament antic (s. IV aC-I dC), el conjunt del saber i l'activitat humana es classifica a partir de tres categories fonamentals que trobem sistematitzades en l'obra d'Aristòtil: *theorei*, *praxi* i *poiesis*. Tota activitat i coneixement humans permetran d'englobar-se en un d'aquests tres ítems.

Categories fonamentals del pensament antic	
<i>Theorei</i>	
Praxi	
<i>Poiesis</i>	





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

Resulta fonamental comprendre com la divisió en *theorei*, praxi i *poiesis* és jeràrquica. El saber teòric serà a Plató, Aristòtil i la resta dels autors clau del pensament antic més digne que el saber pràctic, i aquest, alhora, més que el *poiètic*. L'eco d'aquesta primacia de la teoria sobre la pràctica marcarà de manera negativa durant segles l'esdevenir de la consideració i valoració social de la producció estètica.



La divisió en *theorei*, praxi i *poiesis* és jeràrquica. El saber teòric serà a Plató, Aristòtil i la resta dels autors clau del pensament antic més digne que el saber pràctic, i aquest, alhora, més que el *poiètic*.



■ **Techné, ars, art**

L'expressió moderna *art* deriva del llatí *ars*, que, alhora, és una traducció del grec *techné*. *Techné* i *ars* no tenen en absolut el mateix significat que posseeix per a nosaltres *art*. *Techné*, en la Grècia clàssica, i *ars*, en l'edat mitjana i en el Renaixement, significaven destresa, domini tècnic. Feien referència a la destresa que es necessitava per a construir un objecte, una estàtua, una casa, la qual estava basada en el coneixement d'unes regles i d'un ordre preestablert.





En les escultures antigues, es poden advertir les proporcions del cos humà que corresponen a la relació de la secció àuria (Z,z): 0,618 : 0,382, aproximadament.

Apareix l'*Apol·lo de Belvedere*. Wladyslaw Tatarkiewicz (1970). *Historia de la Estètica*

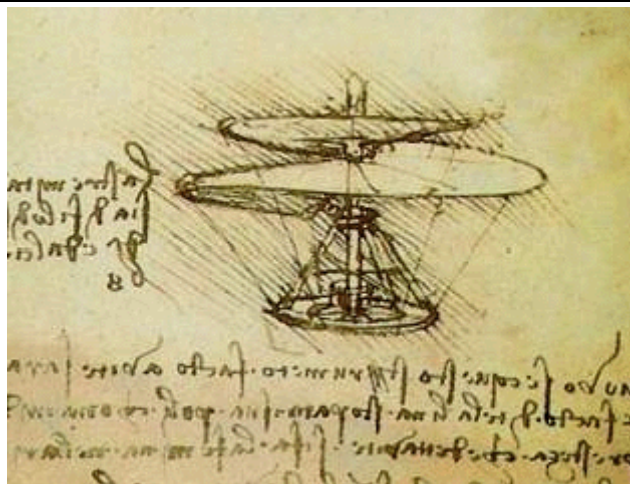


Techné a Grècia, *ars* a Roma i en l'edat mitjana, fins i tot en una època tan tardana com el començament de l'època moderna, en l'època del Renaixement, significava destresa, a saber, la destresa que es requeria per a construir un objecte, una casa, una estàtua, un vaixell, l'armadura d'un llit, un recipient, una peça de vestir, i a més la destresa que es requeria per a manar també un exèrcit, per a mesurar un camp, per a dominar una audiència.

Wladyslaw Tatarkiewicz (1976). *Historia de seis ideas*

■ El concepte modern d'art

Des del segle IV aC fins al segle XVI-XVII dC, el que avui denominem *art* es va entendre com a producció subjecta a regles. L'art, com s'entenia en l'antiguitat i en l'edat mitjana, tenia un àmbit molt més ampli que l'actual. No comprenia solament les belles arts, sinó també els oficis manuals. La pintura era un art de la mateixa manera que ho era la sastreria, l'habilitat política i fins i tot l'agricultura. *Techné* i *ars* també incloïen part de les ciències.



Disegno del Renaixement Leonardo da Vinci. *Studio sulla fisionomia umana e cavalieri*. Venècia: Galeria dell'Accademia

A partir del Renaixement es produeix una evolució del concepte d'*ars* fins a la seva depuració estètica en el concepte modern d'art. Els oficis i les ciències s'eliminen de l'àmbit pròpiament artístic i s'hi inclou la poesia. Per raons socials, la bellesa passa a tenir cada vegada una preponderància més gran i deixa pas ja a mitjans segle XVIII i d'una manera estable a la relació estreta entre art i bellesa. Ara *art* significava produir bellesa. Des del segle XVIII en endavant, ja no hi ha dubte que els oficis manuals eren mers oficis i no arts. Només les belles arts ho serien.

Classificació de les arts

Fins a arribar a la noció canònica de belles arts, la història del pensament estètic mostra diferents i fins i tot oposades classificacions de les diferents arts. Un breu recorregut per aquestes il·lustra de manera explícita la varietat d'accepcions històriques.

- Antiguitat
- Època medieval
- Renaixement i barroc
- De la Il·lustració a l'actualitat

■ Antiguitat



Temple jònic (cap al s. V aC)

Les arts es dividien de manera genèrica en "liberals" i "vulgars". A partir del pensament grec, trobem aquesta divisió ja de manera habitual en el món llatí. El criteri era el de necessitar esforç físic (vulgars) o no (liberals). Es tracta d'una divisió d'arrel aristocràtica, que considera el que és intel·lectual i racional com a superior al que és material i físic. Pintura o escultura formaven part de les arts vulgars, mentre que música o poesia es consideraven ja arts liberals.

■ Època medieval



Llibre de models del monestir de Reun (cap al 1200). *Artistes treballant en un manuscrit i en una pintura sobre taula.* Viena

El pensament medieval manté en gran part la divisió antiga, tot i que redueix el menyspreu envers les arts anomenades *vulgars*, per a passar a denominar-les *mecàniques*. La indeterminació entre art, tècnica i ciència, pròpia del pensament antic, encara perdura. Les arts liberals reconegudes eren pràcticament el que avui anomenem *ciència*: lògica, retòrica, gramàtica i aritmètica. Entre les arts mecàniques, hi havia tota destresa pràctica: agricultura, medicina, navegació o arquitectura. Pintura i escultura no apareixien en cap de tots dos grups, ja que la seva utilitat pràctica es considerava insignificant.

■ Renaixement i barroc



Rubens (cap al 1640). *El rapte de les filles de Leucip*

Les èpoques renaixentista i barroca testimonien un gran sorgiment de noves classificacions. En aquestes, es recupera la inclusió de les arts actuals, tot i que lluny encara del seu predomini contemporani. Es pot distingir la divisió de Rudolph Goclenius (1607) entre arts **principals** (per exemple arquitectura) i **subordinades** (per exemple pintura) o la de Johann H. Alsted (1630) entre **mentals** (les ciències) i **manuals** (els oficis). Al final del segle XVII, Francis Bacon fa una divisió en tres grups: arts **basades en la raó** (per exemple geometria), **en la memòria** (per exemple història) i **en la imaginació** (pintura, música). En aquesta última divisió, s'augura ja finalment la posterior consideració autònoma de l'estètica en la cultura moderna.

■ De la Il·lustració a l'actualitat

El 1747, en el si de la Il·lustració francesa, Charles Batteux publicarà *Les beaux arts réduits à un seul principe*. La seva partició de les arts sensibles, basades en la bellesa, serà aviat assumida i canonitzada per acadèmies i institucions. La noció d'art es fonamentarà a partir d'ara en el delit (estètic) i no en la utilitat (pràctica). Art i bellesa s'uneixen definitivament. Malgrat que la noció de belles arts mostra inicialment una certa indefinició, lentament, les acceptades sota la categoria seran sis: arquitectura, escultura, pintura, música, poesia i dansa.



Classificació belles arts		
Arts espacials	Arts temporals	
Arts immòbils	Arts de moviment	
Arts que empen representacions	Arts que empen moviments i sons	Arts mimètiques
Escultura	Poesia	Arts representatives
Pintura	Dansa	Arts amb determinades associacions
Arquitectura	Música	Arts inventives
		Arts abstractes
		Arts sense associacions determinades

Fins a arribar al final del segle XIX i principi del XX, la noció de belles arts resultarà canònica. Després, fotografia, cine, vídeo, còmic, el mateix discórrer avantguardista de les arts plàstiques i també els nous i dominants mitjans de masses provocaran la fi de la seva validesa, fruit de l'ampliació radical del que és artístic i del que és estètic en la cultura contemporània.

Els límits de l'estètica

L'estètica no defineix un àmbit d'actuació tancat ni el té en l'actualitat. En definitiva, la pregunta per l'objecte d'estudi propi de l'estètica, fruit de la seva amplitud de mires (el conjunt de l'experiència sensible humana), fa que aquesta comparteixi autors, teories, mètodes i estratègies d'estudi amb altres disciplines del coneixement humà.



L'estètica manté la seva aposta si respon a les creixents sol·licituds d'interpretació, d'elucidació i de sentit; si demostra que circular pels parcs d'atraccions de la cultura és agradable, però que encara és més important que la cultura circuli en cada un de nosaltres.

Marc Jiménez (1996). *¿Qué es la Estética?*

La identitat disciplinària, com a territori discursiu autònom i independent, de l'estètica es defineix a partir del seu veïnatge estret amb la teoria de l'art, de la fotografia, del cine, de la imatge, del disseny, etc. Les fronteres entre unes i altres activitats discursives resulten difuses. Teoria estètica i teoria de l'art, per exemple, s'utilitzen habitualment de manera indistinta en nombroses obres i referències documentals.



Interdisciplinarietat d'estudis de la cultura visual contemporània

En sentit estricte, enfront de la genealogia de l'estètica com una subdisciplina de la filosofia (en igualtat de condicions respecte d'altres subdisciplines filosòfiques com l'ètica, la metafísica o la lògica), la resta dels estudis culturals contemporanis afins s'originen com a tals a partir de l'emergència del positivisme del segle XIX.

Diagrama dels estudis de la cultura visual		
Estètica	Feminisme	Postestructuralisme
Antropologia	Estudis de cine/Teoria	Proxèmica
Arqueologia	Estudis de patrimoni	Psicoanàlisi
Història de l'arquitecturas/Teoria	Lingüística	Psicologia de la percepció
Crítica de l'art	Crítica literària	Teoria de l'homosexualitat
Història de l'art	Marxisme	Teoria de la recepció
Estudis de la cultura negra americana	Periodisme	Formalisme rus
Teoria de la crítica	Fenomenologia	Semiòtica
Estudis culturals	Filosofia	Història social
Desconstuació	Estudis de la fotografia	Sociologia
Història del disseny	Economia política	Estructuralisme
Estudis de la cultura visual	Estudis postcolonials	Subjecte d'inspecció
		Objecte d'estudi

Disciplines implicades en l'estudi de la cultura visual contemporània

■ Cap a una estètica digital

Una estètica contemporània ha d'atendre discursos i enfocaments propis de disciplines i estudis teòrics de molt diversa procedència i els ha d'integrar en el seu si.



Cibersexe a *El cortador de césped*. New Line Productions, Inc., 1992 i Allied Vision / Lane Pringle. Animació per ordinador: Angel Studios, Carlsbad, CA

La possibilitat mateixa d'una **estètica dels entorns i les produccions digitals** té com a límit natural una excessiva delimitació de l'objecte d'estudi, i també una pèrdua de la voluntat d'abstracció i globalització pròpia del pensament estètic.

Una **estètica digital** atindrà tant els aspectes de recepció i sensibilitat envers projectes multimèdia com els aspectes més propiament tècnics i metodològics, sense oblidar la seva vinculació històrica i cultural. En definitiva, es tracta d'una proposta d'estudi global i especulativa sobre els diferents nivells de sensibilitat i experiència que formen els sistemes i entorns digitals.



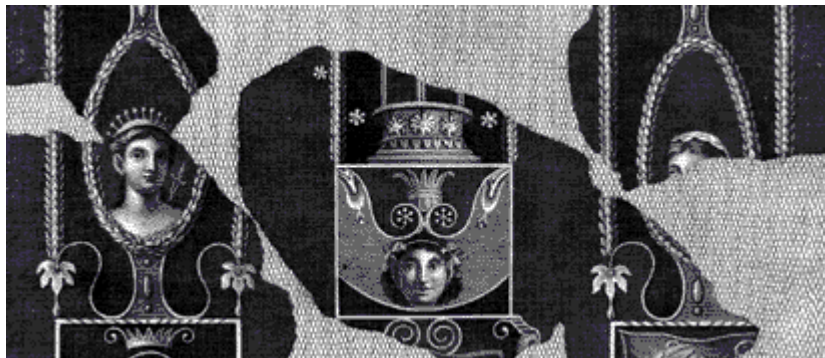
Quina serà l'estètica visual del ciberespai? Quin aspecte podrien tenir els futurs mons en tres dimensions? La resposta a aquesta pregunta passa per abstroure els trets estètics comuns dels diferents mons virtuals ja existents: jocs d'ordinador, títols de CD-ROM, escenaris virtuals de pel·lícules de Hollywood, simulacions de realitat virtual, mons virtuals a Internet, escenes de VRML, el WorldChat o les pel·lícules QuickTime VR. I també l'estudi de les tecnologies i tècniques bàsiques utilitzades per a construir espais virtuals, gràfics d'ordinador, vídeo digitalitzat, muntatges o la metàfora d'apuntar i fer clic.

Lev Manovich (1998). *Estética de los mundos virtuales*

Apunts d'història de les idees estètiques

Aquest apartat repassarà un ampli ventall d'autors, temes i teories propis de la història de l'estètica. Malgrat això, resultaria quimèric que pretenguéssim ser exhaustius. No s'intenta oferir una síntesi global de la seva història, però sí una mostra representativa de la riquesa de temes i qüestions pròpies del pensament estètic.

L'estètica antiga



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

L'estètica antiga, ja s'ha dit, es caracteritza per un enfocament objectivista. En aquest resulta habitual la normativització i reglamentació de la producció estètica. A continuació, tractarem tres mostres exemplars d'aquest pensament antic:

- L'expulsió dels poetes de la ciutat ideal en Plató
- La identitat entre poesia i pintura en Horaci

- La relació de bondat i bellesa en la cultura grega

L'expulsió dels poetes de la ciutat ideal en Plató

L'art és avui un element central de la cultura contemporània. Poques són les veus que s'alcen en contra del seu paper i funció com a lloc privilegiat d'expressió de la història i la cultura humana. No obstant això, un breu repàs a la història del pensament estètic ens mostra la relativitat del nostre moment. En aquest sentit, resulta rellevant la *condemna* que va fer Plató (s. V aC) d'artistes i poetes.

A *La república* –un dels principals diàlegs platònics conservats–, un text que intenta definir un tractat de medicina política aplicable als règims del seu temps, Plató decreta l'expulsió de poetes i artistes de la ciutat ideal, com a residents perjudicials per al bé comú de la polis grega.



Es pot acusar el poeta, com a equivalent del pintor, al qual s'assembla de dues maneres: les seves creacions són dolentes quant a la veritat i realitat, i la seva apel·lació no va a la part més elevada de l'ànima, sinó a la inferior. Així que tenim motius per a no admetre'l en una república ben ordenada, perquè estimula i enforteix un element que amenaça minar la raó.

Plató. *La república* (605a)



Anònim (cap al 600 aC). Pintura mural.
Grècia

■ El doble engany de la mimesi

Quines són les raons que empenyen a dictar aquesta ordre tan radical en contra d'artistes i poetes? En primer lloc, fruit de l'idealisme extrem de Plató, per la seva creença que només aquells que aconsegueixen ascendir fins al coneixement del món de les idees –únic món autèntic–, allunyant-se de les aparences i dels objectes sensibles, podran adquirir i difondre un coneixement just i vertader.

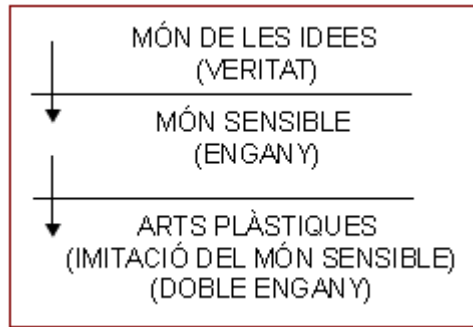
Els poetes i artistes es mouen per a Plató en el món de les (falses) aparences sensibles. Per mitjà de les seves obres, solament difonen encara més l'engany que hi ha en el món sensible que ens envolta.



... llavors, l'art del pintor es dirigeix a la realitat com és, per a imitar-la, o a l'aparença, com es veu?... És una imitació de l'aparença. Llavors l'art imitatiu ha d'estar molt lluny de la veritat. I el motiu pel qual ho pot presentar tot és que desdenya la totalitat de tot excepte la seva ombra.

Plató. *La república* (596a)

Plató desprecia la forma **mimètica** de la poesia. Per a Plató, gèneres artístics com l'èpica, la pintura o l'escultura s'abandonen als impulsos passionals i ignoren l'ordre i mesura en què consisteix l'autèntica virtut. La imitació poètica només produeix un doble allunyament del món de les idees. Mitjançant les seves produccions, artistes i poetes només mostren un fals camí, una veritat sensible inexistent, al seus conciutadans.



L'art plàstic, en Plató, allunya doblement el públic de la veritat.

■ L'absència d'exemplaritat moral

La segona raó per a condemnar i expulsar els poetes de la polis recau en el contingut de les seves obres.



Si la poesia imitativa i plaent tingués alguna raó per al·legar sobre la necessitat de la seva presència en la ciutat ben dirigida, l'admetríem de bon grat, però no resulta lícit fer-ho quan representa traicionar allò que se'ns presenta com a vertader.

Plató. *La república* (596a)

Mentre que en Plató el que és diví apareix definit per atributs com el que és etern, el bé i la bellesa, en les tragèdies gregues els deus apareixen, per contra, en un procés continu de transformació, actuant d'una manera capritxosa i injusta.



Hans von Aachen (1552-1615).
Eros, Dionís i Demètria.
Extret de
www.community.webshots.com

Així, a partir d'un argument moral, art i poesia s'han de despreciar i expulsar de la construcció d'una societat ideal per la seva falta d'exemplificació ètica. El poeta resulta perillós en la mesura en què proposa una obra i uns models allunyats de la vida autèntica. Allí on idealment hauria de regnar només la raó i la veritat per aquesta perseguida, la poesia ens ofereix un món més plaent, sensible, al marge de la lògica i el dictat propi de savis i filòsofs.



Plató. *La república* (400c-401d)

"Sòcrates: -Llavors el bon estil i l'harmonia i la gràcia i el ritme brollen de la bondat de la naturalesa, no del bé natural del qual parlem per cortesia quan volem dir debilitat, sinó d'un caràcter d'ànim vertaderament bo i bell.

Glaucó: -Certament.

S: -Llavors no han de ser sempre l'objectiu dels joves que han de complir la seva vocació?

G: -Sí que ho han de ser.

S: -I suposo que l'art plàstic està ple d'aquestes qualitats, i també aquelles altres arts semblants, el teixit, el brodat, l'arquitectura i el disseny d'altres coses útils, i, no menys, els cossos humans i altres criatures. Ja que o són graciosos o són malaptes. I la malaptesa i l'aspror i la discòrdia estan emparentades amb un estil vulgar i un temperament vulgar, mentre que els seus oposats ho estan amb els seus oposats, amb un temperament ferm i noble: més encara, amb la seva imatge.

G: -És veritat.

S: -Llavors és solament els nostres poetes que hem d'ordenar i obligar que imprimeixin les imatges del caràcter noble en els seus poemes, si és que els permetem que els escriguin en absolut, o no hem d'instruir també els altres artistes impedint-los que expressin la depravació i la baixesa i vulgaritat d'una mala naturalesa, tant si és en figures com en edificis o en qualsevol altra obra d'art? **I a qui no ho pugui complir, cal prohibir-li que treballi entre nosaltres. Ja que d'una altra manera els nostres joves governants, nodrits en imatges de vici, com en verinoses pastures, rosegant fins a afartar-se, a poc a poc, cada dia de tantes fonts, abans que ho sàpiguen es malmetran en les seves ànimes.** Més bé hem de buscar una altra classe d'artistes, que per la seva naturalesa virtuosa endevinin la vertadera naturalesa de la bellesa i la gràcia, de manera que els nostres joves, residint en una regió saludable, puguin aprofitar que els arribi als ulls i orelles una brisa, per dir-ho així, des de les obres d'art, que els porti salut de llocs propicis, i que els porti des de la infantesa suaument a la companyia i harmonia amb la bellesa del que és racional..."

La identitat entre poesia i pintura en Horaci

L'aforisme *ut pictura poesis* referencia una de les consignes estètiques d'eco més gran en l'antiguitat. Malgrat estar adscrit a Horaci (s. I dC), la idea de relacionar pintura i poesia apareix ja expressada en Aristòtil. Literalment, l'expressió horaciana diu que *una obra poètica és com un quadre*. En el pensament estètic antic era comú comparar la poesia amb la pintura.



Ha de ser la pintura com una poesia muda, i un poema com un quadre parlant? Aquestes dues preguntes, plantejades alhora, resumeixen la llarga controvèrsia de l'*ut pictura poesis*, vertadera doctrina en vigor des del Renaixement fins a Lessing, almenys en aquesta forma. En l'origen es troba una frase d'Horaci, poeta llatí del segle I aC, amic de Virgili i protegit per mecenes: "*Ut pictura poesis erit*", la poesia és com la pintura.

Marc Jiménez (1996). *¿Qué es la Estética?*

L'afinitat entre totes dues arts s'establia a partir d'un caràcter comú: la imitació de la realitat. Poetes i pintors la reflectien en les seves obres. En totes dues resultava decisiu el component mimètic. Mentre que la poesia feia la seva imitació mitjançant paraules, la pintura ho feia amb formes i colors.



Anònim. Pintura mural. Pompeia (cap al s. I dC)

L'analogia entre pintura i poesia s'estén també cap a l'experiència estètica que produeixen totes dues. L'una i l'altra afectaran els seus espectadors d'una manera igualment diversa i variada. Poesia i pintura, així, exhibeixen la seva aproximació en el pensament antic. Es tracta d'una aproximació d'ampli eco posterior, fins que resulti durament qüestionada segles més tard per l'estètica moderna.

■ El restabliment de les fronteres

En l'obra *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoont. Sobre les fronteres de la poesia i de la pintura*) (1766), G.E. Lessing criticarà de manera radical el paral·lelisme antic de poesia i pintura. Per a aquest, ara, poesia i pintura posseeixen dos llenguatges propis, la qual cosa fa impossible la seva comparació.

Mentre que la pintura s'ocupa de la imitació de propietats visibles en l'espai, la poesia ho fa d'accions successives en el temps. El pintor es veu sempre obligat a escollir un instant, el més fecund. D'altra manera, dona lloc a imatges mediocres, que es representen millor per mitjà de la temporalitat que sí que posseeix la poesia. Per a Lessing, la pintura no ha d'intentar ser narrativa.



Els cossos i les seves propietats visibles són els objectes apropiats de la pintura. Els objectes en successió o que tenen parts en successió s'anomenen *accions*; per tant, les accions són els objectes propis de la poesia. La pintura, en les seves composicions coexistents, només pot emprar un sol moment de l'acció, i per tant ha d'escollir el més fructífer, a partir del qual es fan més intel·ligibles el precedent i el successiu. Igualment la poesia, en les seves successives imitacions, només pot emprar una sola propietat dels cossos, i en conseqüència ha d'escollir la imatge més sensorial de l'objecte amb l'aspecte requerit.

Lessing (1766). *Laokoon*



Laocoon i els seus fills (cap a l'any 25 aC).
Grup en marbre del taller d'Agésandre,
Atenodor i Polidor de Rodes. Museu Vaticà

L'aforisme *ut pictura poesis* il·lustra, així, l'apropament entre les arts propi del pensament antic. La seva crítica posterior en l'estètica moderna exemplificarà alhora una comprensió oposada, basada ara en el caràcter específic de cada mode d'expressió.

La relació de bondat i bellesa en la cultura grega

El terme compost grec *kalokagathía* és el resultat de la suma dels termes *kalós* ('bellesa') i *agathós* ('bo'). En el conjunt del pensament estètic antic, bellesa, bondat i també veritat formen una tríada íntimament relacionada. La virtut humana, que es concep com la possessió de mesura, harmonia i justícia, es manifestarà en accions al mateix temps bones i belles.



Jove recollint flors (s I dC). Pintura mural de Stabie. Nàpols, Museu arqueològic



Tot el que és bo és bell i el que és bell no manca de proporció; així, doncs, la criatura vivent que serà tal ha de ser proporcionada; cap proporció o desproporció no és més important que la de l'ànima mateixa en relació amb el cos mateix.

Plató. *Timeu* (87 C)

Per als grecs, *bell* significava alhora 'digne de reconeixement', 'meritori', 'agradable', 'bo'. *Kalokagathía* designa, així, la bellesa moral, l'ideal cap al qual ha de caminar la *paideia* grega ('educació'), la unió de bellesa i moralitat. La nostra concepció moderna de bellesa com a proporció i composició agradables d'una obra només fa referència a un petit segment del que designava el terme *kalós* en l'antiguitat.



La bellesa es divideix en tres classes: d'aquesta, en efecte, una és elogiable, com la bellesa mitjançant la vista; una altra és útil, com un instrument, una casa, i coses similars que són belles per la seva utilitat, i el que està relacionat amb les lleis, costums i coses similars és bell pel benefici que reporta. Així, de la bellesa, una classe n'és elogiable; una altra, útil i una altra, beneficiosa.

Diògenes Laerci III (55)

L'estètica moderna

L'era moderna que sorgeix a partir del Renaixement (s. XV-XVI) inaugura una nova modalitat de temes i qüestions per al pensament estètic, molt més lligats a la subjectivitat. A continuació, en tractarem tres:

- La paradoxa del comediant
- L'educació estètica de la humanitat
- Psicoanàlisi de l'art

La paradoxa del comediant



Sensibilitat, segons la sola accepció que s'ha donat fins avui a aquest terme, és, em sembla, aquella disposició companya de la debilitat dels òrgans, conseqüència de la mobilitat del diafragma, de la vivacitat de la imaginació i de la delicadesa dels nervis, que inclina a compadir, a estremir-se, a admirar, a témer, a torbar-se, a plorar, a esvair-se, a socórrer, a fugir, a cridar, perdre la raó, a exagerar, despreciar, menysprear, a no tenir cap idea precisa del que és vertader, del que és bell i el que és bo, a ser injust, a ser boig.

Denis Diderot (1773). *La paradoxa del comediant*

El racionalisme que sorgeix al llarg del segle XVII i que estén la seva vigència fins al segle XVIII privilegiarà el coneixement racional per sobre del coneixement sensible. L'estètica moderna, així, neix com una estètica racionalista, obsessionada per arribar a controlar i absorbir les dades sensibles, sensacions i sentiments sota el privilegi de la facultat racional. El que és estètic passarà a ser considerat un territori que ha de ser dominat pel que és racional.



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



Si el comediant (actor) fos sensible, de bona fe, li seria possible representar dues o més vegades seguides el mateix paper amb el mateix calor i el mateix èxit? [...] Per contra, només el comediant reflexiu, estudiós de la naturalesa humana, que imita de manera constant qualsevol model ideal, per imaginació i per memòria, serà sempre el mateix en totes les representacions i sempre perfecte. En la seva ment tot ha estat ordenat, calculat, combinat, après; no hi ha en la seva declamació ni monotonia ni dissonàncies.

Denis Diderot (1773). *La paradoxa del comediant*

■ Mentira i veritat en sentit estètic

Un magnífic exemple en què es manifestarà aquesta lluita de racionalitat i sensibilitat en la naixent estètica moderna racionalista serà en el diàleg *La paradoxa del comediant* (1773), obra de Denis Diderot (1713-1784). En aquest breu text, Diderot, un dels pares de la Il·lustració francesa, afirmarà precisament com el millor actor no és aquell que sent, viu, s'estremeix amb el personatge, sinó tot el contrari, aquell que no s'emociona, que és capaç de mantenir-se fred i racional en la seva representació d'aquest.



Representació de *Turandot*, de Giacomo Puccini



La sensibilitat no sol acompanyar el vertader geni. Aquest estimarà la justícia, però practicarà aquesta virtut sense assaborir la seva dolçor. No és el seu cor sinó el seu cap el que ho fa tot. A la circumstància inopinada més petita, l'home sensible perd el cap [...]. El talent del comediant consisteix, no a sentir, com vostès suposen, sinó a expressar de tal manera els signes exteriors del sentiment que ens pugui enganyar en sentir-lo.

Denis Diderot (1773). *La paradoxa del comediant*

És a dir, la paradoxa del comediant consisteix precisament que la seva veritat sorgeix d'un engany, d'una falsedat. L'actor més autèntic, més vertader en el seu paper, és aquell que enganya. La veritat teatral, així, sorgeix d'un engany racional. L'objectiu de l'actor és enganyar el públic. Com més enganyat resulti, més veritat haurà contingut la representació teatral.



Giacomo Puccini (1858-1924). *La Bohème*.
Extret de www.kutturvideo.com



El vertader talent consisteix a conèixer bé els símptomes exteriors de l'ànima que s'imita, dirigint-se a la sensació dels que ens escolten i ens veuen, enganyant-los amb la imitació d'aquells símptomes, però amb una imitació que en els seus caps ho engrandeixi tot i es converteixi en regla del seu judici, perquè és impossible apreciar d'una altra manera el que passa dins de nosaltres [...]. En efecte, el que millor conegui i tradueixi més perfectament aquests signes exteriors d'acord amb el model ideal millor concebut, serà el millor comediant.

Denis Diderot (1773). *La paradoxa del comediant*

L'experiència estètica del públic resulta així classificada en l'àmbit de la mentira i de l'engany. El plantejament de Diderot resulta en aquest sentit exemplar. El que és racional ha de dominar i aparèixer omnipresent fins i tot en l'àmbit del que és estètic. De fet, l'experiència estètica teatral plena, autèntica, consisteix també en una experiència racional prèvia. El bon actor serà aquell que domina, racionalitza, reflexiona i controla la seva sensibilitat.

L'educació estètica de la humanitat

La segona meitat del segle XVIII testimonia el sorgiment de l'època romàntica. Contra els excessos del racionalisme anterior, l'idealisme alemany proposarà un absolutisme estètic. En un particular gir copernicà, l'estètica, ara, fixarà l'àmbit de la sensibilitat per sobre de l'àmbit racional. A partir de l'obra d'Immanuel Kant, el que és estètic es passarà a concebre, en autors clau del pensament estètic idealista, com el lloc en què es pot recuperar l'harmonia perduda entre naturalesa i cultura.



Caspar David Friedrich (1820). *Paisatge de les muntanyes de Silèsia*

L'obra de Friedrich Schiller (1759-1805) resulta exemplar en aquest sentit. En les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* (1795), l'autor, frustrat davant del fracàs de la Revolució Francesa, buscarà i trobarà en l'experiència estètica el lloc en què l'home ha d'entrenar la seva llibertat, un lloc en què, des del lliure exercici de la llibertat, el subjecte harmonitza les forces naturals i culturals.



Enmig del temible regne de les forces i enmig del sagrat regne de les lleis, la tendència estètica a la formació construeix inobservadament un tercer alegre regne del joc i l'aparença, en què treu a l'home les cadenes de totes les relacions i l'allibera de tot el que s'anomena *coerció*, tant en el que és físic com en el que és moral [...]. En l'estat estètic, cadascú, fins i tot el bracer servil, és un lliure ciutadà, que té drets iguals que el més noble.

Friedrich Schiller (1795). *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*

■ Llibertat i estètica

Constatant el fracàs dels principis racionalistes i il·lustrats, Schiller criticarà el desenvolupament i predomini d'una cultura merament teòrica, que aliena el component sensible humà. En la bellesa, Schiller assenyalarà el camí de la

llibertat. Com a via d'ennobliment, autonomia i maduresa, l'experiència estètica passarà ara a considerar-se fonamental. L'ésser humà trobarà en l'educació estètica la sensibilitat perduda i, així, la clau que ens allunyi de la barbàrie i la injustícia d'una racionalitat alienant.



... en el regne de l'aparença estètica, es fa l'ideal de la igualtat, que l'il·lustrat volia tant veure fet en la seva essència; i si és veritat que les belles maneres maduren abans i més plenament en la proximitat del tron, aquí també s'hauria de reconèixer el bondadós destí que sovint sembla que limita els homes en la realitat només per a impulsar-los a un món ideal.

Friedrich Schiller (1795). *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*

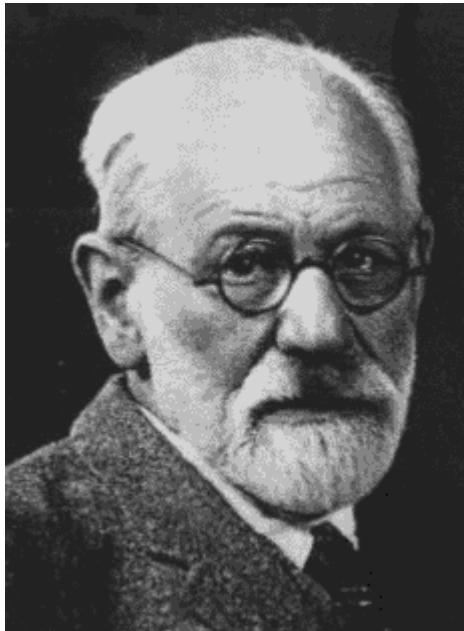


Francisco de Goya (1799). *El sueño de la razón produce monstruos*

L'educació estètica, la valoració de la bellesa, de la riquesa sensible, es revela així com la via de superació de la cultura il·lustrada, capaç de salvar la fractura que hi ha entre sensibilitat i raó. Per a Schiller resultarà fonamental educar de nou en la sensibilitat.

Psicoanàlisi de l'art

La figura de Sigmund Freud (1856-1939) resulta central com a exponent dels estudis psicològics de l'art i de l'experiència estètica en l'època moderna. De la mà de la naixent psicologia moderna, Freud proposarà un dels models d'estudi de la personalitat i de la producció cultural humana d'eco més gran al llarg del segle XX. L'art, quant a element central de la cultura decimonònica, es convertirà en un dels seus objectes d'estudi preferent.



Sigmund Freud (1856-1939).

El conjunt del discurs de Freud se centra en la destrucció del vell mite de la unitat de la identitat personal. Per a Freud, la personalitat de l'individu es constitueix de fet en la lluita dialèctica de tres dimensions que el configuren: el **jo**, el **superjo** i l'**allò**.



Jo

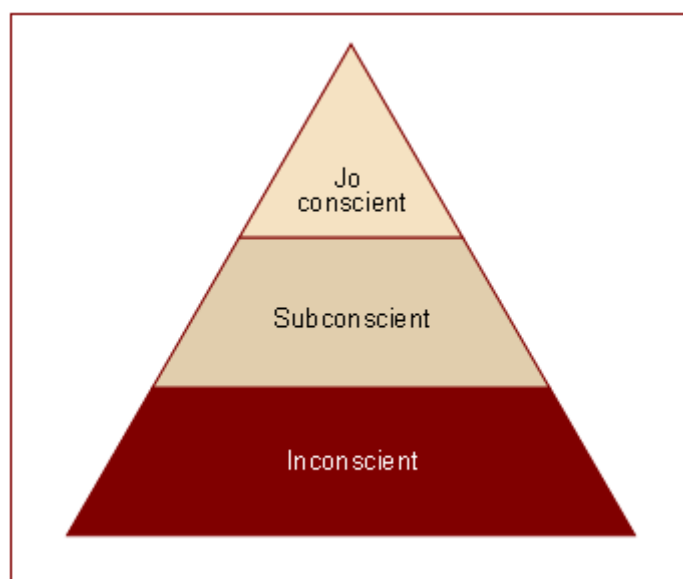
El *jo* és l'element de realitat, el més superficial, aliat del sentit comú en la quotidianitat.

Superjo

El *superjo* és el principi de moralitat, el conjunt de deures i aspiracions arrelades de manera profunda, la veu de la consciència moral.

Allò

L'*allò* és el principi més profund, l'instintiu, de recerca del plaer, egoista i hedonista, amoral, de gaudi narcisista.



En Freud, el jo conscient és solament la punta de l'iceberg de la nostra personalitat. Ocults, i amb un pes proporcionalment més gran, queden el nostre subconscient i el nostre inconscient, el lloc al qual finalment van a parar els nostres desigs i pulsions reprimides.

L'aparent personalitat estable de l'individu es constitueix des d'una constant lluita interior dels tres principis. La immersió social obliga a reprimir constantement l'allò, que troba també alhora en el **superjo** un adversari constant. Fruit d'aquesta dinàmica, els desigs insatisfets, reprimits, i els deures i models no seguits s'emmagatzemen en l'inconscient. Aquest ens exhibeix aquesta lluita oculta en els somnis, i també en la psicoanàlisi, entesa com una estratègia de manifestació de pulsions i problemàtiques ocultes que necessiten sortir a la llum com a primer pas per al seu posterior guariment.

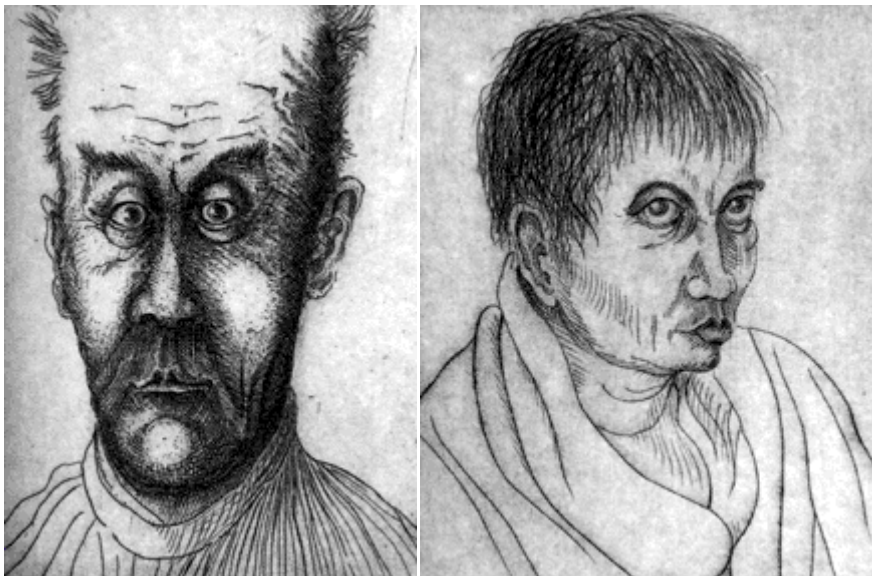
■ El guariment mitjançant l'art



Voldria cridar-vos encara l'atenció sobre una de les facetes més interessants de la vida imaginativa. Es tracta de l'existència d'un camí de retorn des de la fantasia a la realitat. Aquest camí no és cap altre que el de l'art.

Sigmund Freud (1909), *Introducció a la psicoanàlisi*

En Freud, l'art compleix una funció similar a l'assenyalada per a la psicoanàlisi. L'artista és algú capaç de dominar els seus fantasmes i alliberar les seves fantasies per mitjà de la producció estètica. L'art esdevé, així, una particular via de guariment psicològic. Els continguts reprimits de l'autor s'expressen en les seves obres. Els grans èxits d'un artista estan així íntimament vinculats a les impressions de la seva infància, a les repressions i desenganys tinguts en el seu procés de socialització.



Luis Arencibia (1990). *Grabados y dibujos de locos*

L'artista es descarrega d'afectes i sentiments i els domina mitjançant un procés de creació artística. La tasca de realització d'una obra estètica passa a considerar-se com un fet d'ordre passional. L'artista sublima els seus desigs ocults a partir d'un mecanisme en què es deriva la pulsio sexual cap a altres pulsions o objectius no sexuals.

Sigmund Freud farà la psicoanàlisi d'obres d'art i vides d'alguns grans artistes de la història de l'art per tal de demostrar la validesa de les seves teories sobre el procés i la personalitat artístiques. Leonardo da Vinci, Dostoyevsky, Goethe o Edgar Allan Poe passaran, així, a mostrar els seus traumes i pulsions reprimides en la infància en les seves obres. Es tracta d'éssers que, de la mà de Freud, passaran a ser considerats individus psicòtics amb capacitat de sublimació (autosublimació) per mitjà de la producció estètica.



Luis Arencibia (1990). *Grabados y dibujos de locos*



L'artista és un introvertit pròxim a la neurosi. Animat d'impulsos i tendències extraordinàriament enèrgics, voldria conquerir honors, poder, riquesa, glòria i amor. Però li falten els mitjans per a procurar-se aquesta satisfacció i, per tant, gira l'esquena a la realitat, com tot home insatisfet, i centra tot el seu interès, i també la seva libido, en els desigs creats per la seva vida imaginativa, actitud que fàcilment el pot conduir a la neurosi.

Sigmund Freud (1909). *Introducció a la psicoanàlisi*

El record de Leonardo diu així:



Sembla com si em trobés predestinat a ocupar-me tan àmpliament del voltor, ja que un dels primers records que guardo de la meua infància és que, trobant-me en el bressol, se'm va apropar un d'aquests animals, em va obrir la boca amb la seva cua i m'hi va pegar, repetidament entre els llavis.

Sigmund Freud (1910). *Un record infantil de Leonardo da Vinci*

A partir d'aquest somni/record de Leonardo da Vinci, Freud intentarà demostrar, juntament amb altres dades i elements del seu caràcter, l'homosexualitat de Leonardo. El record del voltor que picoteja en la seva boca resulta per a Freud una metàfora d'una fel·lació homosexual reprimida. Així, i com a mostra que els artistes sublimen per mitjà de l'expressió artística les imatges i els desigs reprimits de l'inconscient, Freud buscarà i trobarà en l'obra reproduïda de Leonardo, *Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen*, una representació oculta del voltor que apareixia en el seu somni. El veieu?



Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen, de Leonardo da Vinci

L'estètica contemporània



Julian Schnabel (1994). *Untitled*

L'obra anterior exemplifica la producció estètica híbrida i impura en l'era contemporània.

Com a apunts representatius de les idees estètiques contemporànies, apareixen els tractats a continuació:

- El gir lingüístic
- Interdisciplinarietat
- L'escultura expandida
- Fotografia impura
- La fi de l'art

El gir lingüístic

El conjunt del pensament i l'obra de Ludwig Wittgenstein (1889-1953) marquen el conjunt de l'estètica contemporània. Considerat una de les figures clau de la filosofia del segle XX, la seva figura és important per a comprendre el particular gir lingüístic del pensament estètic contemporani. Es tracta d'una presa de consciència que permetrà de dissoldre els grans problemes de l'estètica antiga i moderna, convertits ara en meres confusions lingüístiques.



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

Amb Wittgenstein i a partir d'ell, els grans problemes del pensament es converteixen en mers problemes lingüístics, en confusions i usos indeguts del llenguatge. La tasca filosòfica, i així també estètica, passarà a definir una tasca d'anàlisi lingüística dels termes, judicis i discursos que es mouen en el sempre movedís territori estètic. L'anomenada *estètica analítica*, dominant en l'àmbit anglosaxó, reduirà la complexitat del debat passat i actual sobre l'artisticitat, bellesa o creativitat de determinades produccions estètiques en l'anàlisi dels **jocs de llenguatge** en què aquestes es judiquen com a tals.



Joan Brossa (1919-1998). *Poema visual "A", 11/50*.
Extret d'Ediciones la Polígrafa S.A.

■ Quan hi ha art?

George Dickie, representant actual de l'enfocament lingüístic propi de l'estètica analítica, dissol l'eterna qüestió "què és l'art?" Per a Dickie, la qüestió primordial de l'estètica no és "què és art?", sinó "quan hi ha art?" No es tracta de preguntar-se per la suposada essència d'un terme ambigu i tan carregat històricament de sentits diversos i fins i tot contradictoris. No es tracta de continuar validant qüestions abstractes i eternes sobre el valor de l'art, sinó, per contra, de comprendre en quines situacions i en quines condicions validem un producte com a artístic.



En l'estètica analítica, la qüestió primordial no és "què és art?", sinó "quan hi ha art?" I, com a resposta, hi ha art quan alguna cosa funciona simbòlicament com a tal.



Els problemes de l'estètica tradicional es poden dissoldre analitzant el llenguatge en què estan formulats. L'art no és una propietat immanent de determinats productes o obres. Per contra, defineix una mera funció simbòlica. Alguna cosa és art quan funciona simbòlicament com a tal.



Christo (1969). *Illa envoltada*. Miami

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

Les preguntes per l'essència i immanència dels valors estètics tradicionals (ordre, bellesa, creativitat, cànon estètic, art, etc.) es demostren excessives i sense sentit.



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

Interdisciplinarietat



La interdisciplinarietat, de la qual tant es parla, no consisteix a confrontar disciplines ja constituïdes (de les quals cap, de fet, no consisteix a abandonar-se). Per a aconseguir la interdisciplinarietat, no n'hi ha prou amb prendre un "assumpte" (un tema) i convocar entorn d'aquest dues o tres ciències. La interdisciplinarietat consisteix a crear un objecte nou, que no pertanyi a ningú.

Roland Barthes (1972). *Els joves investigadors*

Un altre més dels temes centrals en el pensament estètic contemporani ha estat la pèrdua de la nitidesa de les fronteres tradicionals entre les diferents arts i categories estètiques i culturals. La voluntat d'interdisciplinarietat defineix la condició de gran part de les produccions culturals de les últimes dècades. La tradicional distinció entre els diferents gèneres artístics –pintura, escultura, fotografia, etc.– ha donat pas a una llarga sèrie de produccions híbrides.



Pintura o fotografia? Arnulf Rainer (1978). *Death-Mask Joseph Kantz*

Disciplina vol dir uniformització, homogeneïtzació. En aquest sentit, tot allò englobat en el si d'una determinada **disciplina** cultural assumeix la seva acceptació d'un conjunt de lleis i normes a partir de les quals aquesta adquireix la seva plena identitat com a tal. La tradició moderna ha estat una tradició disciplinària, com ens ho mostren museus, universitats o biblioteques.

Cad un dels gèneres i modes culturals –disciplines– es conceben com a compartiments estancs de la resta. Tradicionalment, filosofia i literatura, o pintura i fotografia, definien territoris discursius independents, cada un amb les seves regles i normes d'identitat pròpies.



Mike & 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.



Des de fa alguns anys és un fet que s'ha operat un cert canvi en la idea que ens fem del llenguatge i, en conseqüència, en la idea de l'obra. Es podria dir que la interdisciplinarietat, que s'ha convertit avui en dia en un sòlid en la investigació, comença efectivament quan es desfà la solidaritat de les antigues disciplines, potser fins i tot violentament.

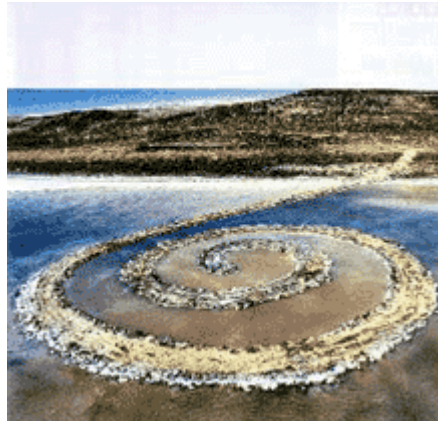
Roland Barthes (1971). *De l'obra al text*

L'actualitat cultural contraria aquesta inèrcia. El nostre present resulta cada vegada més interdisciplinari. Les fronteres habituals es desdibuixen, obren vies a la barreja, hibridació i fusió d'unes i altres disciplines. Els plantejaments i

comprensions interdisciplinaris, és a dir, una disposició dels elements que elimini les distàncies i es proposi la interacció entre les diferents disciplines constituïdes històricament, resulten avui habituals. El que ha ocorregut en l'escultura i la fotografia en són clars exemples.

L'escultura expandida

La disciplina escultòrica s'havia configurat històricament a partir d'un programa d'objectualització, és a dir, de producció d'**objectes** estètics. Enfront d'això, les últimes dècades han estat testimoni de la introducció de conceptes com ara ecologia, moviment, instal·lació o temps en el territori propi de l'escultura. L'escultura veu perdre, així, la seva focalització en la producció d'objectes aïllats, per a passar a desplaçar-se i ampliar el seu camp d'acció cap als camps del teatre, la música o el videoart.



Robert Smithson (1971). *Amarillo Ramp*.
Texas

Aquesta és una de les obres més representatives de l'anomenat *land art* o *art natura*, caracteritzat per la realització d'escultures "naturals" i en espais naturals.

Absorbint l'ús de les noves tecnologies, transgredint les normes acadèmiques, l'art més enllà d'etiquetes disciplinàries es concep com el lloc idoni en què es pot corporificar la diversitat i pluralitat de la cultura postindustrial. L'escultura, enmig d'aquest procés històric, veu així qüestionada la seva identitat. Lluny de concebre's ja com una disciplina autònoma més, defineix avui un dens i híbrid camp cultural.

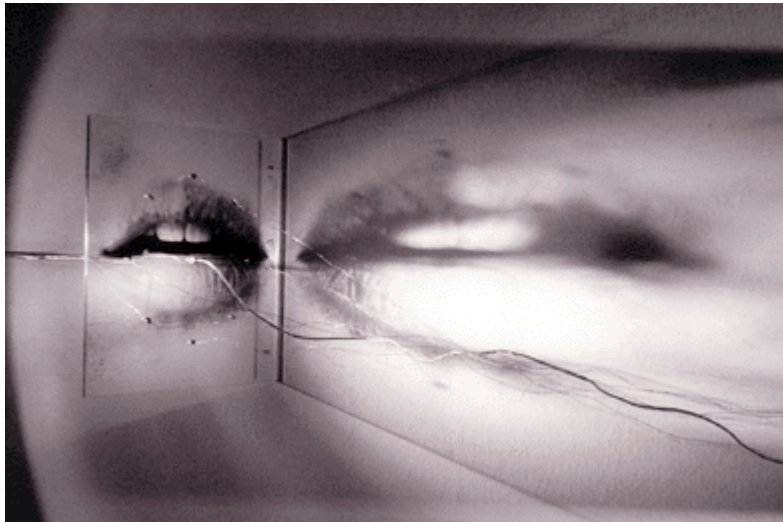
Fotografia impura



Eduardo Cortils (1993). *La caja de resonancia*

El conjunt de la seva obra es caracteritza per reprendre l'ús de termes fotogràfics antics com la *calotípia*, i també per una comprensió escultòrica de la presentació de les imatges.

La fotografia ha seguit un procés similar al descrit per l'escultura. Fotografies que apareixen tractades pictòricament, imatges impreses sobre elements escultòrics, escenificacions acompanyades de mostres fotogràfiques, ampliacions monumentals sobre suports plàstics, etc. exeplifiquen en l'actualitat el desplaçament interdisciplinari viscut. Lluny queda ja la tradicional consideració purista del mitjà fotogràfic, que únicament presentava còpies fotogràfiques sense intervenció manual de l'autor, aïllades sobre les parets blanques del museu.



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.

La fi de l'art?



Això vull dir amb *la fi de l'art*. Significa la fi de certa narrativa que s'ha desplegat en la història de l'art durant segles, i que ha arribat a la seva fi en alliberar-se dels conflictes propis de l'era moderna.

Arthur C. Danto (1997). *After the end of art*

Arthur C. Danto publica l'any 1984 un provocatiu assaig titulat *After the end of art* en què proclama la fi d'un cicle en el desenvolupament històric de l'art. La fi d'una era de creativitat sorprenent al llarg dels últims sis segles en el món occidental, des del món renaixentista fins a les últimes dècade del segle XX.

La consigna de la fi de l'art mantinguda per Danto i altres crítics i teòrics de l'art contemporani resulta paral·lela a la tesi de la fi de la història, és a dir, d'una transformació de discursos que ha dominat la producció cultural occidental. Seguint Hans Belting, Danto argumenta com fins l'any 1400 les imatges eren admirades i venerades, però no valorades estèticament. La connexió entre art i estètica, de fet, es tracta d'una contingència històrica.



Richard Hamilton (1956). *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*
Considerat el primer fotocollage del *pop-art*

Per a aquests autors, la dècada dels seixanta representa la fi d'aquesta contingència històrica. S'obre a partir de llavors una situació posthistòrica, postart. És la fi de la connexió sobre el que havia estat art. El símptoma radical d'aquesta metamorfosi es manifesta en el *pop-art* americà. El *pop-art* és el primer pas d'aquest *art després de l'art* que apunten Danto, Belting i altres autors contemporanis.

■ Les *Brillo Box* d'Andy Warhol

En l'art contemporani no hi ha una comprensió d'un art com a millor o més vertader que un altre. Tot art és igualment art, independentment del discurs que el sustenti. Que les *Brillo Box* d'Andy Warhol es puguin arribar a considerar com a obres d'art marca un desplaçament radical de l'escenari artístic i estètic, de les regles que havien estat hegemòniques en el joc artístic: la bellesa, el virtuosisme o destresa plàstiques, la creativitat, la seva distància respecte dels objectes industrials i de consum, etc.



Andy Warhol (1960). *Brillo Box*

L'art camina sense criteris unívocs. El tipus de judici destinat a establir la validesa o invalidesa en art ha estat desterrat. Les narratives historicoartístiques deixen de resultar pertinents. L'art no es concep ja com a part d'un projecte històric més ampli o global. L'art contemporani es presenta, així, com a postmodern, és a dir, més enllà de la lògica cultural expressada al llarg dels últims sis-cents anys en el seu intent de contenir un moment de veritat, de ser l'únic i autèntic art.



Perquè hi hagi l'art ni tan sols és necessària ja l'existència d'un objecte, i si bé hi ha objectes en les galeries, es poden semblar a qualsevol cosa [...]. Independentment del que sigui, l'art ja no és més alguna cosa per a ser considerada prioritàriament. Potser observada, però no prioritàriament considerada.

Arthur C. Danto (1997). *After the end of art*

Art, ciència i reproductibilitat tècnica

Ciència i humanisme

- Ciència i humanisme
- *Item perspectiva*
- La matematització de l'espai de representació
- La perspectiva com a forma simbòlica

Ciència i humanisme



Leonardo da Vinci. *Studio delle proporzioni del corpo umano*.
Venècia: Galleria dell'Accademia

En el si de l'humanisme renaixentista, art i ciència inicien una relació estreta i fructífera. Les figures de Leonardo da Vinci o Leon Battista Alberti resulten, en aquest sentit, exemplars. En Leonardo, el coneixement científic de la realitat natural li permet de conèixer i millorar la seva realització de figures i escenes amb una veracitat i naturalisme més grans. En Alberti, igualment, el sistema de la perspectiva geomètrica (basada en una matematització) de l'espai representat es convertirà en el mètode pictòric i artístic fonamental.



(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 (1980). *Vida y muerte de las ideas*

Art i ciència, en el pensament renaixentista tenen un objectiu comú: la captació i comprensió de la totalitat. Tots dos es mouen en l'humanisme renaixentista amb una mateixa il·lusió d'unitat, totalitat i harmonia. Els desenvolupaments en òptica o en física i anatomia resulten ràpidament integrats en la producció artística.

Item perspectiva



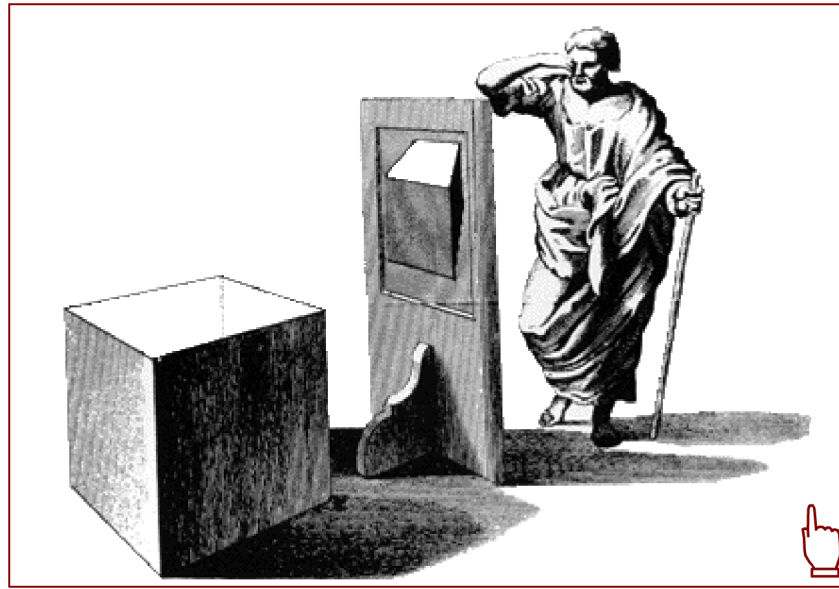
Entorn virtual de l'abadia de Cluny. Creat per IBM per a Imagina 93

L'humanisme es desenvoluparà en una recerca constant de la síntesi entre teoria i pràctica, entre coneixement intel·lectual i desenvolupament material. La pintura i l'arquitectura seran dos llocs clau per a aquesta implementació. El saber empíric i tècnic, l'ètic i l'estètic, es consideraven un. Es desenvoluparà, així, un procés d'intel·lectualització de l'art. Els artistes es consideraran investigadors científics de la naturalesa. En aquesta pretensió, l'ús de la perspectiva geomètrica representarà el seu argument principal.

Leon Battista Alberti plantejarà el quadre pictòric com una *finestra oberta per la qual es veu la història*. Aquest quadre té en el marc l'element que imposa els seus límits. Penjat el quadre en la paret d'una habitació, practica amb el marc una obertura visual de la paret cap a una realitat exterior simulada, una paret que permet de mirar a través seu, paradoxa que fonamenta també la mateixa història de la representació en perspectiva. Veure a través és precisament el significat de l'expressió llatina *item perspectiva*.

La matematització de l'espai de representació

La perspectiva es basa en el principi de la propagació rectilínia de la llum. Donat un determinat objecte, resultarà sempre possible determinar quina projecció lumínica d'aquest es correspon amb un punt donat d'una superfície situada entre l'ull humà i l'objecte. La representació en perspectiva es defineix així com un tall transversal de la piràmide visual de raigs que convergeixen en l'ull humà.



El con visual. B. Taylor (1715). *New Principles of Linear Perspective*. Londres



Havent d'escriure sobre la pintura en aquests breus comentaris, prendre dels matemàtics, per a fer-me entendre amb més claredat, tot allò que condueixi al meu assumpte ...

Leon Battista Alberti (1436). *Tractat sobre la pintura*

La noció de perspectiva recull la consideració de tota "superfície figurativa a través de la qual es projecta un espai unitari i total on estan compreses totes les coses que hi figuren, i no importa si aquesta projecció està determinada per una impressió immediata sensible o per una construcció geomètrica més o menys correcta" (Panofsky, 1927). Una construcció geomètrica descoberta en el Renaixement italià (s. XV) marcarà l'inici de la possibilitat d'una matematització de l'espai de representació.



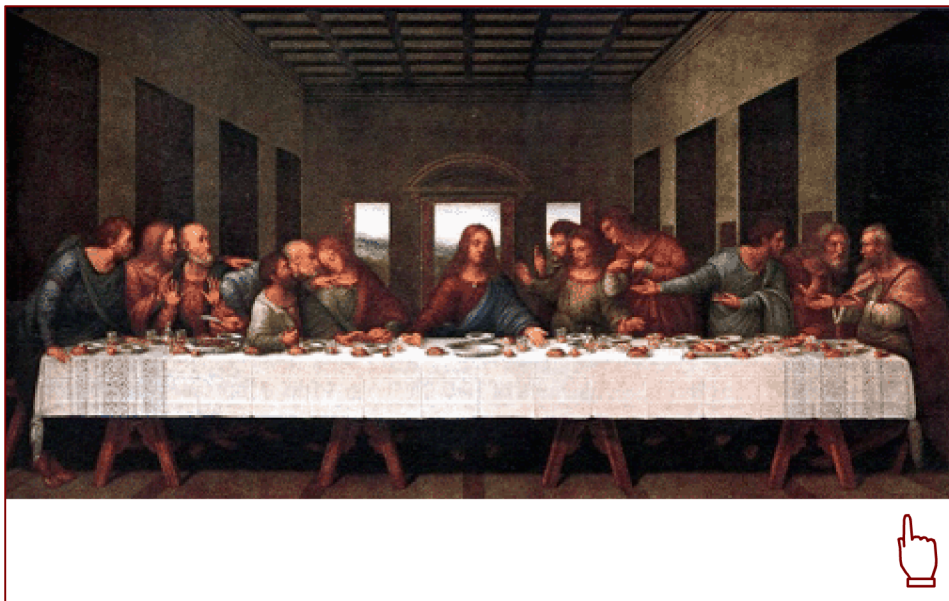
La perspectiva com a forma simbòlica

"Tot i que la perspectiva no sigui un moment artístic, sí que és, almenys, un moment estilístic, i fins i tot més: pot ser designada, segons la felicitat expressió, vàlida també per al conjunt de la història de l'art, d'Ernst Cassirer, com una d'aquelles formes simbòliques mitjançant les quals un contingut de significació espiritual s'adapta a un signe concret i visible i s'identifica plenament amb aquest; i resulta en aquest sentit d'una importància capital per a les diferents èpoques i àmbits artístics veure, no únicament si tenen perspectiva, sinó també quin tipus de perspectiva tenen.

L'art de l'antiguitat clàssica era un simple art del cos que no solament reconeixia com a realitat artística el que era visual, sinó també allò tangible, i no unia els diferents elements tridimensionals i determinats funcionalment i proporcionalment en una unitat espacial, sinó que els disposava en un conjunt de grups tectònicament o plàsticament.

La perspectiva antiga és l'expressió d'una determinada concepció de la visió de l'espai bàsicament diferent de la moderna i que amb això representa una determinada concepció del món diferent a la moderna."

Erwin Panofsky (1998). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Editorial Tusquets



Leonardo da Vinci. *La santa cena*. Aquest esquema compositiu està basat en un únic punt de fuga estructurador del conjunt de l'escena visual.

La perspectiva com a forma simbòlica

La perspectiva lineal o geomètrica del segle XV inaugura un espai de representació fonamentat en el jo personal. Té com a fonament dues hipòtesis bàsiques: "que l'ull que mira és únic i immòbil, i que la intersecció plana de la piràmide visual d'aquest ull s'ha de considerar com la reproducció vàlida de la nostra imatge retínic" (Panofsky, 1927). Totes dues hipòtesis representen una vegada més una atrevida abstracció.



Tot i que la perspectiva no sigui un moment artístic, sí que és, almenys, un moment estilístic, encara més: permet de ser designada, d'acord amb la feliç expressió, vàlida també per a la història de l'art d'Ernst Cassirer, com una d'aquelles "formes simbòliques" mitjançant les quals "un contingut de significació espiritual s'adapta a un signe concret i sensible i s'identifica íntimament a aquest". I és en aquest sentit d'una importància capital per a les diferents èpoques i àmbits artístics veure, no solament si disposen de perspectiva, sinó també *quin* tipus de perspectiva posseeixen.

Erwin Panofsky (1925). *La perspectiva como forma simbólica*



La Mare de Déu del canonge van der Paele (1436). Jan Van Eyck. Musée Communal de Bruges

Esquema geomètric en planta de diferents seccions del feix de raigs visuals perpendiculars al raig principal, unes més a prop i d'altres més allunyades de l'objecte que cal representar i les seves corresponents perspectives.

Javier Navarro de Zuñiga (2000). "Mirando a través". *La perspectiva de las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

La irrupció de la representació perspectiva moderna implica una aproximació de l'art a la ciència. La perspectiva lineal o geomètrica matemàtica l'espai visual. S'aconsegueix mitjançant el seu ús una racionalització, objectivació de la visió subjectiva en emprar un mètode geomètric-matemàtic. L'espai visual abandonava les contaminacions subjectives, per a donar lloc a un espai de representació tècnica amb una decidida voluntat d'objectivació de la realitat.

Art, ciència i modernitat

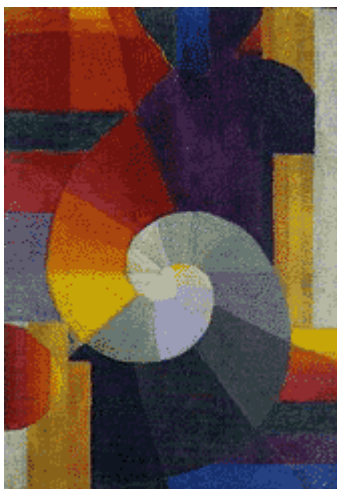
Després del Renaixement (s. XVII), el coneixement científic inicia un ascens generalitzat del seu reconeixement i predomini en la cultura occidental, de manera que redueix l'atenció i devalua el valor epistemològic de la resta de les vies i formes de coneixement: filosofia, religió, art, etc. La ciència es convertiria en el model de coneixement de més gran èxit, pes i projecció del conjunt de l'era moderna.

La modernitat es definirà, de fet, com una era tecnocientífica en què la part més gran de tombants i avenços culturals clau provindran del progrés tècnic i científic. En l'àmbit artístic, resultarà, per tant, habitual la referència al mètode científic com un mode i lloc bàsic de legitimació de noves propostes estilístiques.



La referència al coneixement científic és una de les claus interpretatives bàsiques per a comprendre el sentit i especificitat de gran parte dels moviments artístics dels segles XIX i XX.





Johannes Itten (1915).
Horizontal-vertical

La disciplinització i puresa característiques del mètode científic tindran el seu correlat estètic. En aquest sentit, resulta exemplar el cas de l'arquitectura moderna. En aquesta, art, ciència i tecnologia caminen junts. L'anomenat *estil internacional* en l'arquitectura moderna, a partir de la utilització exterior predominant d'acer i cristall, que persegueix l'eliminació de tota superficialitat i ornamentació, expressa de manera diàfana la implementació física de la puresa disciplinària tan pròpia de l'esperit científic modern.

Tres autors centrals de l'arquitectura moderna com Le Corbusier, Walter Gropius o Mies Van der Rohe van practicar un estil arquitectònic comú presidit per la confiança en els aspectes alliberadors del desenvolupament tecnològic i de la industrialització. Sota el seu mandat, l'autenticitat dels materials, la coherència lògica en la construcció o la sencillesa estructural es converteixen en la metàfora estètica emblemàtica pròpia de la nova societat industrial moderna.



Mies van der Rohe (1929). *Pavelló d'Alemanya en l'Exposició Universal de Barcelona*

Avantguardes artístiques i paradigmes científics

L'art del segle XX mostra una profusió d'estils i corrents artístics sense precedents en la història de l'art. El que s'ha convingut anomenar *avantguardes artístiques* defineix un conjunt heterogeni i plural de línies de treball i experimentació estètica. L'eco del coneixement científic resulta una de les seves claus interpretatives fonamentals.

A partir d'un o altre model o disciplina científica, diferents avantguardes artístiques desenvolupen vies de producció estètica amb un esperit afí. A continuació, tractarem en detall cinc d'aquestes línies de novetat i experimentació artística i estètica.

- Impresionisme
- Surrealisme
- Bauhaus
- Neoplasticisme
- *Action painting*

Impresionisme



Georges Seurat (1848). *Un dimanche d'été à l'île de la Grande Jatte*. Museu Metropolità d'Art, Nova York

Moviment pictòric del final del segle XIX, amb un caràcter comú antiacademicista, que va aglutinar autors com Pissarro, Manet, Degas, Renoir o Monet. Les seves obres es van caracteritzar per la voluntat de captar la riquesa i impressió directa de la realitat, fent la part més gran de les seves obres a l'aire lliure, lluny de l'ambient normativitzat de l'Acadèmia.



Georges Seurat (1884). *Senna*

El **puntillisme**, una tècnica pictòrica típicament impressionista desenvolupada extensament per Seurat, consistia a pintar a partir de petits punts de color, component obres atòmiques, en què la realitat apareixia representada a partir de les unitats de llum i color que la componien, en una traducció particular de les teories físiques i òptiques dominants de l'estudi de la descomposició de la matèria i de la llum.

Surrealisme

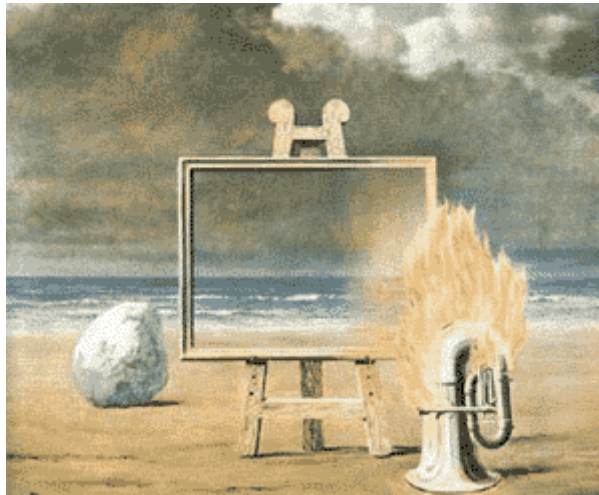


Fotograma d'*Un chien andalou*. Luis Buñuel.

El moviment surrealista es desenvolupa a partir de 1924, en les obres d'autors com Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, Salvador Dalí o René Magritte. En tots ells es troba la voluntat comuna de representar una realitat al marge de la real, un realitat oculta, capaç de mostrar les contradiccions que imprimeix la racionalitat tècnica dominant en el món

modern.

El referent de la psicologia moderna, i més concretament de la psicoanàlisi, resulta fonamental. L'intent de sublimar i exposar les ruïnes ocultes a l'interior de l'inconscient individual, o la voluntat de representar escenes oníriques, caracteriza gran part de la seva producció estètica.



René Magritte. *The Fair Captive*



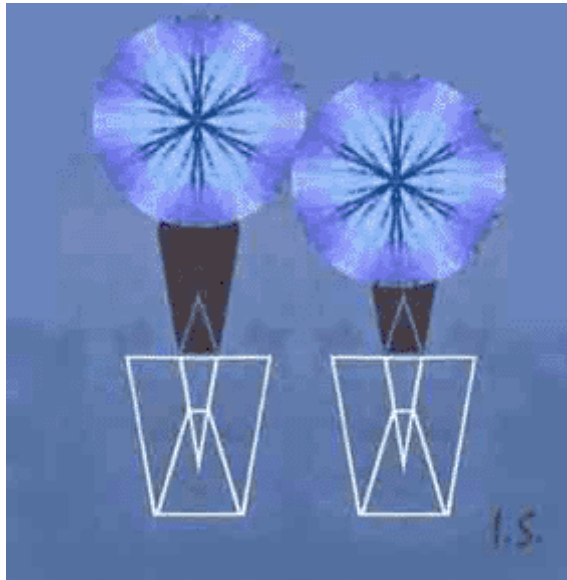
L'obra de René Magritte juga constantment amb la confusió entre realitat i representació, i així planteja el dubte i sospita sobre les nostres certeses aparents i mostra la veritat de realitats més ocultes.

Bauhaus



Joost Schmidt (1923). *Cartell de l'exposició de la Bauhaus*

La Bauhaus no és pròpiament un moviment artístic, sinó una escola d'arts plàstiques i arquitectura, fundada a Weimar per Walter Gropius el 1919. Entre els seus representants es pot destacar autors com **Laszlo Moholy-Nagy**, **Josef Albers**, **Mies Van der Rohe**, **Marcel Breuer** o **Oskar Schlemmer**, que van passar en un moment o un altre com a professors per les seves aules. La Bauhaus s'ha convertit en el referent fonamental per a comprendre la modernització dels plans d'estudis de les escoles de disseny modernes.

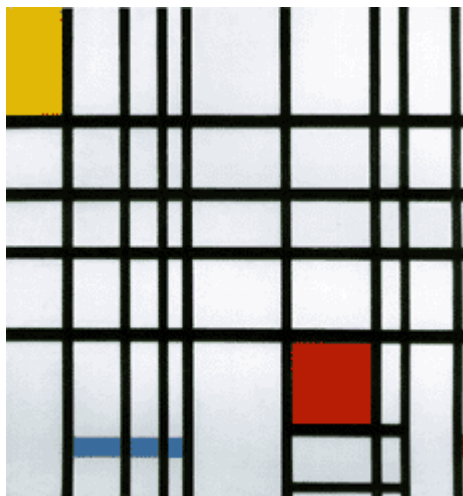


Josef Albers (1938 - 1942). *Konstruktion auf Blau*

La seva proposta i ideari consistia en l'harmonització d'art i indústria a partir d'un marcat esperit funcionalista. La ciència i la tecnologia, lluny de considerar-se disciplines extraartístiques, passen a ser englobades en els seus plans d'estudi, i es defineix, d'aquesta manera, una producció estètica amb un accent científic i tècnic.

Neoplasticisme

Moviment artístic vinculat a la publicació a partir de 1917 de la revista *De Stijl*, dirigida per Theo Van Doesburg. En les seves pàgines es publiquen importants assaigs de Piet Mondrian per a la fonamentació teòrica i estètica del neoplasticisme. Es tracta d'un moviment extremadament intel·lectualista i purista, que dóna lloc a una abstracció radical.



Piet Mondrian (1920). *Composició en vermell, negre, blau, groc i gris*

Els autors neoplasticistes intenten arribar per mitjà de la depuració plàstica i formal fins a les formes i estructures essencials de la realitat, i continuar així una recerca paral·lela a la desenvolupada simultàniament per la física teòrica moderna.



Piet Mondrian (1912). *Pomera en flor*

Action painting



Jackson Pollock (1948). *Número 14*

L'*action painting* defineix una particular tècnica artística característica d'un grup d'obres de Jackson Pollock i, en menor mesura, de Kline i Motherwell, en el si de l'expressionisme abstracte nord-americà del final dels anys quaranta i principi dels cinquanta.

Consisteix en l'aplicació dinàmica, veloç, de formes i colors sobre l'espai de representació, amb una absència total de premeditació, en relació amb l'automatisme inconscient dels postulats surrealistes, de manera que es desenvolupa una pintura lliure de tota conceptualització o racionalitat.



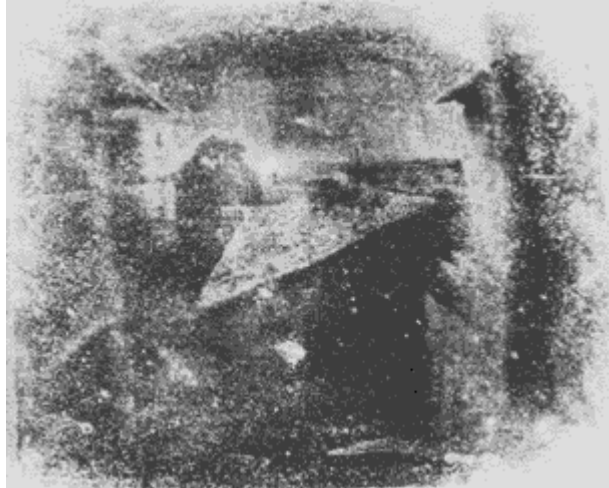
Jackson Pollock (1950). *Ritme de tardor*

L'*action painting* pressuposa la realització d'imatges lliures de la distinció figura-fons, de màxima gestualitat, considerades com una especial sismografia vital de l'estat anímic de l'artista, de les seves pulsions i estat psíquic inconscient.

Art i reproductibilitat tècnica

La voluntat de reproductibilitat tècnica de l'obra d'art ha impregnat el conjunt de la història de l'art. És una pretensió que culminarà finalment amb la invenció de la tecnologia fotogràfica el 1839 a mans de Nicephore Niepce i Jacques-Mandé Daguerre.

A continuació, tractarem detalladament les implicacions de l'emergència de la fotografia per a l'art i per a la mateixa experiència estètica, a partir d'un text central en el pensament estètic del segle XX: *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936) de Walter Benjamin.



Joseph-Nicéphore Niepce (1827). Vista des de la seva finestra a Le Gras (considerada la primera imatge fotogràfica de la història)

■ La democratització de la imatge



Es van instituir les nostres belles arts i es van fixar els seus tipus i els seus usos en temps ben diferents dels nostres, per obra d'homes el poder d'acció dels quals sobre les coses era insignificant enfront del que avui tenim. Però l'esbalaïdor creixement dels nostres mitjans, la flexibilitat i precisió que aquests assolixen, i les idees i costums que introdueixen, ens garanteixen canvis pròxims i molt profunds en l'antiga indústria del que és bell. En tot art hi ha una part física que no es pot contemplar ni tractar com antany, que no es pot sostreure a les empreses del coneixement i el poder moderns. Ni la matèria, ni l'espai, ni el temps són des de fa vint anys el que eren des de sempre. Cal esperar que tan grans novetats transformin tota la tècnica de les arts i d'aquesta manera actuïn sobre el mateix procés de la invenció i arribin a modificar prodigiosament la idea mateixa d'art.

Paul Valéry (1928). *Pieces sur l'art*

L'era moderna, com assenyala la cita prèvia de Paul Valéry, transforma la naturalesa de l'art. Per a això, el sorgiment de la possibilitat de reproductibilitat tècnica de les imatges resulta clau. Les imatges, que havien tingut sempre un caràcter excepcional, puntual i únic, iniciaran a partir del segle XIX una era de democratització. L'home mitjà de l'antiguitat i de l'època medieval accedia molt difícilment a la contemplació d'imatges. Aquestes, sempre originals i úniques, quedaven recluses en l'interior d'esglésies, palaus i cases nobles.



A. Lotrian; D. Janot (1530). *Les Quatre Filz Aymon*. Gravat xilogràfic

La ruptura d'aquest bloqueig a la circulació i accés a les imatges no s'iniciarà fins el segle XV a partir de la invenció de la impremta i les diferents tècniques de gravat vinculades a aquesta. Xilografia, gravat al coure, aiguafort i, finalment, litografia seran els passos seguits per l'evolució de les diferents tècniques de gravat, que facilitaran a partir del final del segle XVIII, i de manera determinant, a partir de l'inici del segle XIX, el sorgiment d'una premsa escrita moderna ja il·lustrada.



La reproducció tècnica de l'obra d'art és alguna cosa nova que s'imposa en la història intermitentment, a empentes molt distants els uns dels altres, però amb intensitat creixent [...]. La xilografia va fer que per primera vegada es reproduís tècnicament el dibuix, molt temps abans que per mitjà de la impremta es fes el mateix amb l'escriptura.

Walter Benjamin (1936). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*



Virginian-Pilot (1912, 16 d'abril)

La pèrdua de la manualitat

La fotografia supera i culmina d'una manera singular la història de la reproductibilitat tècnica de la imatge. D'una manera especial, representa la pèrdua de la manualitat en la producció d'imatges. Durant segles, la producció d'una imatge havia representat de manera forçosa el domini d'una tècnica manual, una àrdua prova de destresa i habilitat manual. Dibuixos, pintures, gravats, tots i cada un dels diferents mitjans gràfics implicaven el virtuosisme manual de l'artista o del gravador.



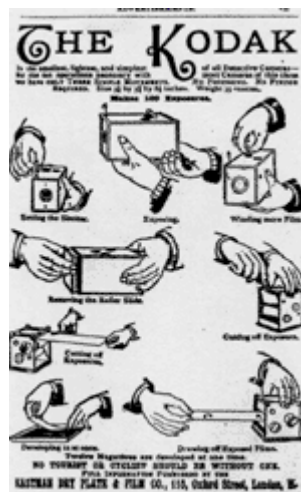
Louis Jacques Mandé Daguerre (1838). *Vista del Boulevard du Temple*

La tecnologia fotogràfica imprimeix un gir radical. Ara, n'hi haurà prou amb seleccionar un enquadrament per mitjà del visor i apretar un botó. D'aquí l'èxit rotund de l'eslògan inicial de la firma Kodak: "Usted apriete el botón, que nosotros hacemos el resto". Algun teòric de la fotografia s'ha atrevit a qualificar-lo com "la imbecil·litat de la fotografia". Adéu virtuosismes, destreses i habilitats manuals. Ara qualsevol podrà ahora produir imatges, res més senzill.



La litografia va capacitar el dibuix per a acompanyar, il·lustrant-la, la vida diària. Va començar llavors a anar al pas amb la impremta. Però en aquests començaments va ser avantatjat per la fotografia pocs decennis després que s'inventés la impressió litogràfica. En el procés de la reproducció plàstica, la mà es descarrega per primera vegada de les incumbències artístiques més importants que en endavant concerniran únicament l'ull que mira per l'objectiu. L'ull és més ràpid que la mà dibuixant; per això s'ha apresat tantíssim el procés de la reproducció plàstica.

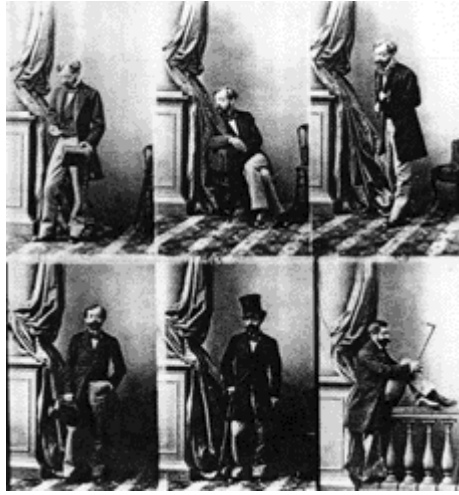
Walter Benjamin (1936). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*



Publicitat Kodak per a la primera màquina portàtil (*box-camera*) de maneig simplificat (1895)

L'emancipació del ritual

La reproductibilitat tècnica de l'obra d'art l'emancipa de la seva ritualització tradicional. El ja assenyalat caràcter excepcional, únic, de la imatge pictòrica generava devoció i domini simbòlic. La possessió d'imatges s'havia convertit durant segles en un exponent simbòlic de poder. Només els més rics i poderosos, per exemple, es podien permetre de tenir retrats de si mateixos o dels seus familiars o avantpassats.



André Adolphe Disdéri (1858). *Targetes de visita*

La fotografia comporta d'una manera ràpida la democratització de la imatge i, en conseqüència, l'emancipació del seu anterior caràcter ritual. La multiplicació i reproducció massificada d'imatges vulgaritza i converteix en trivial la manera d'experimentar estèticament la seva recepció. Al mateix temps, la facilitat d'ús de la tecnologia fotogràfica fa esclatar els gèneres i temes artístics predominants en la història de l'art. Tot podrà ser ja objecte de reproducció. Els cànons desapareixeran i la cultura visual es dedicarà obsessiva a fotografiar els més privats i banals fragments de la realitat.



Txema Salvans. Serie *Viva Los Novios*. Primer premi Fotopres 1997

El fotoperiodisme contemporani exemplifica l'interès pels aspectes més privats, quotidians i banals de la vida social.

■ Noves vies estètiques



La tècnica reproductiva desvincula el que s'ha reproduït de l'àmbit de la tradició. En multiplicar les reproduccions posa la seva presència massiva en el lloc d'una presència irrepetible. I confereix actualitat al que s'ha produït en permetre-li de sortir, des de la seva situació respectiva, a l'encontre de cada destinatari [...]. El seu agent més poderós és el cine.

Walter Benjamin (1936). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*

El sorgiment de la fotografia afecta i condiona de manera radical la producció estètica visual posterior. De la seva mà, la tasca de representació fidel que tenia assignat l'art mimètic resulta suplantada. No es tracta de negar la possibilitat que l'art plàstic continuï mantenint una actitud d'imitació de la realitat, però sí de comprendre que aquesta tasca, que abans desenvolupava en exclusiva, ara serà fàcilment feta pels fotògrafs i acompanyada de la seva radical

facilitat mimètica.



Carrera de cavalls d'Epson (1821)

Abans de la invenció de la fotografia, resultava habitual representar escenes de cavalls al galop en què, com mostra l'exemple de Géricault els cavalls estenien les quatre potes alhora.

La invenció de la fotografia, com mostrarien els estudis d'Edward Muybridge (*Moviment d'un cavall al galop*, 1872) haurien de corregir aquesta representació il·lusòria, ja que en el galop un cavall no té mai les quatre potes esteses. Només les aixeca alhora en posició recollida, justament al contrari que la convenció pictòrica tradicional.

L'art plàstic del final del segle XIX i de la totalitat del segle XX es caracteritza globalment per una pèrdua de la voluntat de representació fidel de la realitat. Nocions com les d'**expressió** i **abstracció** definiran molt millor el conjunt de la producció estètica dels últims cent cinquanta anys.



Kasimir Malevich (1918). *Composició suprematista: blanc sobre blanc*



Willem de Kooning (1949-1950). *Sense títol*

L'artista plàstic, perduda l'obligació de fidelitat al referent exterior, buscarà moltes vegades el contingut de les seves obres en el seu món interior. La fotografia, en aquest sentit, es converteix en un agent alliberador per a l'art contemporani i, al mateix temps, possibilitador i culpable de l'extrema llibertat expressiva que caracteritza l'estètica contemporània.



André Bazin, *Ontologia de la imatge fotogràfica*



"La fotografia se'ns apareix així com l'esdeveniment més important de les arts plàstiques. Essent alhora un alliberament i una culminació, ha permès a la pintura occidental d'alliberar-se definitivament de l'obsessió realista i recobrar la seva autonomia estètica. El realisme impressionista, a pesar de les seves coartades científiques, és la cosa més oposada a l'afany de reproduir les aparences. El color només podia devorar la forma si aquesta havia deixat de tenir importància imitativa. I quan, amb Cézanne, la forma pren novament possessió de la tela, no ho farà ja atenent la geometria il·lusionista de la perspectiva. **La imatge mecànica, fent-li una competència que, més enllà del semblant barroc, anava fins a la identitat amb el model, va obligar la pintura a convertir-se en un objecte.**

Des d'ara el judici condemnatori de Pascal perd a seva raó de ser, ja que la fotografia ens permet d'admirar en la seva reproducció l'original que els nostres ulls no haurien sabut estimar, i la pintura ha passat a ser un pur objecte la raó d'existir del qual no és ja la referència a la naturalesa."

André Bazin (1945). *Ontologia de la imatge fotogràfica*



En irrompre el primer mitjà de reproducció veritablement revolucionari, a saber la fotografia (a un temps amb el despuntar del socialisme), l'art va sentir la proximitat de la crisi (que després d'una altres cent anys resulta innegable), i va reaccionar amb la teoria de "l'art pour l'art", això és amb una teologia de l'art.

Walter Benjamin (1936). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*

Activitats

- Identifiqueu quina etapa general del pensament estètic (estètica objectiva, estètica subjectiva i relativisme estètic) exemplifica cada un dels textos següents.

- Les diferents sensacions de grat o desgrat no se sustenten tant en la disposició de les coses externes que les susciten com en el sentiment de cada home per a ser afectat de plaer o desplaer per aquestes. Per això, alguns troben bellesa en el que d'altres troben lletgesa.
 - a. Estètica objectiva
 - b. Estètica subjectiva
 - c. Relativisme estètic



b. Estètica subjectiva

- La mesura i la proporció certament resulten en totes parts bellesa i virtut. Així, doncs, si no podem captar el bé amb una sola característica, sí que ho podem fer amb tres: bellesa, proporció i veritat. Tot el que és bo és bell i tot el que és bell no manca de proporció. La criatura vivent que serà ha de ser proporcionada. Cap proporció o desproporció no és més important que la de l'ànima mateixa en relació amb el cos mateix.
 - a. Estètica objectiva
 - b. Estètica subjectiva
 - c. Relativisme estètic



c. Relativisme estètic

- Declarar que l'art ha arribat a la seva fi significa que ja no té cap sentit una crítica d'art imperativa. Cap estil estètic no resulta superior a cap altre. Cap corrent o moviment artístic no resulta més vertader que un altre ni més fals històricament.
 - a. Estètica objectiva
 - b. Estètica subjectiva
 - c. Relativisme estètic



a. Estètica objectiva

- El judici de gust no és un judici de coneixement i per tant no és científic, sinó estètic, amb la qual cosa volem dir que és un judici el fonament del qual només pot ser sensible. Aquí no s'indica res en l'objecte, sinó que tenim una sensació en nosaltres mateixos quant a afectats per la seva representació.
 - a. Estètica objectiva
 - b. Estètica subjectiva
 - c. Relativisme estètic






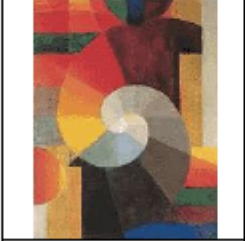
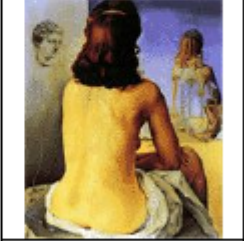

b. Estètica subjectiva

- La bellesa rau en la dimensió i l'ordre, per la qual cosa no podria ser bell un animal molt petit, ja que la seva contemplació és confusa en donar-se en un temps quasi imperceptible, ni molt gran, ja que no hi ha una contemplació de conjunt. De la mateixa manera que en els cossos i en els animals hi ha d'haver una certa dimensió, i aquesta s'ha de poder abraçar amb la vista, així també en els arguments hi ha d'haver una extensió que es pugui abraçar amb la memòria.
 - a. Estètica objectiva
 - b. Estètica subjectiva
 - c. Relativisme estètic



a. Estètica objectiva

Relacioneu adequadament cada una de les obres reproduïdes amb l'estil avantguardista corresponent:

		
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
Impressionisme		
Surrealisme		
Bauhaus		
Neoplasticisme		
Action painting		
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
Comprovar	Solució	

Bibliografia

- **Unitat 1. Estètica: origen, etimologia i significat**

Bozal, V. (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I-II). Madrid: Ediciones Visor.

De la calle, R. (1993). *Estética & Crítica y otros ensayos*. València: Ediciones Edivart.

Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Cornell University Press.

Ferry, J.-L. (1990). *Homo Aestheticus. L'invention du gout a l'age démocratique*. Paris: Editions Grasset.

Henckman, W.; Lotter, K. (ed.) (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Editorial Crítica.

Jiménez, M. (1999). *¿Qué es la Estética?* Barcelona: IDEA Books.

Plebe, A. (1993). *Proceso a la Estética*. Ediciones de la Universidad de Valencia.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la Estética* (vol. I-III). Madrid: Ediciones Akal.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos.

- **Unidad 2. Apunts d'història de les idees estètiques**

Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós.

Berenson, B. (1978). *Estética e Historia en las Artes Visuales*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

Bozal, V. (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I-II). Madrid: Ediciones Visor.

Diderot, D. (1995). *La paradoja del comediante*. Madrid: Ediciones La Avispa.

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

Freud, S. (1991). "Un recuerdo infantil de Leonardo". A: *Psicoanálisis del Arte*. Madrid: Editorial Alianza.

Marchán Fiz, S. (1987). *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Editorial Alianza.

Panofsky, E. (1998). *Idea. Contribución a una historia de la teoría del arte*. Madrid: Editorial Cátedra.

Schiller, F. (1989). *Kallias. Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la Estética* (vol. I-III). Madrid: Ediciones Akal.

Valverde, J.M. (1987). *Breve Historia y Antología de la Estética*. Barcelona: Editorial Ariel.

• **Unidad 3. Art, ciència i reproductibilitat tècnica**

Argan, G.C. (1988). "El arte como ciencia". *Diagonal* (núm. 38). Barcelona.

Baudelaire, C. (1996). "El público moderno y la fotografía". A: *Salones y otros escritos de arte*. Madrid: Editorial Visor.

Bazin, A. (1996). "Ontología de la imagen fotográfica". A: *¿Qué es el cine?* Barcelona: Editorial Rialp.

Benjamin, W. (1987). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". A: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Editorial Taurus.

Crary, J. (1993). *Techniques of the Observer*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

Lister, M. (1995). *The Photographic Image in a Digital Culture*. Londres: Routledge & Kegan.

Mcluhan, M. (1991). *Comprender los media. Las extensiones del hombre*. Barcelona: Editorial Paidós.

Ramírez, J.A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Editorial Cátedra.

Stelzer, O. (1981). *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.