

La comunicació en l'art contemporani. Nous i vells problemes de l'estètica filosòfica

Gerard Vilar

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filosofia
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Gerard.Vilar@uab.es

Resum

L'art contemporani planteja nous problemes a l'estètica filosòfica perquè principalment és un tipus de comunicació de significats. Però aquests significats es presenten de manera diferent que en els altres sistemes simbòlics. A diferència de l'art tradicional, l'art ens obre a la pluralitat de significacions i d'interpretacions i, per tant, de mons. L'art contemporani no pretén ser bell, reeixit ni harmònic, sinó que, abans que res, vol obrir-nos a les possibilitats de l'experiència, a un enriquiment del món. La tasca de l'estètica filosòfica i de la crítica d'art avui és la de renovar el seu vocabulari per ajudar-nos a entendre millor les noves formes de comunicació que ens proposen els artistes actuals.

Paraules clau: art contemporani, comprensió, comunicació, intel·ligibilitat, obertura de món, crítica.

Abstract. *Communication in Contemporary Art: Problems Old and New in Philosophical Aesthetics*

Contemporary art raises new problems in philosophical aesthetics because it is mainly a form for the communication of meanings. But these meanings are presented in a way that is different from that of other symbolic systems. Unlike traditional art, contemporary art opens us up to the plurality of meanings and interpretations and, therefore, to a plurality of worlds. Contemporary art makes no claims to beauty, suitable and harmonic, but rather it aims, above all, to unfold for us the possibilities of experience, to reveal an enriching of the world. The task facing philosophical aesthetics and the art critic today is that of renovating their vocabulary as a means of helping us to better understand the new forms of communication that contemporary artists present us with.

Key words: Contemporary art, understanding, communication, intelligibility, opening up the world, critic.

Sumari

- | | |
|--|--|
| 1. La comunicació en l'art tradicional | 3. L'obertura de l'obertura de món |
| 2. Del modern al contemporani | 4. Comprensió i mediació: crítics, curadors i filòsofs |

Qualsevol que hagi visitat alguna exposició recent d'art contemporani s'haurà trobat amb objectes, instal·lacions o accions que tot sovint costa molt de distingir com a obres d'art, i tant o més d'apreciar el seu significat. Nan Goldin, per exemple, una artista que ha realitzat sobretot fotografia des dels anys setanta, ens presenta com a obra d'art un terrible retrat de si mateixa amb el títol *Nan One Month After Being Battered*, és a dir, «Nan un mes després de ser apallissada». És una fotografia de 1984 en la qual veiem l'artista amb els ulls morats, la cara inflada i una expressió de desemparament i indefensió que no pot deixar de commoure. Sembla voler compensar la seva humiliació amb el vermell intens del seu llapis de llavis, amb unes grans arracades de plata i un voluminós pentinat que sembla una perruca. Però inevitablement hom es pregunta per què aquesta fotografia és una obra d'art i les fotografies que trobem gairebé cada dia en les revistes i diaris o que fan els metges forenses de dones maltractades no ho són. Resulta igualment ambigu un cap de vaca tancat dins d'una vitrina que es podreix lentament consumit per centenars de mosques negres que dipositen els seus ous, dels quals surten els cucs que s'alimenten fins a acabar convertint-se en noves mosques en un llarg cicle, com en l'obra *A Thousand Years*, de l'artista britànic Damien Hirst; o les fotografies absolutament cursis i infantiloides de noietes enfundades en vestits futuristes que somriuen com si s'haguessin pres un *tripi* de Fanta, com en les obres de la inefable Mariko Mori; o una obra o acció consistent en un sopar on l'artista Rirkrit Tiravanija cuina una sopa tailandesa per al públic. Sens dubte, sembla que els artistes contemporanis volen comunicar alguna cosa amb les seves obres o accions, però no és gens evident en què consisteix aquesta comunicació enfront del que la comunicació artística havia estat en el passat.

1. La comunicació en l'art tradicional

Les que avui dia anomenem «arts visuals» han estat sempre, des dels seus orígens, tipus de comunicació. La veritat és que dels orígens en sabem molt poc i és molt improbable que arribem a saber-ne gaire, atès el caràcter escadusser dels productes artístics i de les cultures dins de l'horitzó de les quals tenien sentit. Només ens n'han arribat algunes mostres que per diversos atzars han sobreviscut a la destructivitat del temps i els elements, i probablement d'una data avançada respecte al que devien ser els seus orígens en l'alba de l'espècie. Les històries de l'art usualment comencen amb les pintures rupestres, les agulles fetes de banya i les petites «Venus» prehistòriques. Tots aquests objectes representaven realitats humanes, naturals i, potser, entitats màgiques que simbolitzaven d'una manera que ens resulta molt difícil si no impossible de reconstruir amb certa seguretat. Tanmateix, fos quin fos el significat real que aquests objectes simbòlics tinguessin, el que sembla inqüestionable és que eren objectes simbòlics. En un sentit ampli, tot objecte simbòlic és un substitut d'un ens al qual es refereix que serveix per comunicar-se. Tot símbol comunica alguna cosa a algú. Aquesta estructura comunicativa és característica també dels llenguatges naturals: sistemes simbòlics de sons que serveixen per comunicar quel-

com a algú. Per això parlem correntment dels llenguatges de l'art.¹ Els llenguatges naturals i els llenguatges artístics pressuposen la mateixa capacitat simbolitzadora. Així no és del tot desgavellat, encara que segurament impossible de provar, que les arts i el llenguatge s'anessin desenvolupant de manera paral·lela i que sempre hagin anat estretament lligats. L'ull fisiològic i l'ull interior de la ment articulat lingüísticament han estat segurament íntimament units. Veure la figura totèmica esgarrifosa i simultàniament comprendre-la com a representació d'un poder natural amb nom i una història llegendària i màgica és el model de l'experiència de l'art en els seus orígens: la comunicació d'un contingut espiritual dins de l'horitzó d'una determinada cultura. Com que nosaltres no tenim la cultura que va donar lloc a Altamira, només podem especular sobre els continguts espirituals que aquell art comunicava, però sí que sabem que alguna cosa comunicava als membres d'aquella cultura. I així van continuar les coses fins no fa tant de temps.

Fins fa aproximadament un segle, allò que avui anomenem «art» segons les narracions històriques comunament acceptades, era una forma de comunicació rellevant que, per exemple, vehiculava coneixements, complia funcions socials importants i era una manifestació superior de la capacitat creativa dels éssers humans. Es podia qüestionar la capacitat de l'art com a manifestació de coneixement, plantejar la necessitat de la seva subordinació a la religió o a la política, o, contràriament, defensar el seu poder visionari i la seva llibertat absoluta. Però amb independència que uns i altres reconeguessin les seves pretensions, ningú no podia dubtar que aquestes pretensions de raó estaven allí plantejades en els frescos de Sant Climent de Taüll, en l'*Anunciació* de Leonardo da Vinci o en *La llibertat conduint el poble* de Delacroix. L'art parlava en els seus llenguatges comprensibles i parlar i escriure sobre les obres d'art amb prou feines va ser una necessitat fins ben entrat el segle XVIII. Avui els discursos sobre l'art del passat no sols reconeixen aquestes raons abans esmentades —la raó comunicativa, la raó funcional i la raó creativa, per dir-ho de manera sintètica però un xic inexacta—, sinó que ells mateixos s'han convertit en ciència de la història de l'art, en iconologia, en sociologia i psicologia amb les seves pròpies pretensions de raó. El Crist crucificat del retaule d'Isenheim pintat per Grünewald seria un perfecte exemple de les raons de l'art tradicional. Qualsevol cristià podia entendre aquella obra, reconèixer la seva funció piadosa i litúrgica i atendre la creativitat de l'artista. Sens dubte es podia discrepar respecte al fet que aquell Crist pobre, purulent i sagnant fos la representació més adequada del Fill en el Calvari i que l'artista hagués creat quelcom valuós o reeixit. Això es devia qüestionar quan Grünewald va lliurar la seva obra acabada al convent de monjos antonins que la hi havia encarregat, i s'ha discutit posteriorment i es continuarà discutint segurament en el futur. Però crec que es pot afirmar sense entrar en grans matisacions que sempre s'ha entès Grünewald

1. N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976 ; N. GOODMAN, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.

i s'han atès les seves raons, donant per suposat que la comprensió en l'art és sempre un procés obert que no pot tenir un punt final en una comprensió perfecta o acabada.

Tanmateix, ja en el Renaixement es van donar signes d'una complexitat de les coses que per a l'art hauria de ser creixent. La famosa *Al·legoria de la primavera* de Botticelli pot ser un bon exemple del que estic afirmant. A diferència de la crucifixió de Grünewald, que es va col·locar en una església oberta a tots els fidels, l'obra de Botticelli va ser un encàrrec polític per a un saló del palau dels Mèdici. Aquest no era un art per a tothom. Per entendre l'obra de Botticelli no solament calia ser un dels pocs privilegiats que tenia accés al palau, sinó que també calia llegir el poeta Poliziano, tenir coneixements de la filosofia neoplatònica, de la mitologia clàssica, de la seva iconologia i dels objectius propagandístics de Lorenzo de Mèdici, objectius que consistien a utilitzar també l'art per enfortir políticament la ciutat de Florència i enriquir materialment i espiritualment els seus ciutadans. Aquella obra de Botticelli no era òbvia i comprensible per a qualsevol i les seves raons eren més aviat fosques. No és d'estranyar que fins que la iconologia del segle XX no va aplicar els seus mètodes d'interpretació a aquesta obra el seu significat originari havia quedat sepultat per estrats de temps i d'ignorància. Panofsky, Warburg, Wind, Gombrich i d'altres han restaurat aquest significat amb gran esforç de la intel·ligència, de manera que avui podem gaudir d'aquesta obra no sols com d'una «al·legoria de la primavera» en general, sinó que també podem llegir aquesta al·legoria com un discurs sobre les bondats de la ciutat de Florència com a centre cultural, econòmic i polític sota els auspicis de la família dels Mèdici. Tanmateix, el fet que s'hagi tardat tant de temps a restaurar aquest sentit de l'obra de Botticelli és un signe inequívoc que en aquesta i en d'altres obres de l'època es va obrir una primera esquerda en la relació de l'art amb les seves raons. Una esquerda amb conseqüències de gran abast, perquè, en primer lloc, de mica en mica es traduiria en allò que podem anomenar l'«estetització de l'art» que culminaria en les teories filosòfiques de la Il·lustració i segons les quals allò que importa són els plaers de la imaginació, el desinterès i l'absència de concepte, i, en conseqüència, el fet fonamental seria la forma autònoma i les seves propietats de generar en l'individu experiències «estètiques». Paral·lelament, va aparèixer el gust com a capacitat universal de l'individu lliure per jutjar l'art i el bell, és a dir, va aparèixer el gust com a forma de raó, però d'una raó molt problemàtica. Perquè, en segon lloc, la manera com es va concebre el gust va implicar la diferenciació entre el judici estètic i el judici artístic que ha arribat a ser un lloc comú. Podem gaudir de qualsevol obra del passat o del present, de la nostra cultura o de qualsevol altra, sense atendre per a res el seu significat, la funció per a la qual va ser concebuda o les intencions de qui la va crear. En resum: sense entendre'n res ni atendre les seves raons. I perquè, en tercer lloc, aquesta diferenciació fins resulta ser sovint una oposició paradoxal i tot: puc entendre molt bé una obra d'art, però no ha de plaure pas al meu gust. O pot plaure'm i alhora rebutjar el que significa, el que em comunica o explica.

Una de les qüestions que més em preocupen es podria formular de la manera següent: és definitiu aquest divorci que es va iniciar a l'alba del món modern, o podem descobrir noves vies que connectin l'art amb les seves raons per tal que l'estètica recuperi el concepte i el gust es reconciliï en alguna mesura amb el coneixement, amb l'enteniment? La resposta inevitable és que estrictament aquesta és una diferenciació irreversible, però això no vol dir de cap manera que l'estètica i la filosofia de l'art no tinguin un enorme territori comú, com el van tenir en temps de Baumgarten i el varen perdre amb Kant, Hegel i les altres filosofies hagudes fins a Heidegger i Adorno. Aquesta separació, que no va arribar mai al divorci, entre l'estètica i la filosofia de l'art va ser sobretot impulsada per la irrupció de l'art modern, quan les coses es van complicar encara més per a la comunicació artística, com és sabut. Pel seu caràcter innovador, experimental i crític, l'art modern tendeix a rebutjar les formes tradicionals de raó que l'art havia tingut per buscar-ne unes altres de noves, i fins i tot són freqüents les posicions extremistes que rebutgen tota forma de raó comunicativa, o tota forma de funció o tota forma de creativitat. Art que no vol comunicar res, art que no vol tenir cap funció ni ser signe de creativitat va arribar a ser quelcom usual entre la Primera Guerra Mundial i la Guerra del Vietnam. Les avantguardes van dur la seva pròpia guerra entre guerres. Però vistes les coses des del present, quan l'art modern sembla tan llunyà com el dels mestres renaixentistes, tot se'ns apareix amb menys ardors guerrers i voluntats radicals del que es va creure en altres moments. Avui, a l'entorn de tot aquest art que va néixer amb voluntat antiinstitucional hi ha un enorme complex institucional de museus, fundacions, galeries, col·leccionistes, revistes, crítics i comissaris en el qual es mouen milions de persones i milers de milions d'euros. Però aquesta despoticació de la força subversiva de l'art modern i la seva integració en el sistema del mercat cultural no ha comportat necessàriament que les coses siguin més fàcils.

2. Del modern al contemporani

Pot ser que comprendre el *Gernika* de Picasso sigui relativament senzill. Però en l'art modern això és més aviat l'excepció que no pas la regla. Era ben emblemàtica la posició de Clement Greenberg, el gran crític d'art americà dels cinquanta, que apel·lava a la *Crítica del Judici de Kant* com la base filosòfica més satisfactòria per a la crítica d'art. És a dir, apel·lava a una estètica que sostenia que en el judici de gust no s'ha d'atendre cap significat ni concepte, només la forma i l'estructura, l'estètica en la qual el divorci que abans assenyalàvem entre judici de gust i judici artístic era més complet. No menys emblemàtica és la cèlebre declaració de Frank Stella sobre que «el que es veu és el que es veu», que invita a prescindir de tota comprensió. Però si aquestes posicions fossin adoptades coherentment, aleshores l'art no tindria res a dir-nos, seria un assumpte de plaers i desplaers, merament d'emocions, i, a més, segons el conegut argument d'Arthur Danto, no podríem distingir una cartolina empastifada per un infant i una abstracció dels expressionistes americans

o una caixa metàl·lica qualsevol i una escultura minimalista.² Les obres d'art tenen un significat que vehiculen en algun objecte, instal·lació o acció. Les obres d'art contemporani són en general enunciat en un llenguatge desordenat.

Aquest és un punt de vista que està en contradicció amb el supòsit que ha dominat durant uns quants segles que les categories des de les quals calia pensar l'art eren la categoria de bellesa i la d'experiència estètica entesa com una reacció emocional als estímuls que provenen de l'obra. L'art contemporani normalment no és bell ni es pot avaluar en els termes tradicionals. Això no vol dir que la bellesa hagi desaparegut de l'art. Sens dubte segueixen havent-hi obres belles i artistes que busquen principalment la bellesa. De fet, en l'art cap descobriment temàtic, tècnic o expressiu no s'abandona mai, sinó que se suma i s'integra en els cercles concèntrics d'expansió de l'esfera de l'artístic. Però la bellesa no és un tema dominant avui i rarament ho és en els grans artistes contemporanis, encara que ho fos en algun dels gran moderns com ara Mark Rothko. Però crec que fins i tot en aquests la bellesa es presenta no com una cosa de la qual simplement cal gaudir, sinó com un significat. L'art contemporani està dominat pel significat, per la pretensió de comunicar continguts espirituals normalment de caràcter reflexiu, i exigeix de nosaltres un esforç de comprensió. En aquest sentit, l'art ha recuperat en certa manera la relació amb el significat que tenia abans que en el Renaixement les arts es convertissin en «belles arts» i s'iniciés un període que va durar potser fins als anys cinquanta del segle XX. Com en el romànic, en el qual el que importa és el significat del Crist o els evangelistes representats al cel, i no l'«estètica» d'aquesta representació, que és quelcom completament secundari, en les fotografies de Nan Goldin o Cindy Sherman, en les escultures de Rachel Whiteread o Damien Hirst, o en les instal·lacions d'Eulàlia Valldosera o Francesc Abad allò fonamental és el que signifiquen i no que siguin belles, que tinguin qualitat o que siguin sublimes. L'alliberament de la cotilla «estètica» ha posat els artistes davant d'una situació de llibertat desconeguda en l'art del passat. Per ser exactes, però, l'art ha assolit una llibertat que té poc a veure amb la situació de l'art a l'època medieval. Si de cas té més a veure amb l'art en el món grec, quan no hi havia una funció d'il·lustració d'un llibre, una revelació fixada textualment com en l'art a l'època del cristianisme, sinó que els poetes i els artistes eren els creadors de la religió, dels mites grecs. No vull dir que actualment estiguem en procés de restauració d'una «religió de l'art», una pretensió romàntica que mai no ens ha abandonat del tot, ni que els artistes tinguin avui l'alta responsabilitat de fer-nos veure el sentit del món i de la vida. Però sí que estic convençut que l'art avui té la tasca essencial en tota cultura democràtica de desordenar tots els sentits cosificats del nostre món de la vida, d'obrir-nos a la pluralitat i la inestabilitat del sentit del món i la vida. Com he defensat en un altre lloc,³

2. A. DANTO, *La transfiguración de un lugar común*, Barcelona: Paidós, 2002; A. DANTO, *La Madonna del futuro*, Barcelona: Paidós, 2002.

3. G. VILAR, *El desorden estético*, Barcelona: Idea Books, 2000.

la tasca de l'art avui és introduir el caos en l'ordre. Aquesta seria la seva «raó funcional». Es tracta d'una raó que sorgeix d'una necessitat de tota societat autènticament democràtica. El problema de la funció o de la manca de funció de l'art és un vell problema que va néixer amb l'estètica filosòfica i en el qual ara no ens podem deturar. Però totes les formes d'autoritarisme i de totalitarisme han estat contràries a l'art lliure. En una visió democràtica radical com la que jo defenso, l'art i la cultura estètica en general són una mena de garant pluralista i politeista davant del monisme i el monoteisme de l'esfera cultural de la ciència i la tecnologia i davant la tendència igualment unificant i homogeneïtzadora de la cultura normativa moral i política. Davant d'aquestes, la permanent afirmació de la pluralitat de les visions del món, la multiplicitat dels llenguatges i el caràcter obert de les experiències possibles és l'autèntic contrapunt de la visió unificada que busquen per la seva pròpia naturalesa tant la cultura científica com la normativa. Aquestes tracten de trobar *la* vertadera descripció de l'univers i *el* sistema just i correcte de normes i valors de convivència universalment vàlid. Per a l'art hi ha infinits mons o infinites maneres de veure el món i experimentar-lo. No diré l'òbvia falsedat que una bona cultura artística és imprescindible per formar un bon ciutadà d'una societat democràtica ideal. Per sort o per desgràcia, l'art no ens fa necessàriament més bons ciutadans o més bones persones. Però sí que crec que, en canvi, un art que es desenvolupa en totes les direccions és l'art d'una societat democràtica, encara que individualment els seus creadors o el seu públic puguin ser monstres. En aquest sentit, l'art és avui una part fonamental del laboratori en el qual es gesta el nostre futur.

3. L'obertura de l'obertura de món

Aquesta «raó funcional» de l'art té el seu fonament en la naturalesa de la comunicació artística i del significat que ens ofereix. L'art avui sobretot ens comunica reflexivament les possibilitats de sentit del món. No fa declaracions afirmatives sobre l'ésser, sinó sobre la pluralitat de les interpretacions. No és un tipus d'experiència al costat d'altres, sinó que és l'experiència de les possibilitats de l'experiència. La comunicació artística no és una forma de comunicació ordinària i ordenada, sinó una *d'extra-ordinària* i *des-ordenada*. Intentaré explicar això en termes no gaire complicats filosòficament. El mode d'existència dels éssers humans és el d'estar sempre ficats en llenguatges i sistemes simbòlics que ens preexisteixen i que són un dels fonaments del ciment social. Vivim en un món articulat per aquests llenguatges i sistemes simbòlics que determinen el que veiem i el que pensem. L'hermenèutica diu que existim sempre en una comprensió i vivim sempre interpretant. L'art és possible només dins de l'horitzó d'un món de significats i de formes simbòliques. La fotografia de Nan Goldin o la instal·lació de Dora García només són possibles en un món de sentit en el qual hi ha fotografies i instal·lacions, en el qual hi ha ulls entrenats a veure certs símbols i interpretar certes imatges, certs objectes, certes metàfores i certes situacions. Només sobre aquest fons conegut i familiar on ja ens trobem i que

compartim podem plantejar-nos la pregunta bàsica que ens hem de fer sempre davant una obra d'art: «Això, què significa?». Tota obra d'art es presenta amb una pretensió de sentit. Com qualsevol símbol o qualsevol enunciat planteja «sempre ja» una pretensió de raó: la *intel·ligibilitat*. La «intel·ligibilitat», de fet, no és una pretensió de validesa com les altres (la veritat, el just, l'autèntic, etc.), atès que els llenguatges ens situen sempre ja en una comprensió. Per consegüent, quan estem en una determinada intel·lecció del món la intel·ligibilitat no és una pretensió de validesa. Però en el cas de l'art parlem de pretensió perquè no necessàriament estem plenament ficats en la comprensió prèvia de l'obra, sinó que hem de dialogar amb els nous significats que les obres ens proposen. La pretensió d'intel·ligibilitat característica de les obres d'art es distingeix perquè s'orienta no al que és o al que ha de ser però que ens és ja familiar perquè sabem de què parlem quan discutim sobre si és vertader o correcte o no, sinó que s'orienta, com celebra un famós vers de Hofmannsthal, a allò que no ha estat mai dit (o simbolitzat), és a dir, a l'obertura d'una intel·ligibilitat nova en relació amb l'existent, amb l'articulació d'una nova parcel·la en el món. Alhora, però, el món obert per l'art no es caracteritza per la seva estabilitat de sentit, sinó que aquest resulta d'un treball de comprensió, de reflexió i d'interpretació que sovint no passa de ser una constatació del caràcter enigmàtic de les obres d'art, per dir-ho amb una expressió d'Adorno.

És cert, com deia Goodman, que en alguns aspectes l'art i la ciència no són tan diferents, ja que totes dues són maneres de fer mons. Sols que en la ciència la pretensió d'intel·ligibilitat (p. e., «el cor de la Via Làctia és un forat negre») va unida a una pretensió de veritat (o hi ha un forat negre o no; mirem amb el Hubble, etc.), mentre que la pretensió d'intel·ligibilitat de les obres d'art o de la literatura (p. e., un vers com «el sud del meu cor és un forat negre» o una instal·lació consistent en una habitació tota negra sense il·luminació) s'uneix a un altre tipus de pretensió de validesa, com ara la bellesa, l'autenticitat, la subversió, la qualitat o la força estètica que resulten de l'articulació del seu sentit en un joc de forces entre el món objectiu, el món social i el món subjectiu de cada receptor, lloc i moment. Aquestes pretensions de validesa es poden dirimir en un llarg procés en què cadascú vota en un sentit. El vers em pot semblar cursi i la instal·lació, mancada de força i interès. Però potser jo pertanyo a una minoria que no reconeix les pretensions d'aquestes obres, mentre que la majoria sí que les reconeix i els seus autors passen a les històries de l'art i la literatura i més endavant al cànon de la societat futura. Tot aquest complex de racionalitat es pot explicitar i des de Kant s'ha estat intentant explicitar, encara que de maneres insatisfactòries. Però avui estem provant de fer explícites les formes de la raó sense fons que són presents en les obres en tant que pretenen comunicar quelcom sobre quelcom, obres que interpretem amb la pretensió de dir alguna cosa vàlida sobre elles i sobre les quals discutim com els altres sobre com s'han d'interpretar i quines afirmacions són més vàlides que altres, i fins i tot quines no són vàlides en absolut i simplement resulten falses.

Però, com deia Plató de la bellesa en el primer llibre d'estètica que es va escriure, les coses amb l'art són difícils. En general, no es pot comprendre cap

forma de llenguatge o de comunicació sense *a*) estar ja en el llenguatge en el qual es produeix la comunicació i *b*) sense connexió amb les pretensions de validesa i el saber de les condicions que fan acceptable o no el que s'ha dit. En el llenguatge natural, per exemple, una oració no s'entén si no sabem què fa acceptable o vàlid el que diu.⁴ Així, si algú em diu que el seu automòbil consumeix benzina sense plom, entenc la frase perquè sé en quines condicions podria acceptar aquesta frase com a vertadera (p. e., mirant quin model és, el seu manual d'instruccions, comprovant si efectivament el seu propietari hi posa benzina sense plom, etc.). Si algú em diu que l'avortament és un crim consistent a matar una persona indefensa, entenc l'oració perquè sé en quines condicions podria considerar aquest judici com a correcte (p. e., si consideréssim que el fetus de poques setmanes és una persona, que el dret d'un adult viu no és preminent sobre el d'un mer projecte de persona, que Déu ho mana, etc.). Quan llegim en Heidegger la frase «Ésser-“hi” significa: introtinença en el no-res. Introtentint-se en el no-res, l'ésser-hi ja extrassisteix ultra l'ens en la seva totalitat»⁵, en general ningú que no hagi estudiat a fons el pensament de Heidegger pot dir que ha entès aquest enunciat, perquè no sap en quines condicions la consideraria vàlida o no i, per tant, acceptable. En la filosofia és característic que la intel·ligibilitat del discurs i les categories es posi en qüestió i que, per tant, la pretensió d'intel·ligibilitat sigui dirimida discursivament en discussions, articles, llibres i seminaris. Així, podem arribar a la conclusió que les categories de substància o mónada, encara que tinguin sentit, són inadequades per les pretensions explicatives de la filosofia, ens duen a malentesos i ens enganyen.

Ara bé, passa amb l'art quelcom semblant? També entenem una obra d'art quan sabem què fa acceptable o vàlid el que diu. Evidentment, no de la mateixa manera. Ens acostem a una obra d'art sense tenir ni idea habitualment de en què consisteix la seva acceptabilitat. Sarah Lucas, una coneguda artista britànica actual, ens va presentar a la Tecla Sala d'Hospitalet un vell matalàs brut en un costat del qual hi havia dos melons i un cubell i a l'altre dues taronges amb un cogombre clavat entre elles. Era fàcil que de seguida qualsevol veiés que es tractava d'una metàfora irònica sobre el sexe, sobre la visió de la dona, etc. Igual que les metàfores en el llenguatge natural, les metàfores visuals també fan un ús anòmal dels mitjans que usen per dir quelcom nou sobre el rerefons del conegut. Tan aviat he pogut *reconèixer* això nou, aquest nou ús d'una forma, d'un color, d'uns objectes familiars, he començat a *comprendre* l'obra, he atès a la seva pretensió bàsica d'intel·ligibilitat i, a partir d'aquí, puc emprendre un llarg camí de comprensió en el qual puc atendre totes les raons de l'obra que pugui reconèixer. Pot ser que m'equivoqui en començar a comprendre l'obra, però potser puc reconèixer el tipus de raons que algú (per exemple un crític) podria adduir per convèncer-me que la meva comprensió està equivocada.

4. Cf. J. HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1987, vol. 1, p. 382 s.; J. HABERMAS, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid: Taurus, cap. 5.

5. M. HEIDEGGER, *Fites*, Barcelona: Edicions 62, 1989, p. 80 s.

Potser jo interpreto que Lucas defensa que les dones són receptacles exclusivament destinats a omplir-se de cogombres, però també potser puc acceptar que si la Victòria Combalia m'explicava que aquesta comprensió meva està cent per cent equivocada per tal raó i tal altra, hauré de canviar d'interpretació. O millor encara, si m'ho explicava la pròpia Sarah Lucas en persona o en una publicació o un vídeo, tindré bones raons per procedir a modificar els meus supòsits. Perquè la comprensió és corregible en funció de raons. Així, en l'obra hi ha les seves raons, que diuen: «Escolta'm! Entén-me! Interpreta'm! Renova el teu llenguatge i la teva visió!» El procés de comprensió de l'obra és obert i inacabable segurament, però aquesta se'ns presenta amb la seva pretensió d'intel·ligibilitat oberta, amb la seva pretensió de comunicar quelcom a algú sobre quelcom, sigui el que sigui i a qui sigui. Però això que comunica és sobretot que en cada obra hi ha una «obertura de l'obertura de món», no sols una «visió del món» sinó també la visió de la pluralitat de les visions del món. Per tant, *per a la validesa d'una obra d'art no és decisiva la seva «acceptabilitat», sinó exclusivament l'actualitat de la seva perspectiva*. Una obra no està aconseguida pel fet que compartim la seva manera de veure el món, sinó en la mesura que ens permet discutir amb ella. Aquesta seria la seva genuïna pretensió de validesa.

Si això és així i interpreto correctament les coses, llavors l'art, per una banda, és un tipus de comunicació que té les seves pretensions de validesa diferents, però al costat dels altres tipus de comunicació, pretensions que tradicionalment s'havien presentat amb termes com ara *belleza* o *harmonia* i més recentment *autenticitat*, *qualitat*, *força* i d'altres que serien una pluralitat corresponent a la veritat en l'esfera teòrica de les ciències i a la justícia i el bé en l'esfera del normatiu. Ara bé, per una altra banda, l'art planteja una pretensió de sentit, s'hi produeix una obertura de món, com diríem amb Heidegger, amb pretensió d'intel·ligibilitat. D'obertures de món se'n produeixen contínuament i en molts àmbits en la ciència, en la política, en la religió, etc. En això l'art no sembla diferent d'altres llocs en què en obrir món es planteja una pretensió d'intel·ligibilitat, com quan un polític planteja reconèixer un dret universal a la reproducció de tot ésser humà o quan un científic planteja per primer cop una teoria sobre els quarks. Heidegger va anomenar això la *Lichtung* o *Unverborgenheit* ('desamagament') en tant que noció genuïna de veritat de la qual la veritat com a correspondència seria una noció derivada i secundària. En aquest sentit, l'art se'ns presenta primer amb una pretensió d'intel·ligibilitat (diu «atén-me, que tinc sentit, comprèn-me!») i després ja podem veure com aquest sentit es relaciona amb el fàctic, el normatiu o l'estètic (és a dir, «després ja veuràs si sóc bella, justa i vertadera!»). Els artistes, com els poetes, ens obren el món, però aquesta obertura de món que es produeix en el art, i com hem ja dit abans (p. 8 i 11), no és de la mateixa naturalesa que la que es produeix en altres esferes com ara la ciència o la moral. En l'experiència de l'art se'ns obren les possibilitats de l'experiència, se'ns obre un món de mons possibles. Així, la *cibachrome* de Nan Goldin que esmentàvem al començament d'aquest article no és que simplement ens obri a la comprensió de l'apallissament que la senyora Nan Goldin va patir un dia de 1984 per part del seu com-

pany, a la barbàrie de la violència masculina contra les dones i a una imatge que pot ser «forta», «interessant» o «provocadora», però no «bella» ni «harmònica». L'obra fa més que això, ens obre a la comprensió de tots els apallissaments que han patit i que pateixen les dones, a tots els abusos suportats per amor, per feblesa, per impotència, per defensar els fills, a les violències futures i a l'imperatiu que no es repeteixin, a l'imperatiu d'escoltar les víctimes, a la vulnerabilitat de l'existència, a la injustícia que domina la vida, a la simbòlica reparació amb una barra de llavis vermella, a la pregunta de si seré jo la propera víctima o el proper botxí. Totes aquestes possibilitats indeterminades, tots aquests elements de sentit inestables, fluids i no cosificats són el que ens permet parlar de la «veritat» de l'art (o de la literatura) com una cosa que té a veure amb l'«humà», amb l'«aclariment de la topografia de l'ànima», amb «els interessos més elevats de l'esperit», amb l'«ésser», etc.

4. Comprensió i mediació: crítics, curadors i filòsofs

Si el meu raonament fins aquí és correcte, haurem d'acceptar que l'experiència de l'art s'ha convertit en una cosa reflexiva i treballosa. Rarament ens trobem ara amb un tipus d'obra que simplement contemplem i ens complau de manera passiva. És veritat que a l'art li hem demanat que ens complaui, que ens entretingui i que ens consoli de les misèries de l'existència. I avui hi ha tota una indústria de la cultura dedicada a aquesta fretura que tenim. Amb independència del seu origen, els esmorzars de Renoir, els gira-sols de Van Gogh i els dansaires de Matisse són tan populars perquè sembla que d'entrada ens parlen de la felicitat, l'amor, la pau i l'harmonia que solen mancar-nos a la nostra existència. S'adiuen bé en un menjador o sobre el sofà de la sala, perquè reforcen el sentit de seguretat i refugi de l'interior privat de la llar. Però l'art contemporani en general no en vol saber res del *luxe, calme et volupté* a la manera de Matisse. En plena restauració posnapoleònica, Hegel va escriure que «el pensament i la reflexió s'han estès sobre l'art [...] el que ara les obres d'art susciten en nosaltres, a més del plaer immediat, és el nostre judici, ja que sotmetem a la nostra consideració pensant el contingut, el mitjà d'exposició de l'obra d'art i l'adequació o inadequació d'ambdós.»⁶ La reflexivitat s'ha convertit en part estructural de les obres, de la seva producció i la seva recepció. Això s'ha traduït en el fet que els discursos sobre l'art siguin avui més importants per a aquest que els discursos sobre l'art tradicional, que no necessitava gaires comentaris. A més, solen ser també discursos més difícils, més complexos i, com assenyalàvem al començament (p. 5-6), aprofundeixen la trinxera existent entre el gust i el judici artístic. Les obres, les instal·lacions o les accions artístiques contemporànies solen anar acompanyades de les reflexions discursives dels artistes que expliquen sobre què són les obres, el perquè de com són i també acostumen a donar pistes de com ens hi hem de relacionar, tot i que això darrer

6. G.W.F. HEGEL, *Lliçons sobre l'estètica*, Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 78 i 80.

sempre és cosa de cadascú i no hi ha una única manera correcta d'experimentar una obra concreta. Aquests discursos dels artistes de vegades són imprescindibles. Altrament, no sabríem sobre què és l'obra. Altres vegades poden ser superflus perquè l'obra se sosté per si mateixa visualment, però això és rar. La figura de l'artista que alhora és un teòric apareix a l'època de la Il·lustració, quan l'art assoleix la seva autonomia, és a dir, la seva llibertat respecte a les funcions tradicionals religioses, morals, polítiques i de representació, i comença a ser necessari que l'artista aclareixi el sentit de la seva labor i la funció de l'art en la nova situació. En l'art contemporani aquesta necessitat de la reflexió discursiva ha dut al paroxisme el que ja van començar a experimentar les generacions d'artistes a l'època de la Revolució Francesa i del romanticisme. La qüestió és que si volem comprendre les obres de Nan Goldin, de Damien Hirst o de Dora García hem de fer l'esforç de llegir els seus textos, les entrevistes publicades o gravades en vídeo o els seus llibres. Altrament, la comunicació artística resulta coixa o fallida.

Per raons semblants, a més de les reflexions discursives dels artistes, avui resulten molt importants les reflexions dels experts, és a dir, dels curadors de les exposicions i dels crítics. També Hegel deia, en el mateix passatge que citàvem fa un moment, que la ciència de l'art és en la nostra època una necessitat molt més gran que en l'època que l'art garantia una satisfacció directa i plena. Fins i tot hi ha moltes persones que, com Arthur Danto, pensen que avui no és possible la recepció de les obres d'art sense una filosofia que ens les permeti identificar com a tals, atès que, des del punt de vista visual, avui una obra d'art pot tenir qualsevol aspecte o, dit d'una altra manera, qualsevol cosa pot ser una obra d'art. Moltes de les obres contemporànies (i unes quantes de modernes) només les identifiquem visualment com a art perquè es troben en un marc institucional on se suposa que només hi ha obres d'art, com ara una galeria, un museu o una sala d'exposicions. Però si trobéssim les mateixes obres abandonades al carrer o en un abocador d'escombraries no sabríem identificar-les com a art, cosa que no haguera passat mai amb un Rembrandt o un Picasso. Danto sosté que les podem identificar com a art no sols perquè algú hagi decidit arbitràriament que estiguin físicament en un lloc institucional escaient, com tendeix a sostenir l'anomenada «teoria institucional de l'art».⁷ Aquesta és una condició necessària. Si no hi hagués un món de l'art entès com un mer complex institucional a l'entorn de l'art, aquest no podria existir. Però no és una condició suficient per identificar i comprendre l'art. Per a això fa falta una «atmosfera de teoria de l'art, un coneixement de la història de l'art.»⁸ En un sentit estricte, aquesta posició de Danto és falsa, però en un sentit molt ampli, la podem considerar correcta en la mesura que necessitem un cert arsenal de con-

7. G. DICKIE, *The Art Circle: A theory of Art*, Nova York: Haven, 1984. Un resum actualitzat d'aquesta teoria es pot trobar a G. DICKIE, «The Institutional Theory of Art», a N. CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 93-108.

8. A.C. DANTO, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61 (1964), p. 580.

ceptes i un entrenament a veure art contemporani, a saber relacionar el que se'ns proposa amb el que sabem del passat, etc. Ara si pensem en una teoria com una explicació general del que és una obra d'art i que quan ens trobem amb una suposada obra la podem subsumir com un cas particular de la nostra explicació general, aleshores mai no tindrem una teoria d'aquesta mena, perquè l'art, per la seva naturalesa oberta, no es deixa tancar en un concepte. Tanmateix, el que interessa és precisament aquesta manca d'encaix de les noves obres i els significats que donem a les obres respecte al que sabem. Mai no tindrem la teoria correcta per a tota forma d'art, però necessitem teories per veure millor allò que no hi encaixa i, per tant, per veure cap a on i com hem de modificar les nostres categories i els nostres discursos. Això és més obvi avui que, en aquesta condició de pluralisme postmodern, sembla que en art *any thing goes*. Tenir una teoria de l'art en sentit fort es contradiu amb el que sabem de la naturalesa de l'art contemporani, tot i que aquesta mateixa ja és una tesi forta sobre l'art. Però això fa, a més d'apassionant, paradoxal la tasca dels teòrics de l'art contemporanis, que saben que han de fer teoria sabent que estan condemnats a ser ridiculitzats en el futur. Abans de referir-me a la filosofia de l'art contemporani, voldria dir un parell de coses sobre els curadors o comissaris i sobre els crítics d'art.

La crítica d'art va néixer amb les llibertats modernes i institucionalment va ser un element de la constitució de l'esfera de l'opinió pública d'individus lliures i iguals que ventilen mitjançant l'ús públic de la raó les qüestions del coneixement, de la moral i la política, i de l'art. L'emancipació de l'art va comportar que les seves funcions i la seva naturalesa fossin cada cop menys evidents. Per tant, es va fer necessària la funció de mediador del crític que informava, explicava, interpretava, orientava i valorava com a expert les obres per a un ampli públic profà. En les darreres dècades aquesta tasca s'ha fet més imprescindible que mai (en l'art igual que en qualsevol altra manifestació cultural), atesa la hipertròfia del món de l'art. Sense els crítics no podríem orientar-nos sota la permanent allau d'exposicions que les galeries, els museus, les fundacions i les nombroses sales d'exposicions públiques ens ofereixen cada dia de l'any en les grans, mitjanes i petites urbs de tot el món. Però justament quan s'ha fet més important, més desorientat es troba el crític en una cruïlla de camins que porten en direccions diferents. El crític ha arribat al present per dos camins.⁹ Per una banda, pel camí il·lustrat de la crítica com a explicació i avaluació inaugurada per Diderot i que a través de Baudelaire culmina en Greenberg i Fried. Per l'altra, pel camí romàntic de la crítica com a completió de l'obra, com a interpretació constitutiva d'ella i acompliment artístic a la manera que la van pensar Friedrich Schlegel i Walter Benjamin. Tots dos camins, però, han posat sempre el públic en una situació de subalternitat davant d'un crític expert investit d'una autoritat cultural i institucional que avui no

9. Cf. G. VILAR, «L'origen de la crítica i el seu doble encuny. Un breu exercici de memòria», *Transversal*, 16 (2001), p. 21-26.

deixa de resultar poc estètica des del punt de vista democràtic, en una situació en què qualsevol és un artista i no hi ha teories fortes que puguin justificar l'autoritat cognitiva del crític, que avui se'ns apareix més com algú que fa uns serveis semblants al venedor de cotxes usats o l'agent immobiliari que ofereix la seva mercaderia en un món on és rar trobar una bona oportunitat i que sabem que, digui el que digui, està pensant sobretot en els seus interessos particulars i contingents. La crítica avui està en procés d'adaptar-se a un públic que potser, més que la seva autoritat, en vol instruments per fer les seves pròpies experiències de l'art i la seva pròpia crítica. Però, en la mesura que això es pot fer, soscava la figura del crític i es difumina la naturalesa de la seva tasca.

En aquest context ha aparegut en els darrers quinze anys una nova figura dins del món de l'art: el curador o comissari. En el passat, el curador era aquell que tenia cura d'una col·lecció, aquell que la preservava, la inventariava, l'autenticava i en feia les noves adquisicions. Però en el món de l'art d'avui el curador normalment no té una col·lecció de la qual ha de tenir cura, sinó que és «independent», algú a qui se li encarrega que tingui cura puntualment d'una exposició concreta, d'una biennial o d'una retrospectiva. El que caracteritza el curador contemporani és la seva creativitat. Normalment, l'exposició de la qual té cura un curador independent és la seva obra d'art i ens proposa que la jutgem com un producte amb un significat que hem de comprendre i jutjar amb criteris anàlegs als que posem en joc per comprendre i jutjar les obres que conté l'exposició. Fins i tot fa pocs anys han començat a oferir-se, per exemple al Bard College de Nova York o a l'Escola Eina de Barcelona, estudis curatorials. Aquests estudis no són específicament ni d'història de l'art ni d'art, sinó d'organització d'exposicions i de redacció de catàlegs. Serà d'allò més interessant seguir l'evolució no tant dels curadors d'edat que venien d'una formació curatorial tradicional i que s'han adaptat a les noves situacions, sinó dels joves que s'han format específicament en aquesta nova pràctica dins del món de l'art contemporani.

El filòsof, que en general és una figura més allunyada del públic i de la vida mundana característica del món de l'art, es troba, com és propi de la filosofia a la modernitat (i a la postmodernitat i a la segona modernitat),¹⁰ en un camp de forces en el qual un vector ve de la tradicional tasca de buscar resoldre certs problemes molt abstractes i generals, persistents i potser insolubles (què és l'art? què és la bellesa?), mentre que un altre vector ve de l'actualitat com una exigència d'interpretació del present (quin és el sentit del que passa?). La filosofia de l'art ha conegut des dels temps de Schelling i Hegel un període esplendorós amb filosofies d'importància històrica universal com ara les de Schopenhauer, Nietzsche, Dewey, Benjamin, Heidegger i Adorno. Però l'art contemporani ens ha posat desafiaments de gran abast per als quals no tenim eines prou satisfactòries. L'hermenèutica filosòfica es va ficar en un cul de sac que no ha dut enlloc després de Gadamer. El postestructuralisme francès de Lyotard, Deleuze i Derrida no sembla tenir tampoc res més a dir-hi. La sego-

10. Cf. G. VILAR, «Una Segunda Modernidad», *Diálogo Filosófico* (2002).

na generació de la teoria crítica no s'ha ocupat de l'art, només del llenguatge, l'ètica i la política. Com en altres camps de la filosofia, l'únic corrent que sembla avui prometre alguna cosa és l'anàlisi filosòfica que ha sabut empeltar en major o menor mesura la tradició analítica de procedència centreeuropea (Wittgenstein) amb l'única tradició genuïnament americana, és a dir, amb el pragmatisme. N. Goodman, A. Danto, N. Carroll i R. Shusterman ens donen moltes pistes avui per seguir pensant què és l'art a la vista de les noves manifestacions artístiques que no encaixen amb el que coneixíem i que ens obliguen a modificar les nostres categories, els nostres supòsits i els nostres arguments, és a dir, a la vista de la distància entre la teoria i l'experiència. La filosofia sempre ha tingut el problema que Hegel assenyalava amb la seva metàfora de l'òliba: la filosofia, com l'òliba de Minerva, sempre alça el seu vol al capvespre, quan el dia ja ha passat. Per a la filosofia de l'art contemporani, el desafiament és el d'intentar comprendre l'art contemporani en general alhora que aquest es produeix i veu la llum. Sembla molt difícil fer això sense una renovació important del nostre vocabulari. La filosofia de l'art contemporani no podrà aportar grans coses a la solució de l'enigma de l'art del present sense ser ella mateixa creativa a l'hora de reinventar i renovar el llenguatge amb el qual ens referim a això que fan els artistes d'avui. En aquest sentit, també en la filosofia s'han de produir obertures de món que ens permetin veure i pensar allò que avui a penes veiem i no podem pensar de l'art contemporani. Per tal de fer bona filosofia de l'art contemporani, cal posar en moviment la força literària de la filosofia. Però això no deixa de ser paradoxal. La comunicació artística necessita fins a cert punt la filosofia per reeixir, però una filosofia que s'ha d'obrir a noves possibilitats de sentit és tan difícil ella mateixa com el seu objecte. L'art contemporani i la filosofia de l'art contemporani s'il·luminen mútuament, però no esperem que es resolgui completament l'enigma. A Adorno li agradava dir que les obres d'art alhora que ens ofereixen un significat ens n'amaguen un altre i que per això són com jeroglífics que mai no desxifrarem del tot, la qual cosa dóna el seu valor irreductible a l'art en un món on tot és instrumentalitzable, dominable, commensurable, igualable i homogeneïtzable. Això sempre ha estat característic del mode de comunicació del gran art de tots els temps. Ara sembla que s'ha convertit en un tret general. La comunicació artística, per tant, seguirà donant testimoni que segueixen havent-hi misteris, allò heterogeni i no idèntic enmig d'obertures de sentit imprevistes en les quals podem establir diàlegs que no sabem a on ens duren.

Gerard Vilar (Barcelona, 1954) és catedràtic d'Estètica i Teoria de les Arts a la Universitat Autònoma de Barcelona. Va ser becarí DAAD i Humboldt, i ha estat professor invitat a Mèxic, Frankfurt, Berlín i Chicago. Els seus darrers llibres són *La razón insatisfecha* (1999) i *El desorden estético* (2001). També ha traduït al català i al castellà obres de Kant, Hegel, Marx, Habermas i Danto.
