

El concepte d'art al llarg de la història

Joan Ramon Triadó

Professor d'història de l'art. Universitat de Barcelona

EL CONCEPTE D'ART I ESTÈTICA, a partir de la introducció d'aquest darrer terme pel filòsof alemany Alexander Gottlieb l'any 1753, han anat juntes fins al moment que el qualificatiu de bellesa associat a l'obra d'art ha estat eliminat i substituït per paràmetres deslligats de la tradició. Un dels crítics d'art contemporani més importants, Arthur C. Danto, en el seu llibre *The abuse of Beauty* (L'abús de la bellesa) afirma que la bellesa no tornarà mai més a l'art, trencant així una de les idees més relacionades amb el fet artístic. Si afegim les noves maneres de valorar l'art fins ara anomenat marginal o artesanal des dels estudis visuals, el concepte d'art ha experimentat en un segle canvis substancials en la seva valoració. Basarem el nostre discurs en les arts plàstiques, sense parlar de l'arquitectura, que, per al món anglosaxó, es diferencia de l'art pel seu aspecte utilitari, l'anomenada *venustas* vitruviana.

Més que desenvolupar la nostra anàlisi mitjançant una successió cronològica que podria ser didàctica, però excessivament repetitiva, ens centrarem en una visió de les funcions de l'art que en ocasions es presenten interrelacionades i són variables històricament i socioculturalment, atenent a factors religiosos, ideològics, representatius o merament estètics.

Cal, però, no oblidar el paper de l'espectador actual quan es posa al davant de l'obra d'art, no davant de la seva reproducció que els *mass*

media cada vegada ens acosten i, ahora, desvirtuen. Philippe de Montebello, exdirector del Metropolitan de Nova York afirma que Internet obligarà a reinventar els museus i es queixa de la poca paciència de l'espectador que passa poc temps davant l'obra, moltes vegades sense comprendre'n el significat i només embadalint-se davant de les creacions dels grans autors. Ahora, considerem molt important que tota obra estigui contextualitzada històricament, evitant així els prejudicis ideològics i, en ocasions estètics. Dos exemples poden il·lustrar el que diem: la basílica de Sant Pere, al Vaticà, i el pintor Peter Paulus Rubens. La primera és la viva imatge de l'Església triomfant i totpoderosa; el segon és model d'artista dels reis i, ahora, la seva estètica de l'*horror vacui* i les dones rubicundes està a les antípodes de la ideologia i el gust actuals. Hem de fer, però, l'esforç d'acostar-nos a l'època en què es produïren aquestes manifestacions artístiques i, a la manera de la composició de lloc ignasiana, capbussar-nos en el segle XVII. És sorprenent —tornem a les ideologies— que ningú no qüestionï les piràmides d'Egipte i, per contra, menystingui i critiqui obertament els conjunts vaticans pel que tenen de poder ideològic i religiós. En definitiva, cal defugir visions localistes en el temps i en els continguts.

El procés artístic

Al llarg de la història, l'artista ha projectat una alta dosi de reflexió intel·lectual a favor de la raó per sobre de l'emoció. Aquest intel·lectualisme en el procés creatiu ha estat magníficament analitzat per Erwin Panofski en el seu llibre *Idea* (1924). Aquest iconòleg explica com, des de l'Antiguitat —Plató i Aristòtil— fins al neoclassicisme, sense oblidar el neoplatonisme de sant Agustí a l'Edat Mitjana, la creació plàstica com a producte d'una idea interior està present en la teorització del concepte d'art. Aquest procés creatiu fou teoritzat per Federico Zuccari en el seu tractat *L'Idea de'pittori, scultori et architetti*, publicat l'any 1607, on parla de dos *disegni*: el *disegno interno* o Idea que l'artista processa a la seva ment i el *disegno esterno* o materialització de la Idea en l'obra. Un exemple és Nicolas Poussin, de qui Bernini,



L'antic director del Metropolitan de Nova York afirma que Internet obligarà a reinventar els museus i es queixa de la poca paciència de l'espectador que passa poc temps davant l'obra.

després de veure una de les seves pintures, assenyalant-se el front digué: *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là.*

Una funció molt més formal és la que nosaltres denominem especulativa. Artistes com Piero della Francesca, Georges de la Tour, però sobre tots ells, Cézanne, els cubistes, Mondrian o els artistes minimalistes, més que pel tema s'interessen per les formes i els volums. Ara bé, és obvi que l'especulació de les formes és consubstancial a tota obra d'art. Aquí només indiquem una voluntat manifesta, en la qual el tema és secundari.

Art i poder

L'art al servei del poder ens porta a parlar d'una funció alhora lúdica i alienadora. Des de les manifestacions festives de Grècia i Roma fins a les dictadures dels règims totalitaris, sense oblidar altres moments de la història, són un clar exemple de l'art al servei del poder. És clarificadora la frase de Fernando Valenzuela, primer ministre de Carles II, en referència a l'ús del lleure com a dominador del poble: «*Pan, toros y trabajo*».

Tanmateix, una de les funcions que estan més associades al concepte d'art és la del seu caràcter didàctic i doctrinal. Tot l'art medieval va estar al servei de l'Església i es convertí en fidel imatge transmissora de continguts morals. Però van ser les disposicions del Concili de Trento sobre les imatges sagrades les que van disposar que l'art sacre fos clar, senzill i comprensible, potenciant el seu caràcter didàctic; i que tingués una interpretació realista i estimulés de forma sensible, no raonada, la pietat. També des d'un ideari de caràcter civil, el Neoclassicisme afirmava que la funció de l'art era enaltir la virtut i denigrar el vici.

Molt propera a aquesta funció trobem la propagandística, en la qual l'artista està clarament al servei del poder establert. A vegades aquesta propaganda és subtil com es veu en el Renaixement, quan el binomi artista - mecenes potenciava la figura del príncep. Roma amb els seus monuments —arcs de triomf, columnes commemoratives, etc.—, les monumentalitats dels règims totalitaris —*El Valle de los Caídos* franquista, el *Pont sobre el Tajo* salazarista; el *Palau dels Soviets* estalinista, l'arquitectura d'Albert Speer per al Berlín hitlerià... o també el poder dels diners i les finances— les *Torres Kïo* a Madrid i les destruïdes *Torres Bessones* a Nova York, que, com bé apuntava el recentment desaparegut Juan Antonio Ramírez, representaven la nova Torre de Babel, tots són exemples d'aquesta utilització de l'art com a imatge de poder. El monument ciutadà és també una de les mostres d'aquesta propaganda, sobretot les estàtues eqüestres que, des del Gattamelatta donatellià fins a les imatges de Lluís XIV i les retirades de Franco volien emular el *Marc Aureli* de la Piazza del Campidoglio de Roma. Els cartells, els anuncis publicitaris, aquests a mig camí entre la propaganda i la publicitat, són també exemples juntament amb els *mass media*, d'una subtil propaganda ideològica de forta eficàcia.

Els grans programes que, alhora, resumeixen aspectes didàctics, al·legòrics i simbòlics, són de gran importància pel seu valor artístic i pel seu caràcter propagandístic. Cronològicament, trobem, dins la tipologia religiosa, els frescos de les esglésies romàniques, a casa nostra els de Sant Climent i Santa Maria de Taüll; els conjunts gòtics i renaixentistes —Capella dels Scrovegni a Pàdua, de Giotto, capella Brancacci a l'església del Carmine de Florència, de Massaccio, el conjunt de la capella Sixtina de Miquel Àngel, les siscentistes capelles Contarelli i Cerasi de Caravaggio a les esglésies de San Luigi dei Francesi i Santa Maria del Popolo a Roma...; a Espanya, els programes conventuals zurbaranescos a Guadalupe, Jerez de la Frontera; la capella de l'Hospital de la Caritat de Sevilla amb les pintures de Murillo i Valdés Leal, i el grup escultòric de *l'Enterrament de Crist* de Pedro Roldán...; i a Catalunya, les pintures murals de la capella de Sant Miquel del Reial Monestir de Pedralbes de Barcelona, obra de Ferrer Bassa, i els grans retaules barrocs. El poder civil no va ser aliè al valor



El Concili de Trento va disposar que l'art sacre fos clar, senzill i comprensible, potenciant el seu caràcter didàctic, que tingués una interpretació realista i estimulés de forma sensible, no raonada, la pietat.

propagandistic de l'art, des de la Sala Règia del Vaticà; la Galeria de Francesc I a Fontainebleau; la Cambra dels Esposos de Mantegna al palau ducal de Màntua; els conjunts del Camerino i la Galleria Farnese a Roma d'Annibale Carracci, el Salón de Reinos del Buen Retiro a Madrid... Catalunya i, particularment, Barcelona, conserva les decoracions murals de caràcter civil més importants de la Península, sobretot obra de dos pintors actius al darrer quart del segle XVIII: Pere Pau Muntanya i Francesc Pla, dit Vigatà. Del primer són els programes nobiliaris del palau Palmerola, al carrer de la Portaferrixa i el de la Duana Nova, al Pla de Palau; del segon, la sala del palau Moja a la Rambla i, dins el patronatge episcopal, el saló del Tron del palau del Bisbe a Barcelona.

La pintura de programes tingué una gran davallada en el segle XIX, només defensada pels pintors natzarens i *pompier*s. La gran revifalla entre l'èpica i la crítica social, la trobem en els pintors muralistes mexicans Rivera, Orozco i Siqueiros, sense oblidar, des d'una òptica diferent, el català Josep Maria Sert en la seva doble faceta religiosa —murals de la Catedral de Vic— i civil —decoració mural del *Rockefeller Center* de Nova York. Més recentment, el mallorquí Miquel Barceló ha intervingut en la decoració d'una capella a la catedral de Palma i a la sala XX de l'edifici les Nacions Unides de Ginebra.

Màgia, alegoria i símbol

Un tema debatut amb relació al concepte d'art és el seu caràcter alegòric i simbòlic, sense deixar de banda el caràcter màgic. La màgia és present en les pintures rupestres, en les estatuetes dels déus i en el mon egipci relacionant-se amb el més enllà. Segons Lévy-Strauss,

s'hi combinava el mite primitiu i l'habilitat tècnica, sense tenir en compte la qualitat estètica que avui dia els donem. En els estudis de l'obra d'art hi ha un ampli debat entre els partidaris d'un pansimbolisme i els defensors d'un simbolisme estricte només aplicable a algunes obres en concret. Al llarg de la història és evident que el caràcter simbòlic i al·legòric és present en moltes cultures, des de l'egípcia i mesopotàmica, fins a la ben anomenada pintura simbolista del segle XIX. L'art romànic és un bon exemple de cultura simbòlica, sense oblidar l'art barroc, que, seguint la tradició renaixentista, es basa principalment en els escrits d'Ovidi, Horapolo, Valerià, Colonna, Alciato, Ciovio, Ruscelli i, per damunt de tots, en la *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada l'any 1593 en versió anicònica i el 1603 il·lustrada amb xilografies. Els emblemes, les empreses o divises, els jeroglífics, omplen la plàstica i la literatura dels segles del Renaixement i Barroc. Els exemples són múltiples, des de les conegudes obres de Botticelli, *El naixement de la Primavera*, *El naixement de Venus* i *La calúmia d'Apel·les*, fins a les obres de Miquel Àngel a la Capella Sixtina, sobre tot el seu *Judici Final*, sense oblidar els exemples dels artistes manieristes, com Arcimboldo, Hans Baldung Grien —*Les tres edats de la Vida*— i Giambologna... a mig camí entre l'al·legoria i el cripticisme. El segle XVII, com ja hem comentat, és ple d'al·legories presents en els monuments funeraris de Bernini dedicats als papes Urbà VIII i Alexandre VII en la basílica del Vaticà. A casa nostra, aquest caràcter simbòlic està reflectit de manera molt àmplia en dos monuments funeraris: el renaixentista sepulcre de Ramon Folc de Cardona i Anglesola, avui a Bellpuig d'Urgell, i la barroca tomba de Diego Girón de Rebolledo a la capella de la Concepció de la Seu de Tarragona. Ambdues obres es poden qualificar de tombes per a la fama; tombes per a l'eternitat. El segle XVIII s'aparta del que és simbòlic per potenciar el que és festiu i sensual. Tanmateix, obres com l'*Embarcament a Citera*, de Watteau, tenen múltiples lectures carregades de simbolisme. Ja dins el Neoclassicisme, i tornant a la tradició simbòlica i al·legòrica, cal esmentar el *Monument funerari de la Duquessa Cristina* a l'església dels Agustins de Viena. El seu autor, Canova, l'omple d'al·legories, com la serp que es mossega la cua (immortalitat), les figures de darrere de



D'una carta de Rafael a Baldassare Castiglione:
«Per a pintar una bellesa, necessitaria veure moltes
belleses (...), però hi ha mancança tant de bons
jutges com de belles dones. Jo em serveixo d'una
certa idea que em ve a la ment».

la Pietat (les tres edats de la vida), un àngel trepitjant un lleó (la mort que venç la força).

Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Gustav Klimt —dins el moviment simbolista— i el mateix Eduard Munch i el seu *Crit*, faran del símbol i l'al·legoria el seu quadern de ruta. El cripticisme de la imatge, però, moltes vegades està en el desconeixement iconogràfic de qui s'acosta a interpretar una obra d'art. Atributs dels sants; dels déus de la mitologia grecoromana; de les deïtats egípcies, mesopotàmiques, de les cultures precolombines i encara més de les cultures del llunyà Orient fan que a vegades el que és desconegut ens sembli críptic. És evident que cal tornar a explicar i llegir la Bíblia; la mitologia, els llibres hagiogràfics... de la nostra tradició judeocristiana i mediterrània per a poder comprendre en profunditat, per damunt de l'estricta visió estètica, totes les obres d'art des de les civilitzacions del món clàssic fins a les obres de la contemporaneïtat. El surrealisme en el seu corrent oníric, tot i atenint-se a les normes de la representació figurativa, recrea associacions estranyes i inquietants pròpies dels somnis, fent-ne complexa la lectura.

L'obra d'art com a document

La plàstica ha estat, al llarg de la història de l'art, un dels vehicles de transmissió d'imatges reals, siguin fets històrics, quotidians, reflex d'un paisatge, una ciutat, un ambient familiar, o simplement l'adequació a un personatge en el cas del retrat. Volem aquí reflexionar sobre el concepte de realitat i realitat plàstica. Des de l'antiguitat l'art ha seguit el corrent imitatiu enfront de la creativitat, aquesta més en

relació amb l'art contemporani. Seria, però, erroni pensar que l'artista imita simplement la natura, ja que, com deia Plató en *La República*: «*La pintura i en general tot art imitatiu compleix el seu treball lluny de la veritat (...) Així, davant allò que és mediocre, la imitació no pot engendrar cap altra cosa que mediocritat*». Aquesta idea és la que va portar els artistes a superar la natura, com veiem en una carta de Rafael a Baldassare Castiglione, en què escriu, referint-se a la seva Galatea: «Per a pintar una bellesa, necessitaria veure moltes belleses (...), però hi ha mancança tant de bons jutges com de belles dones. Jo em serveixo d'una certa idea que em ve a la ment». També Guido Reni, en referència a la seva obra *Sant Miquel Arcàngel*, per al convent romà dels caputxins, va escriure a monsenyor Massini, majordom del papa Urbà VIII: «Hauria volgut tenir un pinzell angèlic, o les formes de Parrasio, per a realitzar l'arcàngel i veure'l en el cel, però com que no he pogut pujar tan alt, i en va l'he cercat a la terra, sí que l'he vist en la forma que he establert en la Idea». Però serà Giovan Pietro Bellori qui, en el seu tractat *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*, de l'any 1672, defensarà que la Idea prové de l'observació de la natura, es subordina a la mimesi i es converteix en instrument de millora de la realitat. En definitiva, l'art és una nova realitat, encara que parteixi de la natura com a model. Un exemple il·lustratiu del concepte de creativitat es troba en els estatuts de la Bauhaus en què llegim: «La Bauhaus, es proposa homes que posseeixin dots artístics; fer artesans, escultors, pintors o arquitectes en condicions de realitzar un treball creatiu». Així, doncs, la funció documental pot estar exempta de la mera adequació al model, ja que l'artista afegeix la seva idea de realitat, convertint-la en una nova realitat: la plàstica.

El caràcter documental el trobem en la majoria de cultures des de les representacions mesopotàmiques —*la lleona ferida*; els retrats del príncep Gudea— i egípcies —*Bust de Nefertiti*, l'anomenat *Alcalde del poble o Cheik-el-Beled*— fins a les pintures figuratives d'Antonio López, entre elles la *Vista de la Gran Via de Madrid*. Però és Roma la que fa protagonistes els seus emperadors en bustos escultòrics, en monedes, en estàtues eqüestres i també en les columnes commemoratives i arcs de triomf. Seran també els que, de manera sistemàtica, ornaren les



El segle xx defuig la imitació per a buscar la creació no figurativa, malgrat que els corrents hiperrealistes o fotorrealistes ens han tornat el document plàstic en clara imitació fotogràfica.

parets de les seves cases de paisatges i fonts arquitectòniques, alhora que de natures mortes amb animals i fruites, avançant-se en el temps a la pintura de paisatges i bodegons que es desenvoluparan a Europa a partir del segle xvii. L'art bizantí conrearà el retrat, tal com podem apreciar en els mosaics dels *Seguicis de Justinià i Teodora* a San Vitale a Ravenna. L'art romànic fugirà del document i de la realitat en la recerca, com ja hem vist, d'unes representacions simbòliques i alhora doctrinals, mentre que el gòtic, sobretot a Flandes, tornarà a una tradició que potenciarà en el segle xvii. *El matrimoni Arnolfini* de Jan van Eyck n'és un bon exemple. A Espanya, els monuments funeraris representaran la imatge real del difunt i, a Catalunya, Jaume Huguet, en la seva obra *La Verge dels Consellers*, aplegarà els personatges de la Mare de Déu, els sants i els àngels amb les *vera efigies* dels consellers barcelonins que varen encarregar l'obra.

Així mateix, el Renaixement italià tornarà a la representació real sobretot en els retrats, com es palesa en el *Díptic dels ducs d'Urbino*, de Piero della Francesca, o en el conjunt de la *Cambra dels esposos*, de Mantegna, al palau ducal de Màntua. Paral·lelament, l'escola veneciana iniciarà la documentació de la seva ciutat en obres de caràcter votiu, com el *Miracle al pont de San Lorenzo* de Gentile Bellini, on el fons de la representació és el paisatge urbà de la ciutat dels canals. Aquesta tradició es continuarà en el segle xvi amb les obres de Il Verones, que ens mostrarà, en obres religioses, els atuells, les indumentàries i les modes de l'alta societat veneciana, i culminarà en els *vedutisti* venecians, Canaletto, Guardi, Bellotto..., que faran protagonistes dels seus quadres les diverses vistes de la seva ciutat.

En el segle xvii els pintors holandesos deixaran de banda les representacions de temàtica religiosa i mitològica per centrar-se en el seu entorn. A través dels seus quadres podem saber com eren les seves ciu-

tats, els seus ports, els seus camps, els seus costums, la seva llar, els seus bordells, com vestien, què bevien, què menjaven, què colleccionaven... És a Holanda on la pintura de paisatge adquireix categoria pròpia, deixant de ser el fons d'una història. És on els burgesos volen representar-se en retrats de grup o de manera individual. És una societat burgesa que a través dels seus quadres es dona a conèixer i, alhora, passa a la posteritat. És clarificador el títol que Svetlana Alpers va posar en el seu llibre sobre la pintura holandesa del segle XVII: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (*L'art de descriure. La pintura holandesa del segle XVII*). Seria, però, simplista creure que els pintors holandesos només descriuen, ja que moltes de les seves obres tenen simbòliques segones lectures, com ara les floreres, les natures mortes i, especialment, els quadres de *Vanitas*.

Itàlia, Espanya, i en menor mesura Flandes i França, defugiren la pintura de gènere i el paisatge, centrant-se en la pintura religiosa i només documentant els seus protagonistes mitjançant els retrats. Com en tota regla hi trobem excepcions, com ara les *juvenilia* d'Annibale Carracci i Caravaggio, amb obres com *Home menjant fesols*, del primer, i *Noi amb un cistell de fruites*, del segon. També a Nàpols els fets quotidians o extraordinaris són tema de la pintura. Com *La plaça Mercatello a Nàpols durant la pesta de 1656* o el *Desembarcament de la Infanta Maria d'Àustria a Nàpols*, ambdues obres de Mico Spadaro. També a Sevilla els temes populars seran conreats per un jove Velázquez i anys més tard per Murillo. Del primer són les conegudes *Vella fregint ous* o *l'Aiguader de Sevilla*; del segon les sèries de murrís, clara transposició plàstica dels protagonistes de la novel·la *Guzman d'Alfarache* de Mateo Alemán. La poca recepció d'aquests temes en la societat espanyola explica que no hi hagi cap obra d'aquestes temàtiques en cap museu espanyol, ja que eren comprades en el mercat artístic sevillà pels mercaders estrangers que comerciaven amb Sevilla.

En el segle XVIII, ja esmentats els pintors venecians de vistes, la realitat documental de la societat tornarà a ser objecte dels quadres, des dels temes populars i quotidians fins a les representacions més cortesanes. A Espanya serà Goya qui millor documentarà la societat del seu moment. Els seus cartrons per a tapis ens mostraran el Madrid



Hem de tenir present el paper crític dels acudits de la premsa diària, des dels dibuixos de Nonell fins a les denúncies d'*El Roto*, sense oblidar les anomenades revistes satíriques.

d'entresegles, entre els quals destaca la seva coneguda obra *La prada de Sant Isidre*.

En el segle XIX els romàntics no valoraran la realitat, a excepció del que es exòtic, com fa Delacroix en les seves pintures nord-africanes. Seran els pintors realistes els veritables documentalistes, alhora que anys més tard els impressionistes i postimpressionistes. Renoir, Degas Toulouse-Lautrec i Paul Gauguin exemplaritzen aquest documentar la realitat, propera en els tres primers, i llunyana en el pintor de Tahití. A casa nostra Ramon Casas seguirà aquesta voluntat quasi fotogràfica en un moment en què la fotografia havia assolit categoria d'art, primer imitant a la pintura i després tornant-se creativa.

El segle XX defuig la imitació per buscar la creació no figurativa, malgrat que els corrents hiperrealistes o fotorrealistes ens han tornat el document plàstic en clara imitació fotogràfica. Els nous mitjans de comunicació, en mostrar de manera fidedigna els fets i els llocs, han relegat la funció documental de la pintura.

L'art com a crítica

La funció crítica de l'art és un tema molt debatut. Al llarg de la història, mentre en algunes de les obres escrites podem trobar una actitud crítica, en la plàstica aquest aspecte és quasi inexistent. En l'Antic Règim la crítica al sistema era quasi nul·la, si exceptuem les obres de Callot, que mostren l'horror de la guerra, i les de Goya, amb els seus *Desastres de la Guerra*, així com la crítica social en els seus *Capricis* i en els quadres que mostren escenes de l'Espanya Negra, com el bandolerisme i la Inquisició. En el segle XVIII destaquen les crítiques que William Hogart, en quadres i gravats, va fer de la societat londi-

nenca. Són famoses les seves sèries dedicades al matrimoni de conveniència —*El matrimoni a la moda*—, a les eleccions —*La carrera electoral*— i a la mala vida —*La carrera del llibertí*. En el segle XIX seran els pintors realistes, sobretot Daumier i Courbet, els que de manera decidida atacaran el sistema. Daumier criticarà les institucions i el mateix rei a través d'un nou llenguatge: la caricatura. Amb aquest llenguatge plàstic destaca la crítica al rei Louis Philippe publicada a la revista *La Caricature*, en què dibuixava la seva cara amb forma de pera, raó per la qual Daumier va ser jutjat i empresonat. Va ser ell qui va proclamar les possibilitats revolucionàries de l'art a través d'un mitjà de reproducció massiu: la litografia.

Ja en el segle XX els pintors expressionistes alemanys van tenir una actitud contrària a l'*status quo* social. Ernst Ludwig Kirchner, però sobretot Otto Dix, mostraren de manera fefaent els horrors derivats de la guerra i prefiguraren el terror del nazisme. Un aspecte que hem de tenir present és el paper crític dels acudits presents a la premsa diària, des dels dibuixos de Nonell fins a les denúncies de *El Roto*, sense oblidar les anomenades revistes satíriques, des del *Punch* anglès, primera revista d'aquest gènere fundada l'any 1841, fins a les de casa nostra com *Por favor* o *El Pàpus* en temps del franquisme.

Aquest concepte d'art com a crítica ens porta a preguntar-nos sobre el seu paper en els canvis socials, polítics, religiosos. Pot canviar la societat, l'art? O, per contra, l'art és el reflex de la societat? Segons la nostra opinió, l'art que pretén ser crític arriba a un públic minoritari que, més que canviar les seves idees, les reafirma. Hom es pregunta qui consumia els gravats de Callot, de Goya, les pintures d'Otto Dix... sinó un públic minoritari i elitista, també crític amb el que era objecte de denúncia. Aquestes obres eren el reflex d'unes situacions criticables, però no varen ser mai causa d'una revolta. A títol d'exemple cal afirmar que els manifestos de molts moviments d'avantguarda del segle XX, entre ells els més de cinquanta manifestos dels futuristes, no arribaren al gran públic, sinó a un petit grupuscle artístic, i esdevingueren per a nosaltres una font d'estudi més que no una eina de canvi per als seus contemporanis.

Entre la utilitat i l'estètica

Vitruvi definia l'arquitectura com la suma de tres conceptes: *utilitas*, *firmitas* i *venustas*. El concepte d'art ha confrontat sovint el concepte d'utilitat amb el de bellesa, la *venustas* vitruviana. És evident que en referència a l'arquitectura i algunes de les arts del disseny, entre elles les arts industrials, la utilitat està per damunt d'altres raons, sense oblidar la bellesa com a factor definidor de l'artisticitat de l'edifici o objecte. L'art per l'art és un concepte que sorgeix en el segle XIX per desposseir la creació artística de qualsevol connotació que no sigui la purament estètica. Així, deien els seus defensors, com més inútil era una obra, més valor estètic tenia. És el fruit de les formes desproveïdes de contingut. Ara bé, la lletgesa, l'artista maldestre, el negatiu sobre el positiu ha anat configurant la recent història de l'art des de les primeres avantguardes fins als nostres dies, fent que sigui més important el que es diu, que com es diu. La manca d'habilitats artístiques per a confeccionar una obra d'art ha adquirit valor d'absolut, com una revolta en contra dels dictats obsolets de les Acadèmies, sense tenir en compte que el concepte de bellesa pot ser múltiple, no unidireccional. Hom pot tenir grans idees, però per a desenvolupar-les ha de saber escollir un llenguatge que domini. Si a la literatura se li exigeixen unes formes i una sintaxi correcta, i quan això no es dona és menystinguda, en les arts plàstiques aquesta premissa és rebutjada, apel·lant a la modernitat.

Un altre aspecte a tenir en compte és el paper de l'artista en el procés creador. La implicació en la conformació de l'objecte artístic va ser transgredida per Marcel Duchamp, que rebutjava que l'artista creés l'obra amb les seves pròpies mans, per potenciar l'elecció d'un objecte que, desposseït de la seva funció original, pogués convertir-se en un objecte artístic. D'aquesta manera un penja-robes deixà de ser-ho per esdevenir obra d'art.

Un altre aspecte a tenir present és el paper, quasi de rei Mides, de l'artista que converteix en obra d'art tot el que mira, toca o escull, ja que, diuen, el que fa que una obra sigui art és l'artista. D'aquesta manera, quan avui traiem de l'artista la seva implicació formal i de

treball desvirtuem la terminologia del mot *ars* que significa habilitat i fa referència a la realització d'accions que requereixen una especialització. Fa referència, també, a un talent creatiu que cerca provocar una sèrie de sensacions d'ordre estètic, emocional intel·lectual o totes aquestes experiències a la vegada.

El paper de l'espectador

L'obra d'art té diferents i múltiples temps. Així, la seva percepció és canviant des de les interpretacions fetes en el mateix moment de la seva creació, fins a les seves múltiples lectures segons la visió de l'espectador d'altres èpoques. Enfrontar-se a una obra no és una activitat neutra, sinó que porta en ella mateixa una presa de posició a partir del sistema de valors de cada persona. L'obra es converteix en un producte obert a múltiples i moltes vegades oposades interpretacions, i algunes, les més críptiques, subjectes a uns coneixements previs.

Davant d'una creació plàstica podem trobar multitud de símbols i lectures, alguns aliens a l'artista que la va crear. Qui fa que una obra sigui simbòlica, l'artista o l'espectador? Pot ser l'artista aliè al significat? Es pot desvirtuar el valor conceptual d'una obra? Una mateixa obra, pot ser utilitzada per a defensar ideologies oposades? Pot un artista contrari a un règim totalitari ser utilitzat com a propaganda d'aquest règim? És, per desgràcia, un fet comú. En aquesta manipulació, canvi de sentit, apropiació indeguda, es troba l'obra d'art que, tant si els seus artífexs ho volen com si no, ha estat, és i serà un objecte en mans del poder, l'únic que pot donar-la a conèixer; patrocinar-la o comprar-la. És aquesta, en definitiva, la funció i el concepte canviant de l'art.