

L'estètica de la guerra o l'art de fer-ne un espectacle (L'Art Nou a debat)

Arnau Puig

Acadèmic d'honor. Catedràtic i professor emèrit de la Universitat Politècnica de Catalunya. arnau puig@yahoo.es

Resum

Per a que l'obra d'art existeixi cal un motiu que l'impulsi, fer-se'n una idea, plantejar-s'ho com objectiu i concretar-lo formalment pels mitjans que sigui. Aquestes coordenades són les mateixes necessàries per fer efectiva una guerra i els combats i lluites aferrissades que implica. La comparació pot semblar brutal, però no debades les guerres són sovint els motius, els temes, d'infinat de creacions plàstiques; les seves escenes reals, captades en esbossos i, a l'actualitat, per les tecnologies de la imatge, inspiren o provoquen afinitats amb les inquietuds que commouen els artistes contemporanis. Les subtilitats formals que ofereixen les imatges bèl·liques generen rics continguts plàstics d'identificació anímica i expressiva. Tot enunciat formal es desborda, s'escampa i pot esdevenir impuls i necessitat creativa. També a l'actualitat una de les grans fonts impulsores del món de les formes d'art són les guerres i els seus danys afegits. Els informatius ens ho mostren i en donen la justificació; només ens cal decidir el límit que separa la realitat de l'obra d'art.

Abstract

The aesthetic of war or the art of making a spectacle of it (L'Art Nou a debat)

In order for a work of art to exist, there must a reason behind it, the idea must be formulated, it must be set as an objective and it then has to be formally outlined using whatever means are deemed appropriate. These coordinates are the same ones needed to conduct a war and all the skirmishes and bloody battles war entails. This comparison might seem brutal, but not for nothing wars are often the motifs, the subjects, of an infinite number of artistic creations. Their real scenes, captured in sketches and today by image technologies, inspire or provoke affinities with the concerns spurring contemporary artists. The formal subtleties offered by warlike images generate rich artistic contents with mental and expressive identification. Any formal statement is overwhelmed, clarified and can become a driving force and creative necessity. Today, too, one of the world's major sources spurring the forms of art is war and its collateral damage. The news shows us this and justifies it; all we have to do is decide on the boundary separating reality from a work of art.

Si la guerra implica un conjunt de decisions instantànies a prendre i d'actituds perquè aquelles opcions siguin efectives, això demana i imposa un seguit de formes a través de les quals la guerra és manifesta. Aquest és exactament el principi de l'art: un impuls, una idea, un objectiu i la seva realització; això concretat pels o amb els mitjans que s'escullin. Les imatges que en resulten ho corroboren. La similitud amb l'art contemporani és més frapant perquè no se sap mai si l'obra és ja feta o només s'assoleix al final.

Com fou observat per Harold Rosenberg als inicis de l'art nord-americà dels anys 40, l'artista sentia que es trobava més aviat davant d'un espai on havia de demostrar qui era, que no pas davant d'un espai que s'hi havia de reproduir el que ens deien que hi havia a l'entorn.

Hi ha un concepte de l'art, propi d'uns temps en què s'entenia que l'art i allò del què n'era imatge eren la mateixa cosa (són les actituds dels artistes i pensadors renaixentistes, basant-se en el que creien entendre a la lectura i reflexió del que havien pensat els antics [no debades Burekhardt en estudiar la civilització del Renaixement a Itàlia percep que tot s'entén des d'una visió humana, des

del plantejament de Protàgoras que tot és a la mesura de l'home, fins i tot els déus)). Això ho podríem també transferir al romanticisme del XIX, que creia que hi havia identitat entre el que se sentia i la realitat que provocava el sentiment.

L'esquema seria aquest: els astres influeixen en la manera de ser els humans; els uns i els altres són part d'un mateix tot. La part íntima, humana, de la totalitat es manifesta en que tot té un ordre i una disposició, que el ser humà ho experimenta per mitjà dels números de la successió, la diferenciació i el pes, i de la geometria, que procedeix a la ubicació (són els principis de Pitàgoras). Aquesta numerologia traslladada al romanticisme seria l'implacable tragèdia que és tota existència que si aparentment no té la raó, és irracional, no hi ha explicació, en el detalls, tanmateix tot és encadenat en el procés, expressió d'una estructura.

Un pas més donaren la gent del renaixement: si la pintura, que necessita una observació profunda i un enginy executiu, fos un reflex de la naturalesa –no d'una manera natural, con la força per al vol que tenen les aus, l'empenta per a créixer dels arbres, la influència de la lluna per a les mareas o el pensament en les persones–, hom podria entendre que la pintura pot arrencar de la naturalesa la informació que aquesta custodia. Així, observant una pintura –no cal dir que l'artista actua respecte de la naturalesa amb la mateixa espontaneïtat de l'ocell, del vegetal o de la marea– obtindríem els coneixements que aquesta (l'obra d'art) ha transcrit. Per això quan s'observa una obra producte de l'artifici hom no ha de romandre només en el que simplement es veu o se sent; cal inserir-se en tot el que hi ha, cercar els punts insòlits o inesperats, qüestionar-se per què de cada presentació i situació dels elements que entren en joc en aquella obra. És en aquesta realitat de creació artificial que hi és present, per l'acció especial de l'artista que arranca a l'espontaneïtat les raons que la justifiquen, que podem saber, si fem evident (raonat, dibuixable, estructurable) el que és latent. La ment humana és la que pot representar el que la naturalesa només manifesta activament.

D'aquí, i donant passos endavant, canviant procediment i punt de mira però no d'intenció mental o filosòfica, molts artistes conceptuals entenen que la seva creativitat significa trobar-se inserits en l'obra, pràcticament ésser-hi corporalment. Això és el que va senyalar Pollock quan deia que entre el quadre i la seva persona no hi havia cap hiatus; el quadre era l'expressió de la seva persona; el que passava en la superfície plàstica era realment el que li passava a ell. Henri Michaux també va voler trobar aquesta identificació entre persona i obra. No seria aquesta una mica la projecció de l'actor que inicialment es troba dins de l'acció bèl·lica i que la cambra fotogràfica capta i reté? Perquè si bé hem de mirar les imatges fotogràfiques, cinematogràfiques o de vídeo com la realització de qui les ha gravades, tanmateix els actors són els elements que entren, componen la fotografia. Com s'ha dit, a les situacions dramàtiques no els cal la narració complementària o col·lateral: l'acció és autosuficient. És el que s'aprecia en les imatges de guerra.

Complementària filosòfico-lingüística (mostrar les estructures amagades)

Husserl en les seves *Investigacions lògiques*, 1900, detectà que en tot discurs informatiu hi ha un enunciat i una manifestació; hi ha una significació i un sentit que s'hi afegeix tot seguit. En el primer sentit és una comunicació, que ho és perquè forma part d'un codi en el qual s'està (seria una "eidètica", que no és bàsica, con intentava cercar Husserl, sinó cultural, es trobaria en els *a priori*s de tota

cultura). Però hi ha un segon aspecte que va vers la cosa significada, s'aparta del codi perquè l'enunciador té una intenció, vol manifestar quelcom de precís i concret. És el que Saussure en deia la “parla”: qui diu una cosa sap perquè la diu, encara que se serveixi dels mitjans establerts. A tota cosa “dita” (es pot dir dibuixada, plasmada, escrita, sonoritzada) hi ha sempre algú que la “diu”. Hi ha darrere un pensar i un sentir propis. En síntesi, tot enunciat desborda, s'escampa, esdevé indefinit i pot acabar no dient res respecte de cap codi o sistema establert per aconseguir una comunicació.

Això va portar, després de la plenitud significativa del marxisme, o de la radicalitat existencialista de la presència activa de tot factor en tota acció, a l'asèpsia estructuralista. En un sentit històric, per tornar a buscar les arrels històriques de tota estructura (Foucault), o quedar-se només en l'estructura, que és present i manifesta i sosté el discurs, atès que sense estructura, la que sigui, no comunica, no és res.

Aquesta segona línia estableix que un enunciat, un discurs, s'ha de sostenir per ell mateix, ja que té les raons en la pròpia estructura (és al per què ha optat un cert judicialisme, que s'explica i es justifica en ell mateix). És el que en literatura se'n diu “textualisme” (el text és l'única realitat que hi ha, atès que no és possible esbrinar quina és la seva intencionalitat). És migdia, és una constatació que només l'emissor o el receptor saben que significa; pot ser mecànica (la coincidència de les manetes del rellotge al bell mig de la part superior del mecanisme), cronològica, que el sol és al zenit, potser el moment fixat per una trobada; pot significar que ja hem esmerçat mitja jornada, que falta poc per l'esdeveniment que esperem; en tot això hi ha indiferència, seguretat, ànsia, afecte, neguit, tremolor, esperança, tot un seguit d'adopcions que no són a l'enunciat.

Un text es pot treballar doncs sense ser amatent al que és fora del text. És el que diu un analista estructuralista: només haver estimat o desdenyat les coses per raons d'ordre literari. [Tot seguit podríem afegir: per consignes religioses, polítiques o socials.]

Amb més subtilitat, podem assenyalar que hi ha mots o situacions als quals només cal retirar-los-hi les propietats que els ha atorgat l'estructura gramatical, com per exemple al mot amor retirar-li la transitivitat (l'amor implica dos sers) i deixar-lo com *una força indiferent al seu objecte*, deixar-lo en *l'essència de l'acte, com si l'acte s'esgotés sense el seu final* (provocar una cacera sense matar l'animal, diria un correcte *gentleman* britànic).

És a dir, l'existència d'una força que és indiferent al seu objecte, una força o tensió que no té finalitat, un simple *desplaçament d'energia*. És possible que existeixi aquest llenguatge? L'escriptor Alain Robbe Grillet ho ha convertit en literatura i cinematografia. A les seves obres refusa les anàlisis psicològiques i subordina l'estructura formal a una estricta presència òptica de les accions, una circumstància que no sigui ni significativa ni absurda, que només sigui. *Le voyeur*, 1955, *Trans-Europ Express*, 1968.

Qüestions d'imatge

El que plantejo aquí no és un dubte sobre la veracitat de les imatges de guerra que se'ns ofereixen, encara que tinguem l'experiència que, a la primera guerra del Golf (1990), la de “la mare de totes les batalles”, sí que se'ns volia mostrar una realitat que no existia per tal de falsificar-nos la realitat dels fets que passaven sobre un territori concret i amb una gent molt concreta.

Sabem molt bé que des dels anys 80 del segle XX existia, aplicable ja, una tècnica digital, que es pot designar com “poètica fotogràfica”, coneguda com infografia, que era l’aplicació de la informàtica a la representació gràfica del tractament de les imatges; aquestes imatges es generaven des del propi mitjà digital. Infografia significa creació d’imatges des del propi mitjà digital.

Això significa que s’obtenen unes imatges de síntesi, unes imatges virtuals, que no sorgeixen de cap realitat i ni precisen cap contacte amb una realitat. El que crea l’infògraf existeix íntegrament i total dins de l’ordinador, sense cap connexió analògica amb el que existeix fora de la pantalla. La infografia crea imatges que no tenen referencialitat en el món real. Quelcom similar al que pot succeir en el món de les arts.

Quelcom que realment succeïa al món de les arts amb el procediment del *collage*. Però ara es tracta que la infografia treballa seguint les pautes de la combinatòria dels *fractals* i això pot donar unes imatges que s’apropen a les del realisme fotogràfic. Aspecte que provoca la possibilitat de confusió entre les simulacions infogràfiques i la realitat de la fotografia analògica, arribant a situacions en que es possible la confusió. Com s’ha dit l’efecte de la realitat substitueix a la realitat mateixa.

La meva intenció no és dir que les fotos de guerra que publiquen els informatius són muntatges –que poden ser-ho– sinó si les fotos de guerra reals, realment poden substituir les emocionalitats que provoquin els impactes que produeix la imatge estrictament artística.

Sabem que es poden fer unes guerres virtuals; és possible el muntatge digital d’una guerra i mostrar-la com una imatge real. No és aquesta la qüestió que plantejo, sinó si ja no ens calen imatges artístiques perquè reflexionem la realitat. ¿Continuen sent necessaris els *Afusellaments de la Moncloa (3 de maig)*, de Goya, y el *Guernica*, de Picasso, perquè sentim crisi de consciència quan som en guerra?, com va succeir a l’inici de la segona guerra del Golf que, a l’ONU, de Nova York, on hi ha una còpia del Guernica, aquesta va ser tapada.

Un conflicte entre art i realitat

A l’art contemporani ja s’han produït intents d’abandonar el concepte clàssic d’art que consistia en que l’obra d’art ha de ser la imatge del món que ens envolta, primer, del món natural i, recentment, del món industrial i tecnològic.

Daniel Buren, un creador francès contemporani, va plantejar la qüestió –després de les experiències del *mínim al* americà o del *povera* europeu– de què devia entendre’s per pintor: “com que es vol –deia– que pintura signifiqui pintura, un referent estètic sobre les flors, les dones, l’erotisme, l’ambient quotidià, l’art, el dadaisme, el psicoanàlisi, la guerra del Vietnam, en aquest sentit *nosaltres no som pintors*.” Fan unes obres que només volen que siguin el que són i que signifiquin només el que són; tal com es mostren, són. Un quadre és un quadre que és un quadre (el mateix val per a una escultura, *mutatis mutandis*).

Però hi ha un tipus d’artista, que podríem significar en Roman Opalka, pintor polonès, que entén que una obra és la pròpia existència i amb els mitjans que sigui, la pintura, el dibuix, o mecànics, constantment es va manifestant, havent iniciat ja fa temps una sèrie numeral que pinta seguidament en els seus quadres, amb el recurs d’un fons fosc amb escriptura clara, establint una mena de die-

tari personal. També el japonès On Kawara recull tota la informació pública (diaris, revistes) que cau a les seves mans, així com anota les coses vitals que fa. De tot plegat cada dia fa un quadre d'unes dimensions determinades (26 x 33 cm) on hi pinta en blanc sobre negre els signes culturalment significatius de la data del dia. Si li sobra temps en una jornada, en comença un altre de quadre, similar i que atura i abandona quan s'ha acomplert la jornada. Algun dia de més tràfec, a penes té temps de començar el quadre; sempre, però, en acabar la jornada el quadre es queda en el estat en que hagi arribat, perquè l'endemà cal començar-ne un altre.

Altres artistes, des dels darrers 60 del segle XX –Darboven, per exemple–, han seguit altres formes o procediments per portar a cap la seva obra, però en tots ells sempre hi ha la mateixa intenció: que l'obra pintada o esculpida reflecteixi la jornada, la vida, la quotidianitat que cadascú viu; que l'art sigui el reflex directe de la vida.

La quantitat d'imatges fotogràfiques i de vídeo que ens envolten, no recullen també la quotidianitat? Aquestes imatges no serien el substitutiu, el document, l'acta fidedigna del que fem o es fa cada dia?

La fotografia, a l'actualitat, pot substituir l'art, mentre s'entengui l'art –encara que s'hagi de canviar el mot– com un testimoni objectiu del fet existencial?

Es pot parlar d'una estètica de la fotografia, no en relació a les obres d'art sinó en relació a ella mateixa? Aquesta estètica serà suficient per judicar la seva presència i establir-ne les qualitats i classificacions, si s'escau?

Imatges de guerra

L'obra d'art no existeix abans de ser executada sinó després; no és una idea o una intenció, sinó un producte. En aquest sentit, al conceptual no hi cap un judici –que li donaria la possibilitat d'acceptació o de refús– i es queda en els punts dels sentiments i de les emocions. Els uns i els altres, tanmateix, segueixen tenint vigència i són aplicables a les presències concretes de les accions, sempre que aquestes assumeixin una realitat amb una forma concreta, definida i externa al subjecte. D'aquí la importància de les pintures, les escultures, les partitures o les fotografies (que estableixen uns límits a la percepció). A l'acceptació o refús i després del fet concret escau la noció d'obra d'art, que ho és perquè admet l'aplicació d'un judici.

¿És possible que aquestes imatges dels conflictes bèl·lics que vivim puguin ser unes imatges apreciables com simples dolls icònics captats per instruments inerts que no s'alteren pel sentit o dimensió del que recullen? Ens trobem en aquesta rígida estructura perceptiva? Si fos així, no ens hem d'escandalitzar que podem procedir a una anàlisi estètica del que veiem.

És com una pel·lícula que acabo de veure a la TV titulada *Els diables de la guerra*. La matança entre combatents, alemanys nazis i anglesos i americans en els camps de batalla del desert és total i sense miraments, tothom dispara mentre pot; quan s'està ferit s'entra en una altra categoria i si s'és presoner hom es troba en una altra situació; són les normes de la guerra. Això en tot moment i cada circumstància específica quin és el tracte. Pels conflictes humans que l'atzar provoca que sorgeixin, cada situació té el seu tractament precís, sense confusions. El diàleg final és així: *era amic* (el mort)? – *ni amic ni enemic; a la guerra només hi ha vius i morts*.

És possible mirar així les imatges? Segons el codi, sí que és permès.

Sembla que Sthendal, en ares a una teoria de la realitat artificial, establerta pel fet de la creació que porten a cap uns artífexs designats com artistes, deia que la literatura s'aconsegueix posant un mirall davant la realitat natural.

Cal negar això perquè el mirall no transmet emocions ni sentiments, en canvi sí que ho assoleix l'obra artificial, l'art. Per això el mirall deixa indiferent si no hi ha algú que en moduli la imatge. Leonardo 300 anys abans havia escrit quelcom de similar: que l'autèntica habilitat creativa consistia en reproduir la realitat tal com ho fa un mirall. L'art només podria produir-se davant de l'obra, no davant de la realitat; que és el que va establir clarament Hegel en dir que les qüestions d'estètica només es poden dirimir davant de les obres d'artifici, les obres d'art, atès que a la naturalesa no hi ha art sinó només realitat, objectivitat.

Però és obvi que amb aquesta interpretació formalista de la intenció creadora de Leonardo, se n'ha perdut una altra que potser ell també considerava: que amb els elements reals es pot construir una altra realitat o es pot procedir a la crítica de la realitat actual; la realitat no és doncs el que sembla sinó la intenció que hi ha al darrere del que es presenta.

Els pintor o escultors ho han fet; amb elements reals, objectius, han construït obres que porten un mitjà diferent d'aquell que aparentment mostren. Després, la fotografia també s'ha endinsat per aquest camp i no sempre el que mostra, el resultat d'aquell "clic" tan objectiu hi por haver un missatge ben diferent.

Aquest és el recurs de que se servia Eisenstein en els seus muntatges fílmics: les imatges acabaven representant quelcom diferent del que mostraven. Cert que eren recursos estilístics per dir més del que aportaven les imatges en la seva versió simple, aparentment directe. Però Eisenstein parla també d'un tercer grau de la mirada, aquella que escruta darrere de l'objectivitat la realitat que hi ha a la imatge: es pot ser completament objectiu però precisament amb aquella cruesa objectiva pot quedar present l'esperit del que hi ha al darrere que, aparentment, no es pot mostrar expressivament. L'art artificiós, la creació i muntatge de les imatges és potser el que faria, en pintura o escultura aquesta funció: anar més enllà de la imatge objectiva. Com es podia pintar el Guernica? ¿uns avions bombardejant, unes cases derruïdes o derruïnt-se, gent que fuig, morts per un indret o per l'altre, tal com ho mostra una foto-express? ¿O uns afusellaments davant d'una paret amb els que estan a punt de caure sobre els que ja han caigut (Goya)?

Aquesta analítica crítica pot anar ja directament amb la imatge fotogràfica? Si això fos així, potser el recurs artificiós de l'artista ja no seria necessari a l'actualitat. Em temo, però, que les fotografies dels diaris, de les revistes o dels informatius televisius si bé són contundents per a l'impacte, tanmateix els manquen dos factors, la grandària i la permanència. La imatge informativa de les grans tanques publicitàries és tenaç, contundent i arriba a ser influent. L'altre mitjà seria la imatge fílmica, però a aquesta li manca la presència involuntària que assoleix la publicitat a les tanques o als informatius; és clar que potser aquesta manca de persistència en la comunicació cinematogràfica és compensada quan la projecció és televisiva on les imatges poden ser persistents i insistents. És obvi, tanmateix, que les dimensions a la comunicació visual són importants.

Això ens pot fer reflexionar sobre la importància dels *graffiti* murals que, per ara, només s'entén

que embruten les parets però que, cal reconèixer-ho, també es mantenen al marge del compromís social i, consegüentment, a part de la brutícia, en res pertorben l'ordre establert; són imatges del passotisme. Però aquest muralisme ha tingut la seva importància en circumstàncies de tensió social o política. I es va entendre que tenia incidència social quan aparegué el muralisme publicitari amb els cartells de Toulouse-Lautrec, de Chéret i altres, que es va considerar que l'art havia sortit al carrer. En aquest aspecte seria una manera de la continuïtat de la imatge artística fer-ho ara, al marge de les imatges d'origen mecànic, com les fotografies.

La qüestió està plantejada i és la sensibilitat del perceptor que ha de dir quina és la incidència real de les imatges. Tanmateix, en aquest moment l'observador sent que hi ha un abús, una excessiva càrrega d'imatges sense que ningú faci res perquè el seu contingut deixi de ser d'escàndol i una mostra de la immoralitat real de la societat. Tanta imatge ha perdut el contingut, a part de l'estrictament instant informatiu. Per això els recursos a la infografia són constants; tot es digitalitza perquè es mostri com quelcom de nou, d'inesperat. Els *spots* publicitaris en són un bon exemple.

És aquí on retrobem la importància de l'estètica, d'unes teories de la forma per continuar afectant la sensibilitat d'una manera prèvia al coneixement.

Rothko, Joan Miró, alguns artistes contemporanis, ens ofereixen grans espais no narratius a la manera establerta. Uns colors, uns signes, criden l'atenció i per ells mateixos arrossegueu d'antuvi la sensibilitat de qui observa i, tot seguit, desvetllen un interès mental, intel·lectual, per trobar el referent d'allò que és representat només per la sensibilitat.

Però quan la cruesa de la realitat és tan dura i manifesta, quina pot ser la imatge que atrapi la sensibilitat i informi tot seguit del que vol o pretén comunicar?

* Text de la intervenció de l'autor a la Universitat Catalana d'Estiu a Prada de Conflent el 17 d'agost del 2006.