

SOBRE LA
MODERNITAT
ARTÍSTICA O EL
PASSAT EN EL PRESENT

Catalina Cantarellas Camps



Universitat de les Illes Balears

Lliçó inaugural del curs 1995-1996
Octubre de 1995

SOBRE LA MODERNITAT
ARTÍSTICA O EL PASSAT
EN EL PRESENT

© del text: l'autor, 1995

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 1995

Coberta: Jaume Falconer

Edició: Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercanvi Científic. Cas
Jai. Campus de la UIB. Cra. de Valldemossa, km 7.5. E-07071 Palma (Balears)

Impressió: JORVICH, S.L.

DL: PM 1022-1995

SOBRE LA MODERNITAT ARTÍSTICA O EL PASSAT EN EL PRESENT

La necessitat d'establir tot un conjunt de reflexions sobre la modernitat artística és una de les tasques que actualment ocupen una part de la història de l'art. És en aquesta línia que volem incidir, per tal d'emprendre —tot avançant la tesi del discurs— una defensa de la modernitat, expressió que tasta-neja massa a partir de la dècada dels anys setanta, amb el fenomen conegut com a postmodernitat. L'intent de subratllar els fonaments de l'art modern, o si més no una part d'aquests, és un projecte que es pot iniciar per vies diferents. La nostra opció ha estat la d'incidir en la presència del passat en el present com a gran fil conductor, sacrificant les anàlisis detallades i concretes —subjacents per altra part a tota generalització i sense omissió possible— en favor d'una àmplia panoràmica que, malgrat la cura amb què s'ha de tractar, ofereix la possibilitat d'albirar que la reflexió escollida té una vàlua i una projecció genèrica.

La presència de la crítica d'art i l'absència, pràcticament generalitzada, de la història de l'art en la crònica de la modernitat artística, és un fet que es vincula als respectius orígens d'ambdós sabers. De manera indicativa, cal recordar en l'àmbit de la història de l'art que la seva organització com a disciplina científica autònoma no culminà fins al tall d'aquest segle, quan es definí, entre altres pressuposts, a partir del concepte de temps històric entès en sentit absolut, del passat, al marge, doncs, de la transformació d'aquest absolut en present i, des d'aquest, en futur. Malgrat que el problema del temps-espai de l'obra de l'art es vegi com a específic, les seves resolucions es tanquen en la invocació a una distància, a una perspectiva, com a condició per a la reflexió i el corresponent judici. És aquesta recurrència a un passat, tancat, amb punt final, allò que explica, en part, la usual desconexió a la qual abans fèiem al·lusió. En aquest aspecte, són significatius la sorpresa i l'interès que Panofsky —un dels investigadors clau, que havia abordat la qüestió del temps-espai de l'obra d'art com inserida dins la història del passat (Panofsky 1987)— manifestà el 1953 davant la relació existent en l'àmbit nord-americà entre actualitat artística i reflexió científica, la qual cosa no ocorria a Europa, ni tan sols a Alemanya, on la seva llengua era la de la història de l'art (Panofsky 1970). És clar que Panofsky en la seva etapa acadèmica a Princeton i Nova York —on emigrà el 1935, com ho feren pràcticament la totalitat d'historiadors de l'art, a causa del nazisme— no realitzà, malgrat tot el seu entusiasme, investigacions sobre l'art contemporani. No cal remuntar-se a la historiografia de la història de l'art en aquest sentit. N'hi ha prou de manifestar que les escasses incursions realitzades pels historiadors de l'art dins les seqüències artístiques del moment, contemporànies, a part d'escasses, han estat en general d'incomprensió, si no de rebuig.

L'assumpció de la crítica d'art, nascuda com a comentari de les obres exposades als *salons* de París de 1738, ajuda a explicar el silenci de la història de l'art, en un moment que aquesta, igual que la crítica, i de la mateixa forma que l'estètica, es formulava com un dels «nous sabers». Aleshores fou la crítica la que s'ocupà de comentar i defensar, si era el cas, la creació contemporània. Des del començament, la tasca va recaure en una sèrie d'intel·lectuals, en què confluïren literats i aficionats. Cal no oblidar que serà Diderot, comentarista als *salons* de París de 1759 a 1781, qui establirà les bases de la crítica, tot defensant-ne la validesa a partir de la remissió de l'obra d'art al judici de la posteritat, com a informadora del futur, oposant-se així a les opinions dels qui, com Falconet, remetien la utilitat de l'art i de la crítica sols al moment (Bukdahl, 1980). Al mateix temps, la crítica d'art queda referida al camp de la pintura, amb molt poca incidència en l'escultura i cap ni una en l'arquitectura, conseqüència tant de l'àmbit on es vincula — al dels *salons*: centrats en la pintura— com del llenguatge específic propi de l'arquitectura, que requereix uns coneixements que no tenen els «crítics» —Ruskin constitueix una de les excepcions.

A partir de Diderot els camins de la crítica es multipliquen i diversifiquen, però, majoritàriament, es manté, fins a la fi del vuit-cents, vinculada a l'esfera dels escriptors: Baudelaire, exaltador de Delacroix; Zola, informador de Manet i de Cézanne, etc. Concebuda com una creació, la crítica esdevé poètica culminant amb el romanticisme alemany. Al llarg del temps, i sobretot a partir de 1860, va perdre la seva funció originària: crítica com a informació, subjectiva, creativa, i baudelairement apassionada. El públic, cada vegada menys informat i més nombrós, afavoreix la diversificació i vulgarització de la crítica (AA. VV. 1990). A poc a poc, aquesta s'integrarà en tota una cadena de circuits, entre els quals el

factor del lliure mercat tindrà un paper a la llarga determinant. L'allunyament del «plaer desinteressat», d'aquell que Shaftesbury havia reclamat per al fruïdor i *connoisseur* de l'obra d'art, serà un fet generalitzat.

Com manifestàvem al començament, els historiadors de l'art romangueren al marge del discurs. No fou fins després de la Segona Guerra Mundial, a l'empara de les propostes de l'estructuralisme lingüístic —el darrer somni d'un llenguatge científic «universal»—, quan el panorama començà a canviar. En l'àmbit català tenen especial significació les aportacions de Joan Eduard Cirlot, també poeta, i d'Alexandre Cirici. Ara bé, ells, sense deixar de connectar amb una part de la crítica europea, i especialment italiana, no il·lustren més que molt escassament el que passa a la crítica internacional, amb l'ascensió dels Estats Units, el nou centre de mercat i en conseqüència el de la «modernitat». La crítica queda integrada dins els «espectacles de l'art» que tant han proliferat a Europa des del tall dels anys setanta (exposicions de tota mena, crítica, creació de museus i centres d'art contemporani, etc.). Tanmateix, la crisi i pretesa mort de l'art, que la «cultura de l'espectacle» proclama de forma recurrent les darreres dècades, és un vell tema. En tot cas el que cal és diferenciar crisi del producte (artístic) de crisi de mercat.

Encara que no podem incidir aquí en el camp semàntic de la paraula «crítica» des de la perspectiva de la historiografia de la història de l'art: crítica com a saber científic, crítica com a judici estètic, ni tampoc referir-nos a casos específics com l'italià —amb una llarga defensa des de Croce a la remissió de la crítica a la història de l'art o la unió d'ambdues—, sí que volem destacar la conveniència que des de la història de l'art s'incideixi en l'anàlisi d'allò que ha succeït i del perquè. Per combatre el «tot s'hi val» i el «qualsevol ho pot fer», i sobretot per no reduir la modernitat a una indefinida

boira, facilitant així *revivals* i tradicionalismes acadèmics i fins i tot realismes que sols demostrin l'ofici —cosa que ja, a vegades, és molt—, és pel que convé recordar que la modernitat és quelcom real, que té una «història», que les «ruptures» de les avantguardes no són un salt al buit. Pot ser que no vegem els fils conductors que les vinculen al passat, però existeixen: de fet la *tabula rasa* per a la història de l'art és sospitosa, i possiblement, en aquest cas, no per deformació professional. Aquesta defensa és útil no sols des d'una perspectiva global, sinó des de l'ara i aquí, ja que el perill d'anomenar «art» no importa què és especialment punyent en les àrees culturalment provincianes (centres d'irradiació i centres de creació de K. Clark).

Pel que fa al significat de la paraula «modernitat» o «modern», la seva concreció sols es pot resoldre dins contextos, perquè el terme, com tots els que donen nom a relacions temporals, en si mateix és imprecís. En línies generals, modern és allò que designa el que es fa ara, enfront d'allò que és antic, a vegades també qualificat de vell, en oposició a nou. En un sentit restringit, allò que es denomina art modern i/o avantguarda sovint s'estructura als voltants de la segona meitat del vuitcents. Per a l'arquitectura moderna —qualificada així en general en equivalència a les avantguardes pictòriques—, és freqüent l'aplicació de la tesi de Pevsner (1969), represa i divulgada entre d'altres per Benevolo (1974), que en situà els orígens en l'alternativa propugnada per Ruskin i Morris al confusionisme estilístic i ideològic de l'època victoriana, a la qual s'oposaven des de dintre. Coincideix també amb l'avanç de la industrialització i de la revolta social.

En allò que pertoca al camp de la pintura, amb un discurs cada vegada més autònom, d'acord amb l'especificitat creixent dels diferents llenguatges artístics, i de la independència reclamada per cada un d'aquests (rompent, així, la unificació aconseguida per Vasari al segle XVI en reunir i sistematitzar

las Belles Arts, arquitectura, escultura i pintura, sota el concepte del «*disegno*», enfront de la dispersió i autonomia de l'art medieval), l'avantguarda —o la modernitat— se sol abordar a partir de les dècades de 1860-1870. L'*Olympia* de Manet —un dels grans escàndols per a la burgesia benpensant—, ja prelu-diada per *Les banyistes* de Courbet, i per les poètiques i els ismes dels anys vint i trenta, desencadena la sèrie de «modernitats» que a partir de l'impressionisme apareixen irreconciliables amb la pintura tradicional, acadèmica, del passat no redimible. El terme «avantguarda», procedent del lèxic militar, passa de la política a l'art i a la literatura, després de la Comuna, de manera que de fet es produeix l'assimilació de la idea d'art d'esquerres i de política d'esquerres (Egbert 1981). Amb totes les matisacions que es vulguin (la no participació dels artistes en revoltes —Courbet o l'episodi del surrealisme al servei de la Revolució com a excepcions importants—; la manca de militància política dels artistes —l'afiliació de Picasso al partit comunista és «puntual»), el fet és que la gran majoria dels «moderns» són, en sentit ideològic, propers a una ideologia esquerrana. De fet, els artistes se senten estranys a la burgesia i als poders constituïts, si no se'n senten enemics, i endemés en casos imperiosos manifesten clarament la seva oposició als règims dictatorials: exerceixen si més no el que s'anomena acció indirecta.

Si fem remuntar més enllà de la meitat del vuit-cents el concepte de modernitat, és a l'època il·lustrada i al cicle del classicisme-romanticisme on se n'estructurà l'antecedent immediat. Aleshores els trets de la modernitat, progressivament reelaborats, es localitzen. Recordem: 1. Autonomia de l'art, lliure ja de la submissió als poders transcendents, de la tesi del «*decòrum*» (Ripa). És per aquí que el fil de l'*objet trouvé* es fonamenta. Més tard el *conceptual art* ho farà damunt aquest. 2. Art secular i laic; cultura del relativisme. A l'inici: art com a

instrument de la moral cívica (David) i multiplicitat de poètiques (sublim, pintoresc, etc.). Llavors: crònica de la quotidianitat sense judici moral (Manet). Encara més tard (fauvisme, cubisme i successius ismes): operació del repensar el llenguatge. 3. Aparició del lliure mercat. 4. Tema de l'artista modern com a bohemí, marginal, etc. Aquí hi ha una part de muntatge i una part de realitat. En tot cas allò més esclaridor és el concepte de geni: Saturn és des del Renaixement el déu dels creadors; el geni saturnià és aquell que, situat per sobre de la multitud, emprèn el seu camí, solitari i perillós.

Tanmateix, més que insistir en aquest camí, allò que de bondeveres ens interessa és assenyalar que als orígens del procés de la modernitat hi ha una idea clau: és modern el retorn a l'antiguitat, des del moment que aquesta és la font de l'obra d'art, que té per objecte la naturalesa. És la projecció del concepte d'«*antiquus*», no «*antico*», de Vasari. Winckelmann és el sistematitzador, i Rousseau, entre tants altres, un dels il·lustradors (aliança entre naturalesa o Ginebra, i antiguitat o Esparta). En la pràctica artística: David, Runge, Constable, ho ratifiquen. Queda doncs establerta la base de la modernitat, no com a ruptura, sinó com a enllaç, que per diferents vies perdura en l'etapa de les anomenades avantguardes històriques en pintura i moviment modern en arquitectura.

Abans, dins la dialèctica del classicisme-romanticisme, la idea apuntada, transformada en diferents objectius, era una constant. Al costat d'això cal indicar que la història és entesa des d'un doble vessant: com un paradís perdut i com una nova terra de promissió i de remissió. Els episodis de la fi de segle: decadentisme i postimpressionisme, són els exemples respectius. A l'inici de les avantguardes, l'interès per les manifestacions primitives —les anomenades màscares africanes, l'art popular, els ballets de Diaghilev, etc.— allò que evidencia és el desplaçament de la mirada, no l'absència d'aquesta: és una nova

natura i una nova història, no la seva negació. Tensió i recerca, nou i vell, es conjuguen en les troballes de la no figuració. Kandinsky, Klee i Mondrian són els paradigmes de la manera com la naturalesa i l'antiguitat han estat reelaborades i formalment abandonades després d'una llarga coneixença. Malgrat tot, l'ordre —allò que és clàssic— constitueix la gran troballa de Klee. Clàssic —la història— i modern es conjuguen no sense tensió: «Roma captiva l'esperit. Gènova és una ciutat moderna. Roma és èpica. Gènova dramàtica. Per això Roma no es pot conquerir de sobte» (Klee, *Diari italià*, 1901-1902). I efectivament, llarg i difícil fou el camí del llenguatge de les avantguardes, d'un llenguatge que no oblida els lligams amb el passat, perquè sols allò que es coneix es pot canviar, sols després d'haver fet coneixença podem renunciar al que hem conegut.

Passat i present, coneixença i reflexió, ètica i estètica, confluïren en la modernitat. Allò que no és modern, a vegades és nou i a vegades és vell, i això suposant que sigui quelcom. I finalment, la diferència entre la modernitat artística i el tradicionalisme acadèmic es redueix en definitiva al «*To be or not to be*» (de l'obra d'art).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Le primitivisme dans l'art*, París, Flammarion, 1987 (1984).
- AA.VV. *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, París, Payot, 1990.
- ARNHEIM, Rudolf. *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Cátedra, 1992.
- ASSUNTO, Rosario. *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990 (1973).
- BARR, Jr.; ALFRED, H. *La definición del arte moderno*, Alianza, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles (presentat i anotat per Yves Florenne). *Écrits sur l'art*, 2 vol., París, Le Livre de Poche, 1971 (1821-1867).
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- BOZAL, Valeriano. *Los diez primeros años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor, 1991.
- BUKDAHL, E. M. *Diderot, critique d'art*, Copenhague, Herning, 1980.
- CAUTE, David. *El comunismo y los intelectuales franceses. 1914-1966*, Vilassar de Mar (Barcelona), Oikos-Tau Ediciones, 1968.
- DE FUSCO, Renato. *Storia dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1983.
- EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- GOMBRICH, Ernst H. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

- *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento I*, Madrid, Alianza, 1982.
- *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento II*, Madrid, Alianza, 1983.
- *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento III*, Madrid, Alianza, 1984.
- GREENHALGH, Michael. *La tradición clásica en el arte*, Barcelona, Blume, 1987.
- HAUTECOEUR, Louis. *Littérature et peinture en France du XVIIe siècle au XXe siècle*, París, Libraire Armand Colin, 1963.
- HESS, B.; ASHBERY, J. (eds.). *Avant-garde Art*, Londres, 1968.
- HOFMANN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*, Madrid, Península, 1992 (1987).
- KANDINSKY, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1985.
- KLEE, Paul. *Teoría della forma et della figurazione*, 2 vol., Milà, Feltrinelli, 1970.
- *Bosquejos pedagógicos*, Caracas, Monte Avila, 1975.
- *Diarios 1898/1918*, Madrid, Alianza, 1989 (1957).
- *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976.
- KLIBANSKI, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1992.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.
- MARCHAN FIZ, Simón. *La Estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- MATISSE, Henri. *Sobre arte*, Barcelona, Barral, 1978.

- NORDSTROM, Folke. *Goya, Saturno y la melancolía. Estudio sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, 1989.
- PANOFSKY, Erwin. «Sobre el problema del temps històric», a *La perspectiva con a forma simbòlica i altres assaigs de teoria de l'art*, Barcelona, Edicions 62, 1987.
- «Tres décadas de Historia del Arte en los Estados Unidos. Impresiones de un europeo transplantado», a *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970 (1953).
- PEVSNER, Nikolaus. *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969 (1939).
- SALVINI, R. *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milà, Garzanti, 1977.
- SCHAPIRO, Meyer. *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988 (1968).
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle. Política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SEZNEC, J. *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- *Diderot. Sur l'art et les artistes*, París, Hermann, 1967.
- SUMMERSON, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974 (1963).
- TZONIS, A.; LEFAVIRE, L. *Classical Architecture: The pretics of order*, Cambridge, Mass.-Londres, MIT Press, 1986.
- WICK, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1988.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margaret. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982.



Universitat de les Illes Balears