

LA GUERRA I L'ART

GIUSEPPE DI GIACOMO

Università La Sapienza (Roma)

Des de l'antiguitat les imatges artístiques –literàries, pictòriques, escultòriques i arquitectòniques– han tingut a veure sempre amb la guerra, encara que sigui de manera diferent al llarg dels temps. Si bé en el passat aquestes imatges eren sovint de celebració, en el nostre temps contemporani, quan es tracta d'imatges artístiques autèntiques i no d'imatges provinents de règims dictatorials, tenen gairebé sempre un sentit «crític» i on la condemna apareix juntament amb el reclam ètic i utòpic a l'entorn de la possibilitat d'un món «altre». Les imatges no fan desaparèixer el món, ans el contrari: tenen a veure sempre amb aquest, sigui perquè en donen testimoni amb la pròpia sang, sigui perquè hi fan emergir una possibilitat a fer-se relativa a una dimensió pròpiament utòpica. De fet, la imatge expressa una presa de posició respecte del món, no d'una manera en què aquest sigui reproduït sinó més aviat d'una manera tal on la pròpia imatge crea des de si mateixa; es tracta, per tant, d'un món que el «veiem» en la pròpia imatge i a través d'ella.

Aquesta qüestió, referent al fet que la imatge en la seva necessària autonomia respecte del món és capaç de prendre posició enfront d'aquest, està al centre del pensament i de la praxi artística de Bertolt Brecht. En el seu *Diari de treball* (1940), Brecht afirma: «No hi ha res més aliè a l'art que pretendre que aquest treballi a partir de no res» –con-

tràriament a Gustave Flaubert, que aspirava a escriure sobre qualsevol cosa— i alhora sostenia: «És interessant veure fins a quin punt la literatura, com a activitat pràctica, és lluny d'allà d'on depenen els esdeveniments més determinants». Brecht fa del «desordre del món» en general i de la guerra en particular el tema per excel·lència de tota activitat artística, sigui antiga com contemporània, contra tot art que es tingui per «aliè» al món. Així, l'art més actual no és aquell que es fonamenta en una autonomia abstracta dels instruments formals, sinó aquell en què esdevé manifest el referent històric. En definitiva, és innegable que, per a Brecht, és la nostra manera de mirar el desordre del món el que es troba en el cor mateix de la pràctica artística; de manera que tal desordre ha estat pròpiament sempre la substància de l'art, des d'Èsquil fins a Shakespeare, des d'Homer fins a Dant.

Theodor W. Adorno reflexiona a l'entorn d'allò que en Brecht es presenta com la relació entre teoria i praxi, sostenint que l'art, d'ençà Auschwitz, ha de rendir comptes a la convicció brechtiana que tota veritat cal que sigui concreta. L'art nega la falsa idea de totalitat i, en conseqüència, reivindica una individualitat que implica, com a condició necessària, l'ús d'aquells elements formals o materials que són el fonament mateix de l'art. Aquest constitueix la condició gràcies a la qual l'art, més que transformar el món, hi mostra la possibilitat a fer-se del món mateix. Es tracta d'aquella dimensió de l'art que Adorno defineix com a «ètica» i «utòpica», i que es manifesta precisament en la capacitat de presentar un món altre i, alhora, en denunciar-ne la seva no materialització. En aquest sentit, el filòsof sosté que és pròpiament de la immanència de la societat en l'obra d'on aquesta en treu l'element social que li és essencial, més que no tractar-se pas d'una immanència de l'obra en la societat: d'aquí la seva negativa a una interpretació sociològica pròpia de la idea d'un art purament reproductiu. Al contrari, per

Adorno l'art és produït des del mateix interior d'aquell «contingut sedimentat», val a dir d'aquella història immanent en l'obra –immanència de la societat en l'obra– que en fa u amb la pròpia forma, és a dir, amb l'element sensible de l'obra mateixa. Perquè això sigui possible, és necessària, segons Adorno, aquella autonomia de l'art que li permet de referir-se al món.

D'aquí la crítica d'Adorno a Brecht, ja que aquest darrer, en renunciar a l'autonomia de l'art, renuncia alhora a la forma mateixa, i aquesta és la qüestió central. Adorno sap que l'autonomia en l'art no és una condició ontològica sinó un fruit històric: és la burgesia la que ha promogut l'alliberament de l'art de la seva dependència d'antany a l'esfera religiosa i / o política. Com Horkheimer i Adorno sostenen en la seva *Dialèctica de la Il·lustració* (1947), una de les condicions definidores de la identitat burgesa fou la capacitat del subjecte de plantejar-se l'autonomia estètica i, concretament, la possibilitat de constatar, kantianament, un plaer desinteressat. Això és el que exemplifica, segons aquests filòsofs, la figura d'Odisseu, on es troba representat el pas del mite al logos, i concretament, l'escena de les Sirenes. De fet, en aquesta escena es mostra com la bellesa no es troba vinculada a la praxi, cosa que significa que aquella no té per finalitat transformar el món, sinó que més aviat esdevé objecte de contemplació, deixant el món tal com és: «En la mateixa necessitat amb la qual [Odisseu] es troba referit a la praxi, les Sirenes l'en mantenen allunyat: la seva temptació es transforma en pur objecte de contemplació, és a dir, en art. L'encadenat assisteix a un concert, immòbil com ho serà el futur oient, on el seu crit apassionat i la seva requesta per a l'alliberament, desemboca en aplaudiments. És així com el gaudi artístic i la praxi prenen camins divergents en la modernitat».

La bellesa com a «promesa de felicitat», a la que es referia Stendhal, i que mantenia l'art en una dimensió utòpica

capaç de mostrar una possibilitat altra respecte de l'existent, és ara substituïda per una dimensió essencialment contemplativa, la qual tendeix fonamentalment a fer de l'existent allò únic i intranscendible. Així, perduda la seva dimensió utòpica, l'art acabarà avenint-se més amb allò que és espectacle: ens referim a aquella indústria cultural i aquella societat, no definida per casualitat com «de l'espectacle», d'on sortirà en art un realisme que es caracteritzarà, paradoxalment, per la seva incapacitat de referir-se críticament a la realitat. A partir de la consigna de «l'art per l'art», l'estètica de l'autonomia es radicalitza, en l'últim decenni del vuit-cents, fins a considerar l'obra d'art una experiència purament autosuficient i autoreferencial, el que dona raó de la pintura abstracta del primer decenni del nou-cents. Tanmateix, tota temptació de convertir l'autonomia de l'art en una condició ontològica de l'experiència estètica és profundament problemàtica: de fet, històricament la formació del concepte d'«autonomia estètica» no és en absolut autònoma. Restringint-nos als autors de la *Dialèctica de la Il·lustració*, ens trobem aquí amb una paradoxa, en si insuperable: una consciència de l'art basada en la seva autonomia significa, en època de la burgesia liberal, el zenit de la forma instrumentalitzada, val a dir, produïda per la raó instrumental, d'una experiència que, en tant que estètica, no és instrumental. Per això, en la seva *Teoria estètica* Adorno afirma que actualment la «promesa de felicitat» ja no pot ser sostinguda.

Això significa que el concepte d'autonomia, si és vigent, és gràcies o bé a la lògica instrumental de la racionalitat burgesa, o bé a l'oposició a aquesta. Per tant, és l'estètica de l'autonomia així entesa la que fa possible el pas, del qual en fa referència Walter Benjamin en el seu assaig *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936), del valor cultural al valor expositiu de l'obra d'art. Es fa evident, per tant, que la condició de l'autonomia de l'art és tant

més relativa a la lògica capitalista de la producció dels mercats, com més pretengui oposar-s'hi. No per casualitat, en la *Teoria estètica*, de finals dels seixanta, Adorno sosté que l'autonomia de l'art pot ser garantida, paradoxalment, malgrat la presència de l'obra d'art en les estructures de mercat. Si en la mateixa *Teoria estètica* la noció d'*autonomia* mantenia una funció central, ara la reflexió d'Adorno es basa en un principi de doble negació: per una banda, nega la possibilitat d'una estètica autònoma després del nazisme i de la Shoah; de l'altra, nega la possibilitat d'una politització de la praxi artística, com queda manifest en la seva oposició de tot art «compromès», de Brecht a Sartre. Però més enllà d'una autonomia de l'obra d'art que implica paradoxalment la seva estructura de mercat, segons Adorno avui l'autonomia de l'obra esdevé un tot amb, paradoxalment, la no-autonomia d'aquesta, és a dir, amb l'imperatiu de l'obra de referir-se al món, i fugir del perill d'esdevenir una pura abstracció tautològica.

A partir d'aquesta dialèctica –dialèctica negativa, ja que priva de tota possibilitat de síntesi final– entre autonomia i no-autonomia, aquella autonomia de l'art que Brecht critica pel fet que, com diu Benjamin a *Autor com a productor* (1934), faria de l'artista un servidor de la classe burgesa dirigent, per a Adorno és en canvi la condició mateixa que fa possible que l'art tingui una dimensió crítica davant d'allò vigent. Segons Adorno el fet és que l'art que pretén dir com són les coses, acaba en ideologia, perdent així el seu «contingut de veritat». Per a no esdevenir ideologia, cal que l'art negui allò que acaba de dir, és a dir, ha de negar la viabilitat que allò possible acabi materialitzant-se. Només així l'obra d'art pot evitar caure dins la indústria cultural i, alhora, tenir la possibilitat de sobreviure a la Shoah.

Si, com diu Heidegger, el món és el conjunt de possibilitats de significat, les obres d'art són, necessàriament, la manifestació d'aquesta possibilitat; referint-se al món però

sense fixar-lo en un significat definitiu. Per tant, si en l'art es dóna la creació de formes que obren la possibilitat de món, el món comú, en canvi, es defineix per l'ús de significats preestablerts que es repeteixen indefinidament. L'art revela cada vegada el món en si mateix, és a dir, en la seva possibilitat d'obertura de sentit, mentre que tot sentit establert roman tancat en ell mateix. La qüestió central de l'art «contemporani» esdevé el problema de l'art mateix; és a dir, de l'art que pretén definir primer: «Què és l'art?». En part, el problema de l'art d'avui rau en el fet que és tingut per una creació de formes per a la qual no es disposa de cap model, sinó que és tasca de l'art crear sense poder disposar de cap esquema. Des de l'antiguitat, l'art ha partit sempre de forts esquemes: en l'art cristià, el cristianisme, i per tant la religió, determinava l'esquema a partir del qual es creaven les formes; després de la religió, que superava la mitologia clàssica, es donà l'aparició d'un gran esdeveniment historicopolític: l'auge de la ciutat o règim, per arribar finalment a la dramaticitat de la figura humana, com és el *Guernica* (1937) de Picasso.

Ara bé, molts artistes contemporanis, quan ja no poden fer emergir cap sentit nou, decideixen donar-ne un de definitiu. D'aquí l'enuig que generen algunes obres d'art contemporani quan per exemple, referint-se a la guerra, determinen el seu «significat» i afirmen: «Heus aquí, això és la guerra». És inevitable que aquesta obra es redueixi a pur significat, fent que la forma, fins i tot present, estigui precedida i subordinada pel missatge. Així els quadres que són fruit del realisme socialista no són com el *Guernica* ni tampoc se'ls pot considerar art des del moment que es redueixen a pur significat: l'obra d'art que és únicament significat no revela la possibilitat d'altres mons sinó que es limita a passar comptes amb allò ja definit d'antuvi. Per tant, l'obra d'art, si és autèntica, consisteix en un «gest» que dóna notícia d'un «més enllà» de l'obra mateixa, la qual no té per finalitat tancar-se tautològicament en una dimensió radicalment autònoma, sinó

la d'informar d'allò extern: que Adorno defineix com a «contingut de veritat» de l'art. En aquest sentit, la idea de l'art per l'art i la idea de l'art reduït a significat (religiós, polític, poètic, etc.) són els dos extrems erroris d'una concepció de l'art. L'obra d'art produeix un signe que va més enllà de si mateix, a diferència de l'obra tècnica que duu amb si el seu significat; raó segons la qual allò contemporani consisteix en aquell tipus de signe que ajuda a crear i revelar un món, sense que es redueixi a pur significat donat d'antuvi.

Quan l'artista Pascal Convert crea l'obra titulada *Sans titre*, inspirada en la fotografia de Georges Mèrillon *Veillée funèbre au Kosovo* (fotografia del 1990, i obra del 2007), aquesta és en realitat la interpretació d'una imatge que no havia estat pensada ni feta com a obra d'art, sinó amb la intenció d'informar d'un esdeveniment i donar visibilitat a uns fets tràgics. El resultat és que, en la seva capacitat de transformar un fet local en símptoma d'un problema general i conegut per Europa, la *Veillée funèbre au Kosovo* ha esdevingut una mena de «Pietà del Kosovo». Una altra fotografia, *La Madonna di Benthalha* (1997), d'Hocine, ha servit d'inspiració al mateix Convert per a una altra de les seves obres. Tanmateix, un llenguatge similar pot resultar perillós, ja que comporta el risc de donar una importància a la compassió tal que vagi en detriment de la informació, amb el perill de reduir la qüestió política en si a un pur estat afectiu. Per la seva part, «Pietà» i «Madonna» fan referència explícita a la iconografia cristiana, més que no a la realitat documentada de les dues fotografies –tant la de Kosovo com la d'Algèria– a l'hora de referir-se als fets tràgics esdevinguts en el món musulmà. És com si el dolor d'aquella gent estigués «colonitzat» i concebut des d'unes coordenades semàntiques que tenen el seu model més explícit i definit en la figura del Crist i la Mare de Déu. Aquest és un problema crucial en una època on el cristianisme i l'islam es troben confrontats.

Serà necessari situar la fotografia i l'obra d'art dins del context específic que li és propi i en el qual s'origina. Tanmateix, si bé la situació històrica pot quedar limitada a una informació que la consideri des d'una perspectiva singular, els correspon a les imatges, que impliquen una «durada» que va més enllà de l'instant representat o documentat, el poder específic de fer visible allò que la història tracta més enllà d'ella mateixa. D'altra banda, és evident que la imatge artística no pertany exclusivament al present, ja que fa visible aquelles relacions temporals que són irreductibles al present mateix. Per tant, hi ha en la imatge artística una correlació entre repetició i memòria. Si la repetició fa possible la restauració d'allò que ja ha estat, la memòria esdevé incapaç de restaurar el passat tal com ha estat, el qual –per dir-ho en paraules del Nietzsche de *La gaia ciència*– es tornaria «infernàl»; es tracta, per tant, de recuperar del passat la seva possibilitat: així la memòria pot convertir allò real en possible i allò possible en real. D'aquí la diferència amb les imatges televisives, les quals mostren sempre el fet, és a dir, allò que ha estat, però sense acollir la seva possibilitat; mostrant-nos així un fet del que ens trobem absolutament impotents.

Cal renunciar a considerar Goya un precursor del periodista o fotògraf de guerra, per la raó que el pintor es limita a explorar la pròpia memòria, la qual si bé és cert que s'alimenta de l'experiència viscuda, no ho fa d'ella exclusivament. Tanmateix, es fa necessari encara renunciar a considerar els gravats, que formen els *Desastres de la guerra*, l'expressió de l'esperit patriòtic de Goya, que mostrarien l'espanyol com a víctima innocent o heroi valent, i el francès ocupant com a bàrbar i carnisser. El valor essencial dels *Desastres* prové pròpiament del fet que aquesta sèrie de gravats no pretenen servir al patriotisme, per la raó que en Goya violència i follia es troben repartits de manera igual en els dos bàndols. Hi ha, per exemple, dos gravats –*Desastres 2* i *Desastres 3*– que mostren el soldat francès condemnant

a mort a un dissortat espanyol (en el primer) i, al mateix temps, el combatent espanyol massacrant a cops de destrat un soldat francès (en el segon). Per tant, aquesta sèrie mostra de manera clara l'intercanvi possible entre carnisseres i víctimes, si s'arracona l'ensenyança de la raó: la violència és desencadenada per les forces que escapen al seu control. Hi ha un gravat on el subtítol diu simplement «per què?», i és aquesta una pregunta que no té resposta, ja que l'horror de la guerra no té explicació. Cent trenta anys després, Primo Levi sentiria, pronunciat per un oficial de les SS, la lògica que descriu Auschwitz: «no existeix un perquè»; molt menys en la guerra de Goya, on les similituds prevalen damunt les diferències. En la batalla els uniformes desapareixen, els combatents esdevenen intercanviables i els dos campaments es confonen: hi ha una mateixa atrocitat, una mateixa absurditat.

Goya vol il·lustrar no l'heroïcitat del combatent sinó les «conseqüències fatals de la guerra». Els *Desastres 9, 10, 11, 13, 19*, mostren violacions i assassinats, que, per als que vivim en el segle vint-i-u, poden evocar i recordar les violacions col·lectives i les massacres hagudes als territoris de l'extinta Iugoslàvia o al Congo, pel fet que la guerra sempre ha generat morts, atrocitats i fam. Només el primer dels seus gravats mostra la lluita, la resta mostra víctimes de la violència sexual o de la fam, de la tortura o de l'execució; a més d'un gran nombre de cadàvers nus l'amuntegament dels quals evoca en nosaltres les imatges dels camps d'extermini nazis. Altres imatges dels *Desastres* mostren escenes d'execucions individuals o en massa de la manera més variada, on la imaginació humana sembla il·limitada. Un dels elements més colpidors d'aquestes imatges no és tant la violència dels fets com la indiferència i, encara més, la tranquil·litat amb la que actuen els protagonistes. En aquest sentit *Desastres 36* és exemplar: no és tant el cos penjat en primer pla el que impressiona, ni els cadàvers que es veuen darrere d'ell, sinó

l'actitud assossegada i calmada del soldat francès que supervisa l'execució. A l'espectador d'avui l'escena recorda la famosa fotografia provinent de la presó d'Abu Ghraib a l'Iraq: i encara més, dels cossos amuntegats, torturats amb descàrregues elèctriques o aterrits davant de gossos, com per enutjar-se del somriure d'aquell noi o d'aquella noia americans, per als quals torturar a les presons no suposa aparentment cap problema. El gravat de Goya duu el subtítol «Inclús aquí», i remet a l'altre gravat on està escrit: «No es pot saber el perquè». La violència dels fets desmenteix la ideologia en nom de la qual es cometen, i aquest gravat de petit format ens priva de tot judici moral, oferint una altra manera de veure els esdeveniments.

Ens torna a la ment, altra vegada, la imatge que il·lustra la vida de passió cristiana, la de Crist. Els *Desastres* mostren de fet familiaritat amb la gran tradició de la pintura cristiana; tanmateix, en aquesta última el patiment de la víctima era considerat una demostració de la força de la fe, mentre que en l'obra de Goya no es donen justificacions. Els *Desastres* no remetent a una realitat superior sinó més aviat a la seva absència: només hi ha massacres que duen a més massacres. La guerra i l'atrocitat que desencadena no poden seguir justificades per nobles propòsits, ja que únicament revelen la violència de la que és capaç l'ésser humà. El fet és que, quant a violència i hostilitat a l'enemic, malgrat creure'ns diferents, en el fons som semblants. Goya no ens remet a la creença en una salvació, ni en la resurrecció del cos, ni en la immortalitat de l'ànima: la mort, de la que ens mostra el rostre, sembla definitiva i el pintor, a més, tampoc ens ofereix cap consolació. Potser per primera vegada en la Història la guerra és despullada de tot esplendor i de tot atractiu: és només la representació d'una massacre immunda, i no d'una fita heroica. No està present, en Goya, la més mínima temptació d'estetització: aquest cos mutilat, aquesta dona violada, aquest cos penjat no són bells, pel fet que la

reacció que l'artista vol suscitar és, sobretot, l'horror de la guerra.

En *Desastres 30*, que duu el subtítol «La devastació de la guerra», els cadàvers dels homes i de les dones estan esquarterats i flotants com si no hi hagués gravetat; la imatge del caos que genera no té res a envejar al *Guernica* de Picasso i, igual que aquest, constitueix un símbol inoblidable de la destrucció provocada per la guerra, evidenciant que no són possibles altres interpretacions, no només espacials sinó, sobretot, morals. Si Goya renuncià a publicar aquestes imatges, guardant-se-les, és perquè imaginava que arribaria el dia dels seus destinataris, com el «missatge en l'ampolla» del qual parla Adorno al final del seu text sobre Schönberg en la *Filosofia de la música moderna*: es tracta d'aquella esperança que roman en el fons de la desesperació, que es troba en algunes paràboles de Kafka i en el final de l'assaig benjaminià *Afinitats electives* de Goethe —«Només per a qui no té més esperança és donat esperar».

Quan es tracta de la relació entre l'art i la guerra, no es pot deixar de fer referència als monuments funeraris o celebratius que es troben presents en els nostres països. El monument sepulcral, que és símbol de la presència d'una absència, correspon completament a la necessitat, connatural al poder mateix, d'autorepresentar-se i exhibir-se en una imatge. El monument és fet, per tant, amb intenció commemorativa o propagandística-celebrativa, posant un al costat de l'altre el poder i la mort. Una idea de monument com aquesta apunta alhora a un passat, rememorant-lo, i a un futur, qüestionant-lo i exhortant-lo; fet que és particularment rellevant si es refereix a la possibilitat i als límits d'una representació de la Shoah. De fet, a propòsit de l'estratègia de representació i rememoració de la Shoah, trobem generalment una tendència antimonumental que inspira molts dels monuments que se li dediquen. Aquests no pretenen una aproximació figurativa sinó que són «abstractes»: així si per

una banda tenim monuments commemoratius tradicionalment figuratius, trobem també monuments abstractes, com el cèlebre *Memorial dedicat als hebreus assassinats d'Europa*, aixecat per Peter Eisenman a una plaça propera a la porta de Brandenburg el 2005. Aquestes 2711 esteles de formigó no contenen cap referència real d'allò que commemoren, és a dir, de les víctimes del nazisme. Res sinó la intenció, i després el títol, el defineix com un monument que fa referència a la Shoah, com una representació que pretén donar sentit a allò que és absolutament sense-sentit. A Buchenwald, el primer monument erigit a la plaça d'armes per part d'un grup de presos, poc temps després de l'alliberament, esdevé un obelisc de fusta vagant pel temps. El 1955 s'instal·la el *Denkmal an ein Denkmal*, una mena de memorial elevat a la segona potència, dedicat a les víctimes dels camps de concentració i a la memòria del primer obelisc ara ja enderrocat; es tracta d'una placa de metall col·locada horitzontalment en el lloc on anteriorment estava el memorial originari. Independentment de la referencialitat assegurada pel component verbal, no hi ha res figuratiu en la llosa rectangular que ens remeti a les víctimes dels camps. Una característica important rau tanmateix en el fet que el metall es manté constantment a una temperatura de 37°C, que correspon a la temperatura del cos humà viu: els visitants s'agenollen per tocar amb la mà la calor despresada per la llosa i realitzen així un gest de recolliment i alhora de pietat; de manera tal que la placa simbolitza la memòria d'una absència que representa no un passat conclòs sinó un present que encara avui ens interpel·la. En resum, si la monumentalitat totalitària ens duu a l'extrem d'allò que és el distintiu de la monumentalitat tradicional –començant per la verticalitat–, allò que ara ens trobem és el seu capgirament.

A l'època de l'absolutisme, l'art polític inclou la imatge de poder mateix en l'obra artística, mostrant al segle xx com restaura en la nova dimensió de la cultura de masses, gesti-

onada i controlada pel règim, la *funció política* de l'art sigui en el nazisme o en l'estalinisme. No es tracta només de crear un estil artístic que sigui útil per al règim totalitari, com el cas del realisme socialista en l'època stalinista o el cas de l'immens classicisme de l'arquitectura nazi. La finalitat és fer de la vida pública del règim una mena d'obra d'art. Un ús com aquest de l'art de masses al servei de l'estat totalitari està ben presentat en l'obra de l'arquitecte, ben valorat per Hitler, Albert Speer. Es tracta d'aquella «estetització de la política» de la que parlava Benjamin en la part final del seu assaig *Obra d'art*; tanmateix és indubtable que el domini de la imatge en l'actualitat pot considerar-se com una variant d'aquest procés d'estetització de la política que, certament, no és només expressió del feixisme sinó l'èxit de la mateixa modernitat. En aquest sentit podem afirmar que l'esteticisme de finals del vuit-cents –l'art per l'art–, l'estetització de la política al primer decenni del nou-cents i el domini de les imatges en la tardomodernitat –reproducció tècnica i serialització–, es fonamenten en una única evolució historicoconceptual de la imatge, tot i que amb resultats completament diferents.

Concretament cal subratllar el domini de la imatge en la tardomodernitat i el seu principi que la fa pura aparença que desemboca –per dir-ho amb Jean Baudrillard– en un «delicte perfecte», el qual és capaç de suspendre tot principi de realitat: el resultat és el «simulacre» o imatge sense diferència, és a dir, que no remet a res més fora d'ella mateixa. Hi ha una línia ininterrompuda que va de l'estetització de la política a l'actual *reality-show*. No per casualitat, pel que fa a l'avantguarda, Andy Warhol representa l'arquetip d'artista capaç d'influir en el poder propi del nostre temps: el mercat.

El 1909, Matisse pinta la *Dansa*, quadre que es troba al MOMA de New York, i en el que cinc dones ballen en cercle donant-se les mans. El 2013, el jove artista sirià Tamman

Azzane sobreposà (mitjançant un muntatge digital) la *Dansa* a la fotografia d'un edifici bombardejat a Damasc: cosos femenins formant un cercle feliç, i dansant en un munt de runes i terrors retorçats. L'artista siriana vol mostrar com l'art és estrany a la guerra, al dolor i la mort. Es busca subratllar la distància insalvable entre art i guerra; on cal dir, però, que si bé és cert que l'art manté la seva autonomia respecte de la vida, també és cert que si vol evitar ser pur «entreteniment» cal que es refereixi a la realitat, per treure'n d'aquesta aquella possibilitat encara no donada: aquesta és pròpiament la tasca ètica i la seva, diu Adorno, necessària dimensió utòpica. De fet, hi ha obres que han estat concebudes per part de l'art amb la finalitat d'exaltar la massa en nom de la revolució, però que actualment es troben tancades en sales d'austers museus, esdevenint unes obres més entre les altres. Existeixen tanmateix obres que, com és el cas de Matisse, per haver estat concebudes purament en la recerca d'harmonia i serenitat, són capaces d'interpretar funcions ben diverses.

Entre la Primera i la Segona Guerra Mundial, una generació d'artistes, escriptors i músics participen d'una altra contesa nascuda en l'art a inicis de segle. Parlem del conflicte entre aquells que consideren que l'art és un fi en si mateix i aquells que entenen l'art com un mitjà, és a dir, entre els teòrics que el defineixen com una avantguarda espiritual i aquells que el consideren una avantguarda política i social. Aquí rau el caràcter ambivalent de l'avantguarda: per una banda hi ha artistes que volen ajustar-la a unes regles, mentre que d'altra banda en canvi hi ha aquells que troben la seva essència en la creació d'un altre sistema normatiu. Si l'acció dels primers apareix com una mena d'alliberament d'energia, en els segons cal que sigui un forçament, com mostra el moviment futurista. En el *Manifest de la pintura futurista* (1910), els pintors futuristes carreguen contra tota pintura estàtica, reivindicant una dimensió dinàmica; de fet,

però, la pintura futurista no presenta aspectes particularment innovadors, si tenim en compte que ja al 1907 Picasso va pintar *Les senyorettes d'Avinyó*. Per això la pintura futurista expressa el seu desig de canvi més amb la ploma que amb el pinzell; i atès que la figura principal del futurisme és el poeta Marinetti, no és d'estranyar que en la pintura futurista hi hagi una dimensió de la literarietat i, per tant, l'exigència d'un «subjecte». Des del punt de vista formal, els pintors futuristes no treballen pròpiament amb formes noves, com fan per exemple els pintors cubistes. Així, malgrat la proclamació del caràcter revolucionari del moviment, la teoria de la pintura futurista recupera inevitablement l'antic discurs d'un ordre que no és altra cosa que el retorn a la naturalesa.

Però el conflicte entre pràctica artística i teoria caracteritza particularment l'art rus del primer decenni del nou-cents, com demostra de manera exemplar el contrast entre Suprematisme, Constructivisme i Productivisme. En general, però, es pot afirmar que, lluny de destruir l'art, l'avantguarda artística ha estat destruïda pel sistema polític al que anava adherida, d'una manera tan flagrant com és el cas de la Unió Soviètica. Restava tanmateix el fet que en la modernitat –en el sentit d'Adorno– l'obra d'art, si és tal, no ha de representar ni explicar la realitat, sobretot en el seu aspecte més atroç i dolorós, sinó «testimoniar-la». Això és el que fa el *Guernica* de Picasso: consisteix en una gran composició en blanc i negre que, més enllà de recordar l'episodi específic del bombardeig nazi damunt una ciutat basca, és de fet la manifestació de la violència, de la guerra, qualsevol que siguin, de tal manera que en això rau la seva universalitat que l'ha fet tan important. Així, tota comunitat que pateixi l'atrocitat de la Història és simbolitzada pel *Guernica*; l'obra de Picasso s'ha convertit així en una icona del nou-cents que, a través de la memòria d'un episodi específic, resumeix l'horror de tot un segle. Picasso no inclou en el *Guernica* cap referència explícita ni a l'acarnissament ni a les víctimes, creant

així una abstracció total de la veritable història i esdeveniments que fan de *Guernica* el símbol de tota guerra, de tot patiment i de tota violència. Si Picasso reïx en això és perquè reivindica el dret a l'autonomia de l'art, subordinant tot fenomen que l'envolta als valors autònoms de la composició, la forma i el color.

Traducció de Xavier Semillas Julià

