

## ART I DIÀLEG

GIUSEPPE DI GIACOMO

*Università La Sapienza, Roma*

La relació entre art i diàleg es configura, segons la meua opinió, en dues modalitats diferents i complementàries. Des d'un primer punt de vista, tota obra d'art és per naturalesa «dialògica» des del moment que estableix una relació amb l'observador en un inexhaurible intercanvi de mirades; des d'un altre punt de vista, tota obra d'art, a més de dialogar amb l'espectador, dialoga amb la tradició i amb un passat que són sempre a la base de cada innovació creativa.

Quant al primer aspecte, en trobaríem molts exemples: pensem en una obra mestra de la pintura del sis-cents com és *Las Meninas* de Diego Velázquez, un quadre que formula un intercanvi de mirades entre el pintor i els altres personatges de la tela amb l'observador, que sembla trobar-se situat al revers d'on es dirigeixen precisament aquestes mirades. Un altre exemple d'art explícitament caracteritzat pel diàleg –i, per tant, del rol actiu de l'observador davant de la imatge– és el que ens ofereix Paul Cézanne que, a propòsit de la muntanya de Santa Victòria, pintada i dibuixada per ell centenars de vegades al llarg de la seva vida, declarava de no haver reeixit mai a donar-ne una representació definitiva perquè era com si la muntanya li parlés un cop i un altre: és aquella consciència que en l'autèntic diàleg no es dona una relació entre un subjecte i un objecte, sinó entre dos subjectes, fet que implica que tal diàleg no arribi mai a cap conclusió. Aquests elements

els retrobem de forma exemplar en una obra dels inicis del nou-cents, *Les senyoretetes d'Avinyó* de Pablo Picasso, en què la mirada de les «senyoretetes» desafia l'espectador (masculí) fent-li saber que la seva còmoda posició, fora de l'escena narrativa, no és tan segura com hom podria pensar.

És veritat que a *Les Senyoretetes* s'hi troba absent una dimensió anecdòtica i narrativa –les figures veïnes no comparteixen ni un espai ni una acció, no es comuniquen ni interaccionen–. De fet, referint-nos a la mirada de la cinquena «senyoreta» envers nosaltres que som al defora, esdevé una referència a la realitat de la dimensió semàntica que constitueix el quadre mateix, estretament connectada a la seva autonomia formal. Cap altra pintura, excepte *Las Meninas*, s'adreça a l'espectador amb una tal intensitat. Tots els personatges de *Las Meninas*, de fet, apareixen descomposts i dispersos, unificats només pel nostre ull i, com a *Les senyoretetes d'Avinyó*, no trobem dues figures tan disposades a excloure's de tal manera que fa desplaçar la intenció d'una acció narrativa cap a una experiència centrada sobre l'espectador mateix, el qual esdevé alhora un dels elements constitutius de l'obra. Potser sigui per això que Picasso es dedicà els darrers anys de la seva vida a continuar fent i refent un cop i un altre l'obra mestra de Velázquez. Així doncs, tant *Las Meninas* com *Les Senyoretetes*, es caracteritzen pel pas d'una acció narrativa cap a una experiència centrada en l'espectador; per tant, l'obra no es resol ni es fonamenta en una dimensió abstracta autònoma, ja que l'espectador, a qui s'apel·la, esdevé un dels seus factors constitutius i, en conseqüència, cap anàlisi de *Les Senyoretetes* feta només en funció de la seva estructura pictòrica pot explicar l'obra mateixa: també nosaltres com a espectadors estem implicats en qualitat d'interessats que s'hi acomoden i esperen. Al pintor davant de la realitat li cal sempre seguir mirant –no amb els ulls sinó amb aquella mirada que és un propi i ver sentir– la *possibilitat del visible*, abans que el visible mateix sigui

conegut i definit. La diabòlica facultat d'invenció de Picasso deriva d'aquesta convicció fonamental: originàriament el visible és arbitrari. I si el pintor espanyol és el mestre del no-finit, això significa que és el mestre no de l'obra no-finita sinó de l'experiència entesa com a quelcom d'inexhaurible, exactament com la naturalesa mateixa del diàleg.

D'altra banda, si parem atenció en com Picasso va realitzar l'obra és com podem adreçar la nostra atenció a aquella segona modalitat d'entendre la relació entre art i diàleg, és a dir, el diàleg entre el present i la referència al passat i a la tradició artística. L'obra representa una sala d'un bordell amb cinc dones nues, en les posicions dibuixades a *Les Banyistes* de Cézanne, en la versió *Cinc Banyistes*. Alguns esbossos preparatoris indiquen que la noia del centre amb els braços alçats s'emmiralla en la de la dreta del *Bany turc* d'Ingres, i es configura així allò que Warburg definia –com veurem– una *Pathosformel* capaç d'estimular un diàleg inacabable amb el passat: la figura és particularment eloqüent en la imatge dels braços que cauen, com trobem en el *Davallament* de Caravaggio i que constitueix l'estatut icònic del *Marat* de Jacques-Louis David, encarregat l'endemà de l'homicidi de Marat. Allò que caracteritza aquesta obra no és només la narració sinó l'exemplaritat de l'esdeveniment: els gestos i els atributs del màrtir finit equivalen a les paraules últimes xiuxiuejades al llit de mort dels herois i sobirans. Una sàvia tessitura que neix com a narrativa i es transforma ràpidament en icònica, i que forma part com tantes relíquies dels «atributs» que alimenten l'escena del martiri. Si aprofundim més, tal vocabulari de postures i gestos es troba ja en l'art grec clàssic: com veurem, aquests experiments sobre els llenguatges dels gestos esdevenen el més clar antecedent de la gran intuïció del nou-cents de Warburg, en què el mapa d'aquelles *Pathosformeln* constituïen el fil conductor de la tradició cultural europea que havia de condensar-se en l'Atlas de la seva *Mnemosyne*.

Sembla, tanmateix, que també havien influït altres factors en l'obra de Picasso, i un d'aquests seria probablement la represa del diàleg amb El Greco –pintor que resulta ser més important que Cézanne en el moment de la composició de l'obra–, i particularment la seva *Visió de l'Apocalipsi* o *Visió de sant Joan* (1608-1614). Ara, si aquesta obra d'El Greco té una incidència directa sobre *Les Senyorettes*, no és per la particularitat del tema religiós sinó per la forma com presenta el tema: de fet, el format vertical de *Les Senyorettes* es distingeix de tots els seus altres esbossos i això ens fa pensar que la comprensió del grup de nus en el format insòlit d'El Greco podria haver empès Picasso cap a la forma del quadre projectat. Al cap i a la fi, les dues obres, la d'El Greco i la de Picasso, presenten una gran afinitat que consisteix, més enllà de la forma d'executar-se, en el color general de la composició i en els detalls de les postures. Picasso devia sentir-se fascinat de la manera com El Greco havia juxtaposat els personatges dividits en tres nivells de profunditat, en l'espai d'un primer pla molt comprimit i completament tancat cap al fons de l'ornament de les cortines.

La «màscara» d'estil ibèric que porta la dona que està dreta a l'esquerra i que domina la primera etapa del treball de *Les Senyorettes*, cedeix el pas a una iconografia salvatge, violenta i deformada que en part reflecteix la commoció profunda produïda a la visita al Museu del Trocadero que Picasso feu abans dels retocs definitius del quadre. És indubtable que aquesta visita es troba al centre d'un dels grans debats de la crítica picassiana, i és el mateix artista qui declara a Zervos, a pocs anys de distància, que ell ignorava l'art tribal africà fins a aquell moment; de fet, és només després del 1907 que Picasso adopta posicions diverses i contradictòries referents a les connexions entre aquest art tribal i *Les Senyorettes*. En qualsevol cas, la visita de Picasso al Trocadero, que com ell mateix ha dit esdevingué una «revelació», no representa realment el primer

contacte amb aquell art. Diversos testimonis proven que ja a finals del 1906 Derain li havia mostrat un objecte africà i que Picasso ja havia començat a col·leccionar obres d'art africà; no gensmenys, és altament probable que el pintor espanyol hagués vist alguna màscara o estàtua africana abans de començar *Les Senyorettes*. A més, el Trocadero, a part de permetre a Picasso de descobrir obres d'art tribal d'estils diversos, li dona la possibilitat sobretot de copsar-los en un context diferent del d'un mer taller d'artista. En conclusió, si bé l'art tribal no li fa una particular impressió entre la tardor del 1906 i el juny del 1907, de sobte, a l'estiu del 1907, comença a interessar-se per aquestes màscares i fetitxes des d'una perspectiva nova que concorda amb allò que pretén aconseguir amb *Les Senyorettes*. Potser és llavors que el pintor comença a pensar en l'exorcisme i la màgia, pel fet que, com és evident, era profundament supersticiós i va veure en aquelles màscares una protecció contra els esperits malignes: aquestes màscares, aquí, en el seu bordell, són vistes com a forces que el poden defensar d'aquella sífilis de la qual Picasso va estar, sobretot de jove, molt angoixat.

A propòsit de la relació entre innovació i tradició, podem sostenir que l'art contemporani vol presentar-se com el resultat d'una ruptura radical amb el passat, que ha de comportar un «nou inici», i que es renova constantment com a resultat d'una discontinuïtat entre allò antic i allò modern. Tal discontinuïtat és configurada com el pas d'una època caracteritzada per la presència de paradigmes cap a una època en la qual l'únic paradigma que hi ha és l'absència de tots els paradigmes. I malgrat això, com ha mostrat Picasso, entre l'antic i el modern no hi ha mai una fractura neta, sinó una perpètua tensió que esdevé pròpiament un autèntic diàleg. El problema de fons consisteix a reconèixer que allò que veiem per primera vegada conté el rastre de quelcom que ja sabem, i que per això mateix es posa en marxa la nostra memòria permetent-nos dialogar amb la història.

Altrament, allò que anomenem «tradicció artística» es caracteritza no per la immobilitat sinó per aquella mudança que és el resultat precisament d'un diàleg ininterromput entre cada artista i els de les generacions precedents. De vegades, el diàleg es presenta no com una represa de l'art de les generacions immediatament anteriors sinó amb l'art d'un passat molt més remot, com esdevé de manera exemplar en el Renaixement, que s'emmirallà en els models grecoromans. A aquest propòsit cal remarcar el fet que si entre el quatre-cents i el cinc-cents l'art es renova mirant els models de la Grècia antiga, entre el vuit-cents i el nou-cents els artistes, desitjosos de realitzar un art bidimensional, s'emmirallen en l'art egipci i en les icones grecorusses. En conclusió, sembla clar que cap artista pot prescindir d'algun tipus de diàleg amb el passat.

Per això és tan important l'obra d'Aby Warburg, que ha remarcat la resurrecció de l'art i de la cultura grecoromana al cor mateix de la història europea i en particular en el Renaixement. D'aquí el *Nachleben der Antik* ('la supervivència de l'antic'), que es presentava com una concessió dels esquemes iconogràfics, com si es tractés d'un vocabulari gestual immòbil. I és per a donar moviment i vida en aquests esquemes i gestos expressius que Warburg introdueix l'expressió *Pathosformel* («forma del *pathos*»), en la qual un component *-formel-* comporta la constància i repetició dels estereotips, mentre que l'altre *-Pathos-* comporta inestabilitat i mudança. En resum, la «forma del *pathos*» és capaç de concebre una nova vida mitjançant noves imatges interiors.

Quant a la representació del moviment segons Warburg, el moment crucial ha coincidit amb el primer Renaixement florentí. Ha estat alhora que pintors com per exemple Botticelli o Ghirlandaio, bo i observant obres d'art grecoromanes, aprengueren a suggerir a l'observador el moviment de les figures que necessàriament havien d'estar quietes sobre

la tela: la tècnica a què van recórrer fou la de fer moure en l'espai els replècs dels vestits, els cabells solts i d'altres; pròpiament, de fer bufar el vent sobre la tela. L'antiguitat apareixia per a Warburg, per tant, com a inestabilitat, moviment..., oposat exactament a la idea clàssica de l'art grec com a «noble simplicitat i quieta grandesa» sostinguda per Johann Joachim Winckelmann: inestabilitat i acció són, d'altra banda, categories típiques de tot diàleg.

El problema que Warburg volia afrontar en particular a la seva última obra, *Mnemosyne*, era el fet que un dipòsit de memòria cultural pugui ressorgir i, per tant, dialogar amb el present canviant o mutant profundament a cada nova encarnació. El present entès com a innovació pot entrar en diàleg amb la tradició gràcies pròpiament a la *Pathosformel*. No només això, sinó que també en la contemporaneïtat trobem artistes que declaren les seves pròpies fonts, tractant la relació amb aquelles fonts com a objecte propi de l'art i conceben un significat nou i divers, és el cas, com hem vist, de *Les Senyoretes d'Avinyó*.

El camí de la història de l'art no és en absolut lineal sinó que ha estat travessat per ruptures i camins interromputs, sense esdevenir tanmateix una mutació radical, un nou inici, un tall net amb la tradició artística com pot haver representat el videoart. Ja que el videoart sembla que hagi elaborat *ex nihilo* les seves pròpies regles i característiques, ¿es podria deduir d'aquí que hagi nascut d'una mena de tabula rasa? Pel fet que hagi regenerat l'expressió artística segons regles que mostren un tall net amb el passat, ¿significa això un nou inici que exclogui tot possible diàleg amb la tradició? No, realment. És el que mostra l'obra de Bill Viola: fa i refà contínuament les històries amb la tradició artística, establint amb l'observador un diàleg que pressuposa la referència a les arrels artístiques de la història pictòrica precedent. L'elecció de Bill Viola de recuperar els models del Renaixement no pressuposa el coneixement de Warburg,

però revela una intuïció de l'artista que copsa en una pintura renaixentista elements que el videoart pot potenciar, és a dir, la representació del moviment. Bill Viola, en heretar els problemes i procediments propis de la tradició artística, els presenta en una nova forma expressiva, instaurant i continuant un diàleg fecund amb la tradició artística, mantenint aquest diàleg intens amb l'art del passat, fins i tot en època de la cultura digital.

*[Traducció de Xavier Semillas Julià]*





## **EL DIÀLEG: ¿LA CONFIGURACIÓ D'UN MÓN NOU?**

ALBERT LLORCA

*Societat Catalana de Filosofia*

Es tracta d'aprofundir en les dificultats i possibilitats del diàleg, avui, amb una anàlisi de la seva presència en la vida humana, feta des de la filosofia. Ens preguntarem, doncs: ¿què pot aconseguir-se, avui, mitjançant el diàleg? Parlar de diàleg significa promocionar les capacitats racionals i emocionals-cordials humanes. ¿És possible, però, fer-ho en el món actual, on hi manen les xarxes socials?

Com a conreador de la filosofia, advertiré de la presència del rerefons socràtic en la qüestió del diàleg, sempre present en tota resposta o intent de fer-la. La figura de Sòcrates està present sempre com a dialogant preferent del pensament filosòfic occidental tot i saber que no li anà gaire bé: el varen acusar estranyament en un judici encara més estrany i el varen executar.

Però fou un model a seguir en l'enfocament adoptat per a totes les generacions posteriors, fins avui; tal vegada perquè les seves vivències sobre les dificultats d'entendre's amb els altres i sobre els abusos del poder que denuncià són experiències que revivim freqüentment nosaltres. Aquesta és la referència teòrica i vital en la present comunicació.

## 1. El panorama dels marcs extern i intern d'avui

Respecte al marc extern, Catalunya, Espanya, Europa..., les dificultats i possibilitats que tenim com a subjectes humans passen per aquests marcs, s'entenguin com s'entenguin... I el diàleg –o el sentit que se li atorgui– es fa notar en la societat massificada i mediàtica, en els usos abusius de les TIC (fem massa cas de les «plataformes digitals»?), en l'acceptació de les lleis, dels interessos de tota mena, de les pors... Avui estem a la UE: què en podem esperar? Pregunta difícil de contestar. Estem immersos en la cruïlla de discursos que circulen en diferents direccions.

Respecte al marc intern, en tota aquesta situació complexa, els humans som els qui ens adonem, en tant que subjectes que la vivim, amb diàleg o no, i l'avaluem i jutgem; partint del supòsit que estem davant de conflictes de llarga durada i sovint d'incerta trajectòria: català/espanyol, israelià/palestí, occidental/islàmic, europeu/asiàtic (rus o xinès), nord-americà/sud-americà-brasil·ler...; amb herències biològiques i culturals, polítiques, de creences i de prejudicis sobre la immigració, l'ocupació de territoris, les desigualtats, els canvis mediambientals, les condicions de treball, l'assistència sanitària, els drets civils...

I davant de panorames d'aquestes dificultats, sovint assistim a escenes decebedores: els qui diuen que volen dialogar acaben desqualificant-se; de manera que «dialogar» es converteix en un «combat» per «sortir-ne» airós. Això fa pensar a molts que, o bé no tothom val per dialogar –i ben segur que hi ha veritat en tal afirmació–, o bé els temes de discussió –o «diàleg»– són difícils d'afrontar (i ho són, òbviament), o bé no cal encetar el diàleg de segons què i que cadascú aprengui a *conllevar-se* amb els oponents, com deia Ortega a propòsit dels catalans...

Escollirem la segona: dialogar és difícil, perquè requereix uns condicionants diversos que no esdevenen atzarosament i és el que atorga sentit.