

ÉS L'ART UNA TÈCNICA?

per Àngel MONLLEÓ I GALCERÀ
Departament d'Història de l'Art

«He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l'ombra» (Carles RIBA: *Elegies de Bierville*; X)

«Jo sóc l'Autor, jo sóc la ment original, jo sóc els braços de l'eficàcia. Jo sóc aquell que inventa el foc i el manipula... La Revolució definitiva és feta, ja no cal que la faci ningú. El Tirà ha caigut.» (Eugeni d'ORS: *El Nou Prometeu encadenat*.)

Un dels problemes més difícils i un dels reptes més estimulants amb què s'han d'enfrontar els estudiosos de l'art és, sens dubte, l'establiment de les concordances i les diferències existents entre l'art i la tècnica i llurs conseqüències. És aquesta una qüestió que, arrossegada des de la Grècia Clàssica, ha anat generant punts de vista diferents segons les èpoques, fins arribar a la confusió existent a l'actualitat. Per això mateix qualsevol estudi que pretengui una contribució —per petita i modesta que sigui— al coneixement de la naturalesa específica de l'art ha d'acceptar l'obligació ineludible d'afrontar novament aquesta qüestió; però ara amb uns criteris que no refusin les troballes de l'antropologia i la sociologia modernes.

1. *Art i tècnica*

A l'hora de determinar el tret fonamental distintiu entre la naturalesa i l'art no el podem pas cercar ni en l'emoció estètica, com molts han fet, ni en

la pobresa de la Bellesa de la primera respecte de la Bellesa pròpia de l'art a la manera de Hegel; sinó en el caràcter de fabricació consubstancial a l'art i del qual no gaudeix la naturalesa. Mentre els objectes de la naturalesa són fruit de l'atzar, els objectes artístics són el resultat d'una activitat productiva humana i, per tant, artificial. Dit d'una altra manera, l'artístic implica sempre i en qualsevol cas una activitat productora¹.

Si, com diem, l'objecte artístic és el resultat d'una activitat productora, d'una manera de fer i construir, que se'ns ofereix als sentits, és també ben cert que el resultat d'aquest tipus de producció gaudeix absolutament sempre d'una funcionalitat utilitària —ja sigui en un sentit o en un altre—, o, dit en termes economicistes, posseeix sempre i en sí mateix un valor d'ús². Ara bé, si tenim en compte que tota tècnica és també una activitat productora abocada a la consecució d'objectes així mateix més o menys útils, ¿ens serà lícit d'identificar l'art i la tècnica o bé, al contrari, haurem d'establir-hi diferències? Tothom sap que els grecs no distingien les arts de qualsevol altra tècnica i que, després de tot un seguit de diferenciacions graduals, no és fins al Renaixement quan es comença a fer de l'activitat artística quelcom més elevat que la pura activitat productora. Això no obstant, i malgrat que en alguns aspectes encara participem d'una manera de veure i entendre el món que continua ancorada en molts aspectes en la concepció renaixentista, el gran avenç experimentat per la tècnica del nostre temps ha fet que es torni a donar —o si més no a entrellucar— un altre canvi en la manera de concebre la relació existent entre el simple procediment tècnic i l'artístic. Es torna a primar tant la posició i la importància de la tècnica que pensadors de la talla d'un Bergson, per exemple, ja proposaren abandonar el concepte de *Homo Sapiens* pel de *Homo Faber*. Sigui quina sigui la posició dominant, abans de prendre cap partit en un sentit o un altre caldrà fer una anàlisi de les relacions entre l'art i la tècnica i intentar aclarir els problemes que en sorgeixin.

De primer cal precisar què és o què hem d'entendre per tècnica. Sembla suggeriu utilitzar la paraula tècnica per definir únicament «aquella part de l'activitat humana en la qual l'home controla i dirigeix les forces de la natura amb l'objectiu d'aconseguir les seves pròpies finalitats humanes»³. És a dir,

1. Aquesta és la idea que hem desenvolupat en un treball anterior. Cfr. MONLLEÓ I GALCERÀ, Àngel: «La funció estètica en l'art», *d'art*; 10; Barcelona, maig de 1984, pp. 39-50.

2. Prenem aquest concepte en el sentit de la valoració concreta que se'n deriva enfront del valor de canvi entès com a relació d'equivalència dels productes en base al treball social abstracte. No entrem, doncs, a analitzar la validesa o no d'aquestes definicions de l'economia clàssica ni l'encert o l'error de la teoria econòmica marxista quan fa la dissociació entre el valor d'ús i el de canvi tot posant l'èmfasi en la supremacia del primer.

3. MUMFORD, LEWIS: *Arte y técnica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 21.

la tècnica vindria a ser aquella facultat transformadora de la matèria que tendeix a obtenir objectes o efectes, prèviament inexistent, d'acord amb les necessitats humanes. Segons això la tècnica començaria en el moment que l'home utilitzà per primera vegada una pedra com a projectil, un pal per repenjar-se o un branquilló per furgar els caus i els termiters. Si fos tal com diem podríem deduir que l'art —en ser una activitat manipuladora i/o productiva— arrencaria, igual com la tècnica, de l'ús que l'home fa del seu propi cos, sense que hi hagués cap oposició entre l'un i l'altra: de fet, l'eina ha estat fins a l'època contemporània la perllongació de la mà i, en conseqüència, l'home mai no es plantejava la qüestió de saber si l'activitat humana gaudia o no d'aspectes diferents segons si usava la mà o si no la usava. En realitat tots i cada un dels objectes fabricats per l'home, fins i tot les mateixes eines i l'utilatge més divers, impliquen necessàriament un aspecte pràctic i un altre d'estètic inalienable —un element de gust, si no personal, al menys col·lectiu i social—. En resum, si totes les arts nasqueren, igual com la tècnica, de la manipulació de la matèria; i si en veritat tota activitat de l'home implica una productivitat lliure i creadora associada a totes les tasques utilitàries, resultaria molt temptador d'afirmar l'antiga identitat entre l'art i la tècnica de manera absoluta⁴.

Ara ens quedaria per veure si aquestes possibles velles relacions entre la tècnica i l'art queden o no modificades en una civilització que, com la nostra, està completament regida per la màquina. Durant els darrers segles hem anat assistint a l'eclosió i al desenvolupament frenètic de la tècnica. Certament, avui més que mai, ens veiem engolits pel procés de mecanització, car actualment es fabriquen màquines l'objectiu de les quals ja no és multiplicar la força muscular de l'home sinó substituir-lo. Ara és la màquina la que executa una part molt considerable de les decisions, de les eleccions i de les adaptacions que abans fixava l'home d'acord amb la seva experiència. Tot i que això no es pot pas negar, si afinem una mica més ens adonarem que avui, igual com ahir, la tècnica sola no prepara els programes que s'han de seguir —ni podria fer-ho encara que s'ho proposés— sinó que, condicionada per la finalitat perseguida, no fa més que «servir el designis de l'home, però no el dirigeix pas»⁵. D'altra banda la producció d'objectes, també ara, obeeix no solament una finalitat eminentment pràctica sinó també una altra d'estètica. Un exemple clar i típic ens l'ofereix la producció automobilística en la qual la tècnica proporciona la possibilitat de fabricar el cotxe mentre la fantasia es lliura a satisfer, entre d'altres, les necessitats estètiques tot inventant carrosseries que no tenen res a veure amb les exigències purament mecàniques. En fi, la conclusió també ara sembla fàcil, és com si en realitat «no hagués canviat res en les relacions

4. Cfr. FRANCASTEL, PIERRE: *La réalité figurative*, Editions Gonthier, Paris, 1965, pp. 67-68.

5. *Ibidem*, p. 71.

entre l'art i la tècnica»⁶. Sembla com si avui, igual com es féu a l'antiguitat, puguem seguir identificant l'art amb la tècnica.

Ara bé, cal no deixar-se enlluernar per aquestes primeres conclusions, aparentment tan clares, i cercar les possibles controvèrsies. En primer lloc val a dir que hem partit d'una definició de la tècnica basada en la satisfacció de les necessitats humanes, i que hem catalogat tots i cada un dels objectes resultants de qualsevol activitat productiva —fos artística o no— dins de la categoria de l'utilitari i com a posseïdors d'un valor d'ús en ells mateixos. És cert que, en la seva funció concreta, l'objecte és la solució d'un problema pràctic, però, tan bon punt com les necessitats primàries queden satisfetes i a partir d'un cert llindar tècnic, l'objecte esdevé una cosa disfuncional, perquè adquireix uns aspectes inessencials que són la solució a uns conflictes socials i psicològics més que no pas utilitaris⁷. La prova irrefutable d'això la tenim en la immensa quantitat d'objectes de consum oferts pel mercat de la societat occidental actual, els quals no serveixen gairebé més que per a mantenir i paralyzar l'estructura social, per a enfortir i assentar el sistema econòmic imperant i, finalment, per a marcar les diferenciacions de *status* o per a satisfer els afanyos de prestigi i distinció o la fallàcia del benestar⁸. Per això, és del tot imprescindible redefinir el concepte de funcionalitat i fer-ho a la manera de Baudrillard. Per a Baudrillard el sistema dels objectes és funcional, però aquí «funcional ja no qualifica de cap de les maneres allò que està adaptat a un fi, sinó allò que està adaptat a un ordre o a un sistema»⁹; és a dir, la funcionalitat ja no l'hem d'entendre com a finalitat sinó com la facultat d'integrar-se a un conjunt amb el qual l'objecte s'interrelaciona significativament.

A partir d'aquí la definició de la tècnica en base al sistema de les necessitats humanes, la pretesa preeminència del valor d'ús dels objectes i de llur utilitarisme —conceptes tots ells comunament acceptats i sobre els que hem fonamentat la possible identitat entre l'art i la tècnica— ja no s'aguanten. En

6. *Ibidem*, p. 71.

7. Aquesta és la idea, encara que no confessada explícitament, de Mumford. Cfr. MUMFORD, LEWIS: *Técnica y Civilización*, Alianza Universidad, 2.ª ed., Madrid, 1977, pp. 387-388, pp. 394-404 i, sobre tot, pp. 415-424 i la p. 344.

8. De fet això que acabem de dir per als objectes industrials de consum de masses serveix també per a bona part dels objectes de la societat tribal. N'hi ha prou amb esmentar el valor de distinció i de prestigi que per a molts pobles adquireix l'acumulació de certs objectes o animals i la funció paralyzadora que aquests procés d'apropiació suposa, juntament amb el valor màgic de certs objectes i animals, per a l'estructura social. O, sense anar tant lluny, el valor en aquests sentits dels objectes i animals tòtemics: Cfr. LÉVI STRAUS., CLAUDE: *El pensament salvatge*, Edicions 62, Barcelona, 1971, p. 101.

9. BAUDRILLARD, JEAN: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI editores, 6.ª ed., México, 1981, p. 71.

realitat totes aquestes concepcions descansen en una teoria completament falsa: la de les necessitats i la satisfacció. I és falsa, al menys pel que fa a la nostra civilització, perquè no hi ha necessitats sinó en tant que el sistema les necessita per a perpetuar-se; és a dir, es tracta d'un punt de vista ideològic que funciona subreptíciament com a mecanisme de poder¹⁰ i, per tant, ja no es pot seguir mantenint per més temps l'afirmació de Francastel segons la qual la tècnica actual serveix l'home però no el dirigeix¹¹. De fet, el moll de la qüestió està en saber veure que els objectes són, abans que utilitaris i estètics, sobre tot significatius¹² i que, en definitiva, formen un sistema caracteritzat per l'intercanvi i la significació o, en paraules de Baudrillard, pel seu valor relacional i/o de canvi/signe, que ultrapassa el valor d'ús tot fent-lo secundari¹³.

En fi, un cop invalidades les premisses fonamentals sobre les quals assenàvem —per generalitzades i acceptades— la hipotètica identificació entre l'art i la tècnica, semblaria que d'aquí es pot deduir la inconsistència d'aquesta simbiosi, però, en realitat, l'única cosa que podem inferir de tot això en bona lògica és, a tot estirar, que en un món com el d'avui, dominat absolutament pel consum, l'activitat productiva ja no està en funció de l'home i per a l'home, i que els objectes entren tots dins d'un sistema d'interrelacions sígniques d'uns amb els altres que no tenia cabuda —o que, si més no, no era tan palès ni primordial— en una societat no basada en el consum i en la qual les eines no eren més que veritables útils. Naturalment això està molt lluny de poder arribar a negar validesa a les relacions que havíem establert prèviament entre l'art i la tècnica. De fet el propi Baudrillard, en qui ens hem basat en més d'un aspecte, reconeix —encara que implícitament— la manca de diva-

10. Tot i que pot resultar molt suggestiu el punt de vista dels antropòlegs de l'imaginari que fan del consum tot un procés d'apetència i gaudi basat en les pulsions pregonas de tipus oral, la teoria, en els seus postulats de satisfacció de necessitats, no deixa de reforçar —encara que potser no ho pretengui— les estructures de poder i de dominació socials.

11. Remetem a la nostra citació n.º 5.

12. Aquesta és, al nostre parer, la gran lliçó que ens aporta l'estètica semiològica. Cfr. BARTHES, ROLAND: *Système de la mode*, Editions du Seuil, París, 1967. Per a una orientació més concreta. Cfr. ECO, UMBERTO: *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Barcelona, 1968. ECO, UMBERTO: *Tratado de Semiòtica General*, Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

13. Cfr. BAUDRILLARD, JEAN: *Crítica de la Economía Política del signo*, Siglo XXI editores, México, 1974.

Baudrillard pretén superar els conceptes marxistes del valor d'ús i valor de canvi tot donant superioritat al valor de canvi ja que per a ell els objectes són sempre discursos comunicatius abans que mitjans de satisfer necessitats. Ell mateix ens diu: «Allò que és cert i admès des de fa molt temps en el sector de la producció econòmica és que (...) arreu la lògica determinant del valor de canvi ha de ser reconeguda, avui, com la veritat de l'esfera del consum i del sistema cultural en general: tot, fins la producció artística, intel·lectual, científica i fins i tot la innovació i la transgressió, està immediatament produït com a signe i com a valor de canvi [valor relacional de canvi]» (p. 87).

lència entre el resultat de l'activitat artística i el de la tècnica quan afirma que en la producció econòmica tot, absolutament tot, fins la producció artística, intel·lectual, i científica funcionen sense distinció com la resta dels productes ¹⁴.

Només és factible separar, o almenys provar de fer-ho, l'art de la tècnica si ens fixem en el fet que l'art resulta ser sempre un domini exclusiu de l'home, mentre que la tècnica no ho és. Fixem-nos si no en la tasca diària de les formigues, per exemple, i veurem que elles també, igual com l'home, transformen el medi material per tal d'aconseguir uns objectius de condicionament vital i que, paral·lelament al que exposava Mumford quan feia referència a l'organització de les societats de l'Antigüitat, no hi ha cap diferència entre l'ordenació productiva d'una comunitat de formigues i la megamàquina que, segons el sociòleg canadenc de la tècnica, va caracteritzar les civilitzacions antigues ¹⁵. Hi ha per una altra banda tota una munió de conductes animals que comporten utilització i manipulació d'eines i que tendeixen també al control i transformació de la naturalesa. Són exemples coneguts per qualsevol etòleg: la vespa *Ammophila urnaria* i l'ús que fa de certes pedretes per condicionar el seu cau, tot colpejant les parets del niu amb la pedreta agafada entre las mandíbules ¹⁶; el pinsà de les illes Galàpagos, que talla branquillons que fa servir per desallotjar insectes dels forats i esquerdes inaccessibles ¹⁷; els voltors egipcis, que trenquen els ous d'estruç pel sistema de tirar-los pedres transportades amb el bec ¹⁸; els mamífers, que també empen ocasionalment útils, com el cas de l'elefant que es rasca el llom amb una branca agafada amb la trompa ¹⁹, etc. D'entre els mamífers els primats són els que estan més preparats per fer servir útils. S'ha observat que els ximpanzés ataquen i es defensen llançant pedres i pals amb una punteria mortífera, o atacant amb fortes estaques ²⁰; se'ls ha vist moltes vegades «pescant» formigues o tèrmits amb uns palets fets amb branquetes que introdueixen per la boca dels nius i termiters ²¹;

14. Cfr. *Ibidem*, p. 87.

15. Cfr. MUMFORD, LEWIS: *El mito de la máquina*, Emecé editores, Buenos Aires, 1969, pp. 257-295.

16. Citat per HARRIS, MARVIN: *Introducción a la Antropología Cultural*, Alianza Universidad, 2.ª ed., Madrid, 1982, p. 67.

17. Cfr. *Ibidem*, p. 67.

18. Cfr. LAWICK-GOODALL, JEAN VAN: «Tool-Using Bird: The Egyptian Vulture», *National Geographic*, n.º 133, Washington, 1968, pp. 630-641.

19. Cfr. HARRIS, MARVIN: *op. cit.*, p. 67.

20. Cfr. KORTLANT, A.: «Experimentation with Chimpanzees in the Wild». A *Progress in Primatology*, D. STARKS, R. SCHNEIDER i H. KUHN, eds.; Gustav Fischer; Stuttgart, 1967, pp. 185-194.

21. D'entre els testimonis directes que coneixem citem:

LAWICK-GOODALL, JEAN VAN: «Chimpanzees on the Gombe Stream Reserve». A *Primate Behavior*, I. de Vore, ed.; Holt, Rinehart and Winston; New York, 1965, pp. 425-473

MCGREW, W. C.: «Socialization and Object Manipulation of Wild Chimpanzees».

també s'ha vist un ximpanzé espantant-se mosques amb una branca²²; n'hi ha que han pogut observar ximpanzés que absorbién aigua del forat d'un arbre mitjançant una «esponja» confeccionada a partir d'unes quantes fulles d'arbre prèviament mastegades²³; finalment, i per a no cansar el lector amb més exemples, cal recordar el ja clàssic i conegudíssim experiment de Koehler amb ximpanzés captius, els quals eren capaços d'amuntegar unes quantes capses per arribar a fer caure amb un garrot les bananes penjades del sostre de la gàbia²⁴. En conclusió, doncs, estem convençuts d'haver provat a bastament la capacitat tècnica dels animals i la inconsistència de qualsevol definició de la tècnica que, com aquella en què ens hem basat de vell antuvi, fa de l'aptitud de manipulació i transformació de l'entorn mitjançant eines o útils una capacitat exclusivament humana. Encara que l'home no té més remei que estar destinat a ser tècnic, ja sigui la destal de sílex o la fisió/fusió de l'àtom la forma que adopti la seva tecnificació, la cosa certa és que l'home comparteix l'habilitat tècnica amb molts altres animals.

A la vista dels experiments pictòrics duts a terme per Desmond Morris amb el ximpanzé *Congo*²⁵, o dels dibuixos realitzats per *Gua*, el ximpanzé del matrimoni Kellogg²⁶, o dels que han fet els diferents pòngids «pintors»²⁷, hauríem d'afanyar-nos a fer de l'art una capacitat igualment compartida pels homes i els animals. Ara bé, si tenim en compte que cap de tots aquests primats esmentats no era capaç de pintar o dibuixar més que després d'un llarg aprenentatge fortament motivat, que un cop ensenyat no pintava o dibuixava més que de tant en tant, i únicament en presència d'estímul i dels llapis o pinzells, i que, finalment, cap no va continuar aquest tipus d'activitat a partir d'una certa edat o en presència d'un individu de l'altre sexe²⁸, ens inclinem a pensar en el caràcter pulsional i concret d'aquest tipus d'activitat en els

A *Primate Bio. Social Development*, Susan Chevalier-Skolinkoff i Frank Poirier, eds.; Garland; New York, 1977, p. 278.

SABATER PI, J.: *El chimpancé y los orígenes de la cultura*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1978, pp. 32-54.

22. Cfr. SUGIYAMA YUKIMARU: «*Social behavior of chimpanzees in the budongo forest, Uganda*», *Primates*, Portland, 10; June, 1969, pp. 197-225.

23. LAWICK-GOODALL, JUNE VAN: «*Chimpanzees on the Gombe...*», *op. cit.*, pp. 425-473.

24. L'experiment de Koehler, publicat en alemany l'any 1921, és citat constantment pels etòlegs i els estudiosos de la psicologia animal. Nosaltres remetem a LORENZ, KONRAD: *Consideraciones sobre la conducta animal y humana*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 1980, pp. 284-285.

25. Cfr. MORRIS, DESMOND: *Biología del arte*, Siglo XXI editores, México, 1971.

26. Cfr. KELLOGG, W. N. i KELLOGG, L. A.: *The Ape and the Child*, McGrawhill, New York, 1933.

27. Vegeu-ne una bona relació a MORRIS, DESMOND: *op. cit.*, pp. 8-10, pp. 12-13, pp. 20-24 i pp. 63-68.

28. Cfr. *Ibidem*, p. 24 i p. 30.

primats. L'aptitud artística humana, en canvi, descansa sobre una característica absolutament privativa de l'home: la capacitat de simbolisme²⁹.

És cert que la pròpia aptitud tècnica dels animals estudiada més amunt ja suposa una certa capacitat simbòlica³⁰; també ho és que els animals se serveixen de molts moviments simbòlics intencionals³¹, o bé que els gargots dels pòngids pintors són sempre autoexpressius i, per tant, significatius al nivell del seu autor³². Malgrat tot, però, com que la funció essencial i peculiar de tota forma simbòlica consisteix, segons el parer d'Ernst Cassirer, «no pas en acceptar simplement un material donat d'impressions que ja tingui en ell mateix una determinació rígida (...) per tal d'imprimir-li des de fora una altra forma generada per la consciència», sino que «ben al contrari, la funció de l'esperit s'inicia molt abans (...) car l'aparentment donat resulta que ja havia passat de percepció bé sigui lingüística, mítica o lògico-teòrica»³³, s'haurà d'admetre que formes tècniques dels animals no poden ser titllades de simbòliques puix que són concretes, inconnexes i motivades directament des de l'exterior per la forma i/o l'estructura dels mateixos útils percebuts i no pas per un pla ideal interior previ; en definitiva, «els animals són incapaçes de canviar dues o més experiències separades per tal de formar una nova experiència que resulti efectiva de cara a una finalitat desitjada»³⁴. Aquest mateix raonament ens serveix per no atorgar cap tipus de capacitat simbòlica als animals malgrat la utilització de moviments i gestos simbòlics; a més a més aquests moviments, encara que siguin intencionals, s'arriben a fer instintius en ritualitzar-se i heretar-se, quelcom molt diferent de les accions basades en els camins conquerits pel propi individu³⁵. Finalment, com que el procés de formació i representació de símbols no és antropogènic sinó històrico-cultural³⁶, no té cap validesa comparar les pintures dels primats amb l'*action painting*, tal com fa Desmond Morris³⁷, perquè aquest corrent artístic parteix de quelcom impossible en el cas dels pòngids: la tradició artística anterior a

29. Cfr. MUMFORD, LEWIS: *Arte y técnica, op. cit.*, p. 22. I també Cfr. MUMFORD, LEWIS: *El mito de la máquina, op. cit.*, p. 20.

30. Cfr. HARRIS, MARVIN: *Op. cit.*, pp. 462-464. L'autor creu que els animals (els simis) tenen una capacitat de simbolització pròxima a la de l'home.

31. Cfr. LORENZ, KONRAD: *Consideraciones...*, *op. cit.*, pp. 22-24.

32. Cfr. MORRIS, DESMOND: *Op. cit.*, p. 17 i p. 37.

33. CASSIRER, ERNST: *Filosofía de las formas simbólicas*, F.C.E., II, México, 1972, p. 129.

34. Aquesta és una definició de Maier citada per MANNING, AUBREY: *Introducción a la conducta animal*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 243.

35. Cfr. LORENZ, KONRAD: *El comportamiento animal y humano*, Editorial Plaza y Janés, 2.ª ed., Barcelona, 1978, p. 89.

Cfr. LORENZ, KONRAD: *Consideraciones...*, *op. cit.*, p. 24.

36. LORENZ, KONRAD: *La otra cara del espejo: Ensayo para una historia natural del saber humano*, Editorial Plaza y Janés, Esplugues del Llobregat, 1980, p. 303.

37.

Pollock que determinà —encara que només fos per oposar-s'hi— el nou corrent. A més l'activitat pictòrica dels ximpanzés estudiats no té cap valor significatiu per als altres individus i tampoc pot ser transmesa culturalment —degut a la pèrdua de l'interès en créixer l'animal— tal com exigiria una activitat simbòlica³⁸. Recapitulant, doncs, podem dir que l'art, contràriament a la tècnica, sí que és una necessitat específicament humana.

La finalitat de l'art —deixant de banda les diferents funcions tècniques accidentals— és ampliar el domini de la personalitat de manera que les emocions, els sentiments, les actituds i els valors d'una persona puguin ser trasmesos amb tota la seva força i significat a les altres persones. Encara que d'això en puguem deduir que l'art, igual com la tècnica, continua representant igualment aspectes formatius de l'organisme humà, haurem de buscar la divergència entre l'un i l'altra en la diferència del domini que cada una d'ambdues formes de producció implica dins de l'activitat humana més generalitzada. Mentre «l'art representa el costat interior i subjectiu de l'home i mentre totes les estructures són esforços per inventar un idioma amb el qual exterioritzar estats interiors (...) la tècnica, contràriament, es desenvolupa per fer front a les condicions exteriors i dominar-les»³⁹. En segon lloc val a dir que els productes artístics, al cap i a la fi fruit d'un treball transformador, són, com qualsevol objecte provinent d'una activitat tècnico-productiva, significatius i posseïdors d'un valor relacional de canvi/signe, tal com hem dit més amunt. Això no obstant, la diferència fonamental entre aquests dos tipus de productes descansa en la càrrega expressiva intencional pròpia de l'obra d'art. Per acabar cal recordar aquí el que ja hem provat i dit referent als diferents dominis naturals de l'art i la tècnica, que l'art és una facultat específicament humana mentre que la tècnica no ho és, per tal de concloure conseqüentment amb tots aquests raonaments que hem anat desgranant en aquest paràgraf que l'art és aquella part de la tècnica que porta l'empremta més forta de la personalitat humana.

Així doncs, malgrat la tendència actual a considerar l'existència d'una correlació íntima entre l'art i la tècnica, cal afirmar també les seves diferències. Diferències que es manifesten no únicament en l'especificitat d'ambdues activitats en el domini de la persona humana, sinó fins i tot en el mateix producte. Les formes tècniques, els instruments, les màquines, etc., corresponen a una esfera interrelacionada en la qual cada un dels seus elements es troba en el lloc necessari i té la seva pròpia funció dins de la totalitat orgànica; de fet, cada forma tècnica no existeix per ella mateixa, sinó que únicament funciona. L'obra d'art, en canvi, és un ésser més o menys lliure, més o menys independent, que existeix per ell mateix i que no funciona determinadament sinó,

38. Cfr. HARRIS, MARVIN: *Op. cit.*, p. 49.

39. Vegeu la citació núm. 5.

en tot cas, de tal manera obertament que «ateny la capacitat d'afudir realitats que no són aquelles que representa, sistemes de valors que no són aquells dels quals ha sorgit ella mateixa i que no constitueixen la base sobre la qual descansa i es construeix»⁴⁰. Potser qui millor ha sabut copsar les diferències entre una i altra forma d'activitat humana, en el sentit que ara estem intentant de posar en clar, ha estat Max Bense amb el seu concepte de co-realitat. Segons aquest concepte, que confereix a tota activitat i a qualsevol objecte elaborat una aparença de realitat (una co-realitat), la tècnica seria una co-realitat pertinent, mentre que l'art seria una co-realitat contingent⁴¹.

En fi, podem concloure tot dient que la manera de fer de l'artista és tan peculiar que es resisteix a una identificació total amb la tècnica. Amb tot, però, són innegables les interconnexions entre l'un i l'altra; d'aquí, doncs, que puguem assegurar que en definitiva l'art es troba a mig camí entre Croce i Aristòtil: no és únicament intuïció lírica ni tampoc solament sàvia tècnica.

2. *Objecte artístic i artefacte*

Un cop establerts els vincles i les diferències entre l'art i la tècnica, els problemes no resten encara totalment resolts. Ara ens és necessari deixar asentada la relació específica entre l'objecte artístic i el producte de l'activitat eminentment tècnica. Tot i que anteriorment ens hem vistos obligats a fer alguna incursió en aquest terreny, ara ens fa falta saber si és que podem seguir identificant l'objecte artístic àmpliament amb el producte de l'activitat tècnica.

En veritat l'evolució de les arts depèn tant de les misterioses transformacions del món com de les modificacions tècniques. Aquesta dependència de l'art respecte del factor tecnològic no ha estat mai tan forta ni s'ha palesat mai tant com en el món modern. Tots sabem el paper que, per exemple, tingué l'aparició de la màquina fotogràfica en el nou camí d'orientació artística que va suposar l'impressionisme, i en el posterior camí seguit per l'art a partir d'aquest moviment. Des de llavors la ciència aplicada, la indústria i les màquines han trastocat els mètodes, els materials i els productes de totes les

40. MUKAROVSKY, JAN: *Escritos de Estética y semiótica del arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 90.

41. Cfr. BENSE, MAX: *Introducción a la Estética Teórico-Informacional*, Alberto Corazón editor, Madrid, 1972, p. 26.

Podria semblar que això entra en contradicció amb tot allò que anteriorment havíem establert sobre la fallàcia de voler fer de la tècnica quelcom necessari per tal de satisfer les necessitats humanes. Però no és així ja que, aquí, la noció de co-realitat pertinent fa referència no pas a una pertinença de les necessitats sinó únicament del funcionament.

arts. La tècnica, en canviar les condicions de treball, proporciona a l'art no únicament nous mitjans d'elaboració sinó també temes i estils. L'artista d'avui intenta trobar símbols equivalents a les activitats de la ciència i a les formes de la màquina, de manera que fa dependre la forma quasi exclusivament de les possibilitats que ofereixen els mecanismes de producció. Per això podem afirmar que «ja no hi ha art de models sinó una plàstica dels procediments (...), la qual cosa significa que l'art és molt més tributari dels seus mitjans de treball que no pas de la matèria i de la intenció funcional que són els seus punts de partida»⁴²; tal i com ens ho palesen l'arquitectura, l'urbanisme, el cinema, les arts gràfiques, el disseny industrial, etc., etc.

L'hegemonia de la tècnica podria fer pensar en l'anul·lació del paper del creador i en la pèrdua de la consciència de les raons últimes fins arribar a condicions d'afinalitat; però la situació artística actual és molt diferent ja que, de fet, es caracteritza per la desmesurada consciència i l'escrupolosa programació. Aquest és el cas, deixant de banda les activitats mentades anteriorment, de les produccions pictòriques, escultòriques i musicals contemporànies que no arrenquen de l'expressionisme o del surrealisme.

¿És que, amb tot el que acabem de dir, podem considerar qualsevol producte de l'activitat industrial com un atribut de l'art o bé, contràriament, haurem de concedir aquesta categoria únicament a aquells objectes fabricats trencant qualsevol dependència de la tècnica? Als productes industrials moderns, malgrat llur dependència exclusiva de la factibilitat tècnica, ningú no els negarà un valor plàstic i un valor relacional significatiu⁴³ de primer ordre. Altrament, existeix tota una munió d'objectes industrials, com ara les bústies, semàfors, senyals lluminosos, etc., que posseeixen un significat quasi sempre institucionalitzat i que no té res a veure amb el mentat suara, el qual derivaria de les relacions entre uns objectes i els altres. Finalment, encara que, com hem dit, la característica fonamental dels objectes —sí més no en un món de consum— és la de significar, és innegable que els productes industrials són també utilitaris, tot i que no sempre ho són tant com es presuposa. Així mateix l'art mai no s'ha vist desposseït, en contra de l'opinió de Kant, d'un cert caràcter d'utilitat ja que, de fet i en certa manera «ha estat sempre creat per tal de satisfer exigències pràctiques i de gust dels seus contemporanis»⁴⁴. En resum, ¿quina diferència hi ha, doncs, entre l'objecte artístic i el produït per l'activitat industrial? Si ens fixem únicament en l'objecte hauríem de concloure que ambdós tipus no són més que una estructura sorgida de tota una sèrie d'experiències formals que, en realitat, funcionen similarmet i que, per tant, no hi ha cap diferència. Però com que «l'art no pot definir-se mai per

42. CIRICI, ALEXANDRE: *Art i societat*, Edicions 62, Barcelona, 1964, p. 183.

43. Vegeu el que hem dit a l'entorn de la nota núm. 13.

44. FRANCSLET, PIERRE: *op. cit.*, p. 76.

l'objecte o per la forma que li serveix de suport»⁴⁵, ens haurem de fixar també en el procés productiu i en el contemplatiu si de debó volem arribar a la fi de la qüestió.

Darrere l'activitat productora de l'objecte artístic hi ha l'acció intencional i estructuradora del subjecte productor, la qual s'ofereix a la contemplació del consumidor precisament com la variació definida d'allò que havien estat els seus processos de formació. L'artista, en realitzar l'obra, no té mai una idea plenament concebuda i determinada d'allò que vol fer ni de com ho pot fer, sinó que la va assumint a poc a poc a través de tota una sèrie de moments formativo-intuitius per l'experiència que li va proporcionant la forma que va formant. És com si l'artista anés reinventant i reintuint a mesura que va fent. Malgrat tot fa falta que l'artista s'identifiqui amb els instruments que utilitza perquè, com ja advertí Franz Boas en estudiar l'art primitiu, «el complet domini automàtic d'una tècnica, el resultat i la regularitat de la forma i el disseny estan íntimament relacionats»⁴⁶.

Si ara comparem aquest procés de producció artística amb l'industrial trobarem no poques analogies. En la producció industrial no tot és tècnica; també s'aprecia la intervenció d'una intel·lectualitat integradora de la funció pràctica, estètica i expressiva de la forma en el moment de dissenyar l'objecte que s'ha de produir. Tot i el racionalisme dels mètodes de producció, aquests suposen també un moment creatiu, encara que la intuïció creadora de la qual parlavem suava la suggereixin únicament a partir del coneixement rigorós del seu camp d'actuació. La seva realització resulta ser tan complexa que el dissenyador també es lliura als dictats de la intuïció i, per tant, opera sense estar del tot determinat. Aquí se'ns podria objectar que la complexitat del disseny, en fer inexcusable la utilització de les computadores, qüestiona el pretès caràcter de creativitat; però, de fet, no l'arriba a eliminar ja que —igual com en el cas de la música estocàstica, o de l'atzar i la indeterminació— únicament el delimita. Finalment el parallelisme entre una forma de producció i l'altra seria l'equivalència entre les màquines de producció industrial i el braç de l'artista, ja que —recordem la cita de Boas— ambdues operen mecànicament i automàticament.

Segons això sembla que hauríem d'afirmar, en contra d'allò que hem dit a l'apartat anterior, que tota producció industrial serà una producció artística. En realitat, però, no en podem treure unes conclusions tan categòriques com aquestes. El que volem dir és que tota activitat productiva, sigui del tipus que sigui, serà artística si, com en el cas del disseny industrial, hi ha en la seva

45. FRANCASTEL, PIERRE: «Arte, forma y estructuralismo». A *Estructuralismo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1969, p. 71.

46. BOAS, FRANZ: *Arte primitivo*, F.C.E., México, 1947, p. 29.

Nota: El subratllat és nostre.

gènesi una voluntat d'incidir en la forma, atès que el producte s'ha d'oferir als sentits i a la sensibilitat d'un consumidor⁴⁷. Si faltés aquesta intencionalitat li hauríem de negar tot valor artístic i acceptar-ne únicament el possible valor estètic, utilitari i pràctic que pogués arribar a tenir.

Ara bé, si un objecte no ha d'anar dirigit a la sensibilitat de ningú i, per tant, ha estat fabricat pensant únicament en l'aspecte utilitari —i aquí tornem a deixar de banda el fet que l'utilitarisme no és la característica més important dels objectes de consum— però, en canvi, existeix algú —i aquí entrem en la postura del consumidor— que la considera com un objecte de contemplació, ningú no podrà arrabassar-li el dret de poder-lo considerar com a objecte artístic; encara que des del punt de vista de la producció no ho sigui. L'home és lliure de decidir integrar un objecte, un món de formes, i donar-li una legalitat autònoma i diferent a aquella que socialment té i el seu productor li ha volgut donar puix que «l'experiència estètica que parteix de l'objecte és viva des del mateix moment que es torna vivent per a l'esguard de l'experiència»⁴⁸.

Vista la relació entre l'objecte industrial i l'artístic ens falta ara estudiar la que hi pot haver entre aquest i l'objecte manual artesà. La millor manera de començar serà comparant el producte industrial i el manual. La diferència substancial consisteix sobre tot en què el producte d'artesanía gaudeix d'unes característiques estètiques i artístiques que es revelen únicament en l'acte mateix de producció, i que es poden afegir perfectament en l'últim moment per la particularitat sensible de l'artesà. La fabricació mecànic-industrial, en canvi, ho elimina tot i tendeix a uniformar i a retornar allò que se li dona. D'aquí que sigui necessari establir la relació al nivell del disseny original, almenys en el model matriu, car és aquí on —com ja hem vist— està implícita l'artisticitat de la producció industrial. Un cop establert això, val a dir que trobem tres característiques de l'artesanía que també són pròpies del disseny industrial: l'obligació de produir uns objectes per a un fi determinat —ja sigui signifi catiu, utilitari, polític, econòmic o social— a través de la manipulació d'uns mitjans materials; la presumpció d'una planificació prèvia i d'una precisa excusió del pla i, finalment, la necessitat d'un material sobre el qual exercitar-se.

Tenint en compte aquesta identitat entre la naturalesa del procés industrial i la de l'artesanal, i si hem d'acceptar la demostració de l'artisticitat del primer, haurem de declarar que l'artesanía pertany al domni de l'art amb la

47. Cfr. RUBERT DE VENTÓS, XAVIER: *Teoria de la sensibilitat*, Edicions 62, 2 vols., Barcelona, 1968, p. 246.

Sobre la qüestió del mètode del disseny industrial llegim: «si el mètode racional no conseguia formes tan ajustades com el tradicional és degut a què avui s'ha d'improvisar (...) El problema no és que el mètode sigui massa racional, sinó que no ho és prou».

48. ADORNO, THEODOR W.: *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1980, p. 232.

mateixa legalitat i limitacions que el disseny industrial. Aquesta conclusió ens enfronta amb l'opinió idealist atradicional que veu en l'artista l'home que crea formes, però que considera l'artesà com aquell que només les reproduceix. Se sol dir que l'artesà ja sap anticipadament quin serà el producte final del seu treball, mentre que l'artista no ho sap perquè tot ell s'expressa revelant-nos la seva emoció. Si això fos tan clarament diferenciable hauríem de distingir l'art propagandístic, tot considerant-lo com a pseudo-art, i en canvi ningú no gosaria fer-ho. Altrament acceptar l'opinió idealista ens conduiria a haver de considerar com a artistes únicament aquells grans pintors, escultors, músics, arquitectes, etc., que van ser capaços de transfigurar les formes que havien heretat i de menystenir tots els altres; un extrem, aquest, que tampoc ningú no faria seu.

3. *Inconsistència de la separació entre l'Art i les arts aplicades*

Un cop afirmada la categoria artística de les produccions industrials i artesanes, no ens resta més que preguntar-nos per l'operativitat de seguir considerant la tradicional diferenciació entre les Belles Arts i les arts aplicades, entre l'Art en majúscula i els oficis més o menys artístics, entre les Arts Majors i les arts menors.

Aquells que s'inclinen per la necessitat d'establir la separació entre una categoria i l'altra d'activitats i de productes solen justificar llur posició fent de les Belles Arts el domini d'uns objectes que, fora de la missió pròpia de desvetllar l'emoció estètica, es caracteritzarien per llur inutilitat, perquè han estat realitzats pel treball directe de l'home sense la intervenció de la màquina i, consegüentment, perquè estan revestits d'una aureola d'originalitat que els faria irrepetibles. Aquesta concepció respon clarament a una mentalitat mercantil, classista i ideològicament compromesa en el manteniment d'un sistema econòmic-productiu del caire que sigui. Confegir valor a un objecte pel sol fet de ser únic entra en connexió amb els mecanismes del mercat al mateix temps que, establint una diferenciació jeràrquica entre els objectes, assegura la divisió de les classes i la dels *status*. D'altra banda valorar un objecte basant-se en la seva inutilitat l'aliena dels circuits normals de circulació i adquisició d'objectes, i incrementa així el poder i el prestigi dels posseïdors d'aquesta mena d'objectes en contra d'aquells que n'estan desposseïts. Finalment, tant si ens fixem en la irrepetibilitat com en la inutilitat d'aquests objectes, la seva possessió implica sempre «el fi ideal de l'apropiació [un màxim passional] i (...) és quelcom que té com a camp el ser posseït per mi, la qual cosa em permet reconèixer-m'hi com a ésser absolutament singular»⁴⁹; és a dir, permet

49. BAUDRILLARD, JEAN: *El sistema...*, op. cit., p. 103.

l'autopossessió per part del propietari de l'objecte, i això no fa més que perpetuar, sempre i en tots els casos possibles, qualsevol sistema econòmic-social.

Contra la fal·làcia de fonamentar la separació entre les Belles Arts i les arts aplicades en la inutilitat d'aquelles només cal recordar l'inexcusable utilitarisme —ja sigui polític, ideològic, decoratiu, classista, etc.— de l'Art i l'hegemonia de la funció pràctica en el domini de certes Belles Arts com ara l'arquitectura. Si hi afegim que totes les arts aplicades també són tècniques que participen i fan participar de la fantasia, haurem de negar sentit al fet de justificar la distinció en qüestió pel principi d'inutilitat. Nosaltres proposaríem barrejar-ho tot d'ídèntica manera, però excloent —a la manera de Thomas Munro— únicament aquelles arts aplicades no estètiques perquè només són unes pures tècniques pràctiques⁵⁰. Les diferències, en tot cas, serien de grau i no pas de naturalesa.

Ara falta aclarir si l'originalitat i la singularitat poden ser veritablement considerades com a categories prou determinants a l'hora de continuar acceptant o no la vella diferenciació. L'original, entès com aquell objecte únic i irreplicable que podem fer correspondre amb allò que és nou i, conseqüentment, com a principi i fonament de tot allò que el segueix⁵¹ —és a dir com a model—, ha arribat a rebre una espècie d'investidura convencional tan important que una reproducció, per perfecta que sigui, és refusada per falsa; és el cas de la falsificació, la qual esdevé inautèntica perquè el valor significatiu de l'original recau en el gest irreversible de la invenció primera⁵². Això no obstant, l'eclosió de les tècniques industrials modernes de reproducció i la fabricació en sèrie han començat a fer estralls en la mentalitat de la nostra societat. A primera vista sembla com si els productes sorgits de la fabricació en sèrie o de qualsevol altre sistema de producció modern fossin completament iguals els uns als altres i tots ells una còpia exacta de l'original. Però si considerem el procés de fabricació, la reproducció ja no és simplement un fenomen de repetició sinó que «comporta un conjunt d'operacions nombroses i complexes que la converteixen en una autèntica reproducció»⁵³, perquè estableix una conservació, una pèrdua i un guany de propietats i d'elements i perquè les condicions canvien bé sigui per part del medi, del suport de l'objecte o bé del receptor. Dit en unes altres paraules, per a reproduir quelcom fa falta reproduir totes les propietats de l'objecte i totes les condicions de per-

50. Cfr. MUNRO, THOMAS: *The Press of Western Reserve University*; Cleveland, 1967, p. 212.

51. Per a una descripció clara però al mateix temps rigorosa enviem el lector a GRACIA, JORGE: «Falsificación y valor artístico». A *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV, Madrid, 1971, pp. 328-333.

52. Cfr. BAUDRILLARD, JEAN: *Crítica de la Economía...*, op. cit., p. 113.

53. DUFRENNE, MIKEL: «El arte en Occidente». A *El arte de los tres mundos*, Ediciones de Promoción Cultural, Barcelona, 1973, p. 69.

cepció; però això és de totes totes impossible. L'exemple que millor ens ho pot il·lustrar és el de les reproduccions fotogràfiques, les quals constitueixen un objecte tan nou i diferent de l'original que fins i tot desperten emocions diferents.

Si ara ens fixem en un parell d'objectes sortits tots dos del mateix procés de producció i percebuts en les mateixes condicions haurem d'admetre que, malgrat que una reproducció absoluta és una idea utòpica, hi ha un límit fixat pel sentit comú i per la nostra capacitat de control que possibilita que, de dos objectes sorgits d'un mateix procés de producció, en puguem fer un que sigui el doble exacte de l'altre⁵⁴. D'aquí, d'aquesta manera d'entendre les relacions entre els productes propis d'un mateix procés productiu, arrenca la nostra idea de multiplicitat per la qual cada exemplar comporta en ell mateix una referència a tots els altres.

En fi, els productes industrials moderns es caracteritzen «no solament per la manca de referència a un original sinó, a més a més, perquè suprimeixen la idea que n'hi pugui haver»⁵⁵; de manera que unicitat i multiplicitat deixin d'oposar-se. No pretenem, ni molt menys, anunciar la ruïna de la unicitat i de la singularitat sinó únicament ampliar la noció i el domini de l'art afirmant una nova esfera de l'originalitat. Si els productes sorgits de tècniques de reproducció modernes «no són imitacions (...) sinó originals a exemplars múltiples»⁵⁶, caldrà denunciar tots aquells que refusen el valor propi de la còpia afirmant de bell nou i d'un cop per sempre la inconsistència d'aquells raonaments que tendeixen a fer de les Belles Arts i de l'Art amb majúscula una parcel·la diferenciada de les arts aplicades i dels procediments tècnics més o menys artístics.

54. Cfr. ECO, UMBERTO: *Tratado...*, *op. cit.*, pp. 307-312. Aquí Umberto Eco proposa la dependència del producte respecte de l'original; és a dir, la possibilitat d'una reproducció exacta.

55. BERGER, RENÉ: *Arte y comunicación*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 18.

56. CIRICI, ALEXANDRE: *Op. cit.*, p. 184.