

GERARD VILAR

Universitat Autònoma de Barcelona

La cognificació de l'art¹

The Cognification of Art

Rebut: 24/5/2018. Acceptat: 8/10/2018

Resum: Amb el terme "cognificació", un mot pres en préstec de l'argot de la Intel·ligència Artificial, designo alguns dels processos pels quals les obres d'art han anat convertint-se cada cop més en dispositius per a la generació de coneixement. En particular, d'una banda, es tracta en aquest article dels fenòmens d'artificació d'objectes reals, com és el cas de la caixa de sabates de Gabriel Orozco, fenòmens que es remunten als ready-mades de Duchamp i que es generalitzen en el darrer mig segle, i, de l'altra, el fenomen de les pràctiques d'investigació artística que s'han generalitzat en els darrers quinze anys, fenomen que ahora és d'artificació de la recerca. Aquests fenòmens de cognificació, que ahora són d'artificació estètica en sentit fort, plantegen el problema d'en què consisteix de fet la transformació de quelcom en un dispositiu cognitiu artístic. Per aclarir-ho es discuteixen algunes idees de Kant, de Danto i de Deleuze.

Abstract: With the term "cognification", a word borrowed from the jargon of Artificial Intelligence, I designate some of the processes by which works of art have increasingly become devices for the generation of knowledge. In particular, on the one hand, this article deals with the phenomena of artification of real objects such as the shoe box of Gabriel Orozco, phenomena that go back to Duchamp's ready-mades and which are widespread in the last half century, and, on the other hand, the practices of artistic research that have become widespread in the last fifteen years, a phenomenon that is at the same time an artification of research. These phe-

¹ Aquest text va ser presentat el 17 de març de 2018 al XXII Congrés Valencià de Filosofia celebrat a la Universitat d'Alacant. Forma part dels resultats del projecte de recerca FFI2015-64138-P "Generating Knowledge in Artistic Research. A Meeting Point of Philosophy, Art, and Design".

nomena of cognification, which at the same time are examples of aesthetic artification in a strong sense, raise the problem of what the transformation of something into a cognitive artistic device really is. To clarify this, some ideas of Kant, Danto and Deleuze are discussed.

Paraules clau: cognificació, artificació, idea estètica, Orozco, Kant, Danto i Deleuze.
Key words: cognification, artification, aesthetic idea, Orozco, Kant, Danto, Deleuze.

A PARTIR DE LA PRIMERA DÈCADA DEL SEGLE XX, les arts han estat explorant incansablement noves formes d'expressió, nous llenguatges, nous medis i noves temàtiques. Malgrat que els moviments pioners d'aquesta exploració, les anomenades avantguardes, van acabar exhaurint-se als anys setanta, avui podem constatar que l'exploració ha continuat sota altres formes. Una d'aquestes línies exploratòries té a veure amb el que anomeno "cognificació", un terme recent que prenc en préstec de l'argot de la Intel·ligència Artificial que designa aquells processos que doten d'intel·ligència i sensibilitat objectes, gadgets i màquines. Trobem fenòmens de cognificació de l'art sempre que ens trobem amb processos de transformació de quelcom en un dispositiu cognitiu artístic. Un dispositiu cognitiu artístic és un dispositiu per a la generació de coneixement, un aparell per a la reflexió, una invitació al pensament. Un dispositiu cognitiu artístic és aquell que obre un espai de sentit amb pretensió d'intel·ligibilitat. Aquests processos de cognificació es poden observar des de fa cent anys. Els primers antecedents serien els ready-mades de Duchamp. I a partir dels anys seixanta van proliferar amb els múltiples gestos apropiacionistes que trobem des de Warhol al present. Totes aquestes pràctiques artístiques consisteixen en la transformació d'objectes extraartístics en obres d'art, en un procés que també s'anomena "artificació". En molts d'aquests casos, però no en tots en general, artificació vol dir cognificació.

Desenvoluparé aquest argument en tres passos. Per començar, i per tal d'assolir els meus propòsits filosòfics, distingiré tres grans categories d'artificació: primerament, l'artificació en el sentit feble o analògic, segonament la simple artificació institucional, i per fi l'artificació estètica², que és la més interessant des del punt de vista filosòfic. Per fer-ho, portaré una discussió sobre algunes

² En l'ús del mot "estètica" cal distingir, d'una banda, el sentit liminar o bàsic com aquella dimensió que té tot objecte o fenomen natural o cultural i que som capaços d'apreciar, capacitat que encara en la natura, i que se'ns manifesta com una varietat de sentiments com el de la bellesa, la lletjor, etc. D'altra banda, tenim el sentit fort o reflexiu de l'estètica com una forma del pensar i, eventualment, de conèixer o comprendre que es dóna sobretot en l'experiència de l'art. Al llarg d'aquest text em referiré a l'estètica principalment en aquest darrer sentit fort o reflexiu.

de les idees d'Arthur Danto. En una segona part, tractaré de definir quina és aquesta dimensió cognitiva, que s'adhereix als objectes i els converteix en obres d'art en el sentit eminent. I finalment, en un tercer moment, després d'algunes consideracions sobre l'evolució de l'artificació des de l'època de Duchamp, consideraré l'última figura de l'esperit en aquesta evolució que és l'artificació de la recerca en les pràctiques conegudes gairebé a tot arreu com a investigació artística, investigació basada en la pràctica o, de vegades, també com a recerca estètica. Totes aquestes pràctiques contemporànies revelen un extens procés de cognificació de l'art, a més de l'artificació de certes pràctiques de recerca.

I. TRES CONCEPTES D'ARTIFICACIÓ

Tot i que el terme “artificació” es pot definir d'una manera molt general per a totes les disciplines, com ara “la transició del no art a l'art”, l'artificació, com l'ésser, “es pot dir de moltes maneres”. En contra de les posicions essencialistes que persisteixen a cercar una definició estricta del concepte d'art, és necessari recolzar el punt de vista que la pregunta correcta a formular és “Quan hi ha artificació?” (HEINICH 2012, 267). Tanmateix, mantenir un punt de vista pragmàtic, pluralista, nominalista i contextualista, que és la meua orientació, no impedeix que reconeguem que tots els significats del terme “artificació” fan referència al mateix fenomen, és a dir, l'extensió del domini o intensió de l'art que implica canvis en l'extensió de la definició de l'art, de manera que, en tota la pluralitat de fenòmens, podem identificar un nucli dur, per dir-ho així, amb algunes característiques comunes. La meua tesi, basada en exemples d'aquest nucli dur, és que l'artificació en el sentit eminent és una qüestió cognitiva, és a dir, la transformació de qualsevol cosa en art implica l'adquisició d'una dimensió cognitiva que faltava en l'original. I per a aquest moviment d'artificació específic, utilitzaré, com he dit, el terme “cognificació” pres en préstec de l'argot de la Intel·ligència Artificial.

En el sentit més feble, l'extensió del camp de l'art que anomenem “artificació” es pot produir a través de l'acostament del no art a l'art, acostament que dóna lloc a coses semblants a l'art o a quelcom que pren influències de les formes de pensar i practicar l'art. Actualment, aquestes formes d'artificació inclouen casos provinents de la gastronomia, algunes pràctiques de disseny, la moda, la decoració, l'estilisme i un llarg etcètera. Així, per exemple, el 2007, el xef català Ferran Adrià va ser convidat a la Documenta de Kassel i el seu restaurant *El Bulli* va figurar com a pavelló G de l'exposició. Això no vol dir que es considerés a Adrià un artista en sentit fort, però sí que la seva cuina exemplificava un procés d'artificació en sentit feble. Sens dubte, algunes preparacions

de la cuina avantguardista contemporània s'assemblen a obres d'art efímer, són resultat de formes d'experimentació semblants a l'art d'avantguarda. Altres àmbits d'artificació feble els trobem en els dominis més inesperats. Fins i tot s'ha parlat, per exemple, del "capitalisme artista" o de l'artificació dels negocis. Podem recordar aquí que l'actual president dels Estats Units, Donald Trump, ha contribuït a l'artificació de les maneres d'actuar i ser un empresari amb el seu llibre *The Art of the Deal* (TRUMP 1987). Sobre aquest sentit feble del terme, doncs, s'ha dit moltíssim³. Però no m'interessa aquí aquest sentit del nostre terme, sinó en el seu doble fort.

En sentit fort em refereixo a dos tipus d'operacions molt diferents. La primera és la que es pot definir com la simple artificació institucional d'objectes. Així, per exemple, després dels processos de descolonització que van seguir la Segona Guerra Mundial, un important fenomen d'artificació va ser el desplaçament de peces d'un museu a un altre. En particular, les peces pertanyents a col·leccions etnològiques o antropològiques, com màscares, vasos o fetitxes, es canvien de categoria per una nova inscripció als museus de belles arts. En aquests casos, som davant d'un funcionament polític-institucional. Hem canviat, certament, l'aspecte d'aquests objectes perquè hem canviat la nostra visió política. El que vam veure en el passat com a primitiu, com a artefacte artesanal, o amb una mera curiositat per part dels considerats com a "salvatges", a partir d'un cert moment resulta comparable a les obres de l'art occidental, i com a resultat ara ha entrat en la història universal de l'art. La història del Museu Metropolità d'Art de Nova York és paradigmàtic en aquest sentit⁴. Però la qüestió que es planteja en aquests casos és si la mirada políticament correcta implicada en aquesta operació de configuració és també una mirada estètica en sentit fort, reflexiu, i aquí la meua resposta seria: en general, no. El trasllat de peces d'un museu a un altre converteix l'artesanía en art en el sentit institucional i polític, però no en art en sentit estètic fort. Aquesta afirmació implica, per descomptat, una concepció normativa de l'art, de l'art amb "A" majúscula, que és la segona operació que vull considerar. Per tant, de moment tenim les coses que es poden assemblar a l'art (sentit feble) i les coses que són art en sentit institucional. Adrecem-nos ara a les coses que són Art en el sentit més fort.

La segona operació d'artificació en sentit fort és el que anomenaria artificació estètica. L'artificació estètica és el procés de transformar el no art en art en un sentit fort o emfàtic. Fort aquí vol dir dotar l'objecte d'una di-

³ La revista finlandesa *Contemporary Aesthetics* va dedicar un número especial monogràfic l'any 2012 al concepte d'artificació entès en aquest sentit feble: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=49> [Consultat el 18 de març de 2018].

⁴ TOMPKINS 1918; DANZINGER 2007; HOWE 2009.

menació cognitiva. En el camp de les arts visuals, és habitual citar la *Fountain* de Duchamp com a paradigma d'aquesta operació. Una operació que no va obtenir el reconeixement del món de l'art de 1917 i que va romandre durant dècades oblidada, ignorada, o menyspreada com una ocurrència dadaista, fins que aquest tipus d'operacions es tornen comunes a la fi dels anys 50 i especialment als 60 del segle passat. Aquí veiem que les dues operacions d'artificació en sentit fort poden coincidir o no. La peça de Duchamp va ser durant dècades un exemple d'artificació estètica sense ser institucional. De fet, va ser Arthur Coleman Danto qui va descobrir el problema filosòfic de l'artificació estètica el 1964 visitant l'exposició de Brillo Box d'Andy Warhol, un problema pel qual va elaborar la coneguda teoria de la *transfiguration of the common place* i de l'*embodied meaning*, el que podem traduir com a significat encarnat. La posició filosòfica de Danto és cognitivista, és a dir, argumenta que el que fa que un objecte sigui o no sigui una obra d'art depèn del seu significat encarnat⁵. D'acord amb Danto, doncs, la diferència entre el cartró d'emalatge dissenyat per James Harvey per a la marca Brillo, l'apropiació artística d'Andy Warhol del disseny de Harvey coneguda com a *Brillo Box*, i l'apropiació de l'apropiació realitzada per Mike Bidlo el 1991 i el 2005 amb el nom de *Not Andy Warhol*, és una qüestió de significat i no visual (DANTO 2005). Les tres obres són visualment iguals, però difereixen en el seu significat, en allò que ens donen a conèixer. La primera, la caixa de Harvey, deia a les dones que anessin ràpidament a comprar i a utilitzar fregalls ensabonats per netejar estris de cuina d'alumini: si sou una bona mestressa de casa dels Estats Units, compreu-me! La segona, d'altra banda, deia al públic a les galeries d'art: visca els productes de la societat de consum, que també són art, quina ironia! La tercera caixa, la reapropiació de l'artista nord-americà Mike Bidlo, deia per la seva banda: el que Warhol va fer amb Harvey té un caràcter recursiu, així que jo puc fer-ho també i fer-me ric i famós com ell.

Danto, tanmateix, era essencialista pel que fa a la definició de l'art. Molt significativa és la posició de Danto en relació a la distinció que he introduït entre simple artificació institucional i artificació estètica. Per a Danto, la distinció entre l'art i la resta de la realitat és "filosòficament inflexible" i, per tant, el simple artefacte institucional no produeix veritables obres d'art. En un text rellevant sobre l'art africà que pertany al llibre *Beyond the Brillo Box*, una col·lecció de textos publicats el 1992 i il·lustrada per l'obra "Zande Hunting Net"⁶, Danto afirma que "la distinció entre art i realitat, com la distinció entre

⁵ He examinat el cognitivisme de Danto en el meu text (VILAR 2016).

⁶ "Art and Artifact in Africa" (DANTO 1992, 86-112).

obres d'art i artefacte, és absoluta “ (DANTO 1992, 94). La xarxa de pesca Zandé és un simple artefacte, una artesanía, no una obra d'art, com totes les peces africanes que es troben avui als museus, perquè

Degut a com s'apareixen a l'ull sensible, a causa de les semblances estètiques a les obres d'art de la nostra pròpia tradició, potser és inevitable que veiem com obres d'art objectes que no gaudeixen d'aquest estatus en les societats d'on provenen. Aquests, si són artefactes allí, són artefactes aquí, independentment de les similituds externes que poguessin derivar al que hem convertit en obres d'art en la nostra pròpia cultura. Ser una obra d'art, he argumentat, és encarnar un pensament, tenir un contingut, expressar significats, encara que els objectes... poden assemblar-se a obres d'art molt avançades en la nostra pròpia cultura, perquè no són obres d'art i les semblances són una il·lusió estètica (DANTO 1992, 112)

Tot i que la teoria de Danto és enginyosa i es mou en la direcció correcta, com tothom sap, és totalment insuficient. Insuficient perquè el fet que qualsevol objecte cultural tingui un significat i, per tant, un significat encarnat, no el transforma automàticament en una obra d'art. Un bitllet de vint euros és un significat encarnat, fa sensible un pensament sobre el valor de canvi i algunes creences polítiques sobre la Unió Europea, però aquest bitllet pot ser una obra d'art només sota certes condicions afegides a la seva existència quotidiana com a mitjà de pagament. Aquestes condicions són, d'una banda, institucionals, és a dir, han de participar “en una atmosfera conceptual. Un ‘discurs de raons’, compartit amb els artistes i amb els altres que conformen el món de l’art” (DANTO 1992, 5). Però, d'altra banda, depenen de la dimensió cognitiva de les obres i no de la dimensió estètica entesa com a valoració de les qualitats estètiques visibles de la peça.

A més de la debilitat del seu essencialisme, el problema del cognitivisme de Danto és la forma en què va entendre el que acabo d'anomenar “dimensió estètica” de l'art, perquè estava massa preocupat per la qüestió de l'art com a objecte de coneixement o reconeixement —val a dir, pel problema de la identificació de l'art— per esbrinar què diferencia les obres d'art d'objectes reals o meres representacions. En resum, Danto es va preocupar molt de conèixer l'art, i molt poc sobre l'art com a mitjà de coneixement, com a forma d'entendre certs aspectes del món. Segons la reconstrucció de Noël Carroll de la posició de Danto a la *Transfiguració*

quelcom X és una obra d'art si i només si

(a) X té un tema (és a dir, X és sobre alguna cosa)

(b) sobre el qual X projecta certa actitud o punt de vista (això pot ser descrit com que X té un estil)

- (c) mitjançant el·lipsis retòrica (generalment el·lipsis metafòriques)
- (d) les quals el·lipsis, al seu torn, inciten a la participació del públic a omplir el que falta (una operació que també es pot anomenar interpretació)
- (e) on les obres en qüestió i les seves interpretacions requereixen un context artístic-històric (generalment especificat com un rerefons de teoria històricament situada) (CARROLL 2012, 119)

Les obres d'art, per tant, segons Danto, expressen un punt de vista que el públic i la crítica han d'identificar correctament en un món de l'art (un ambient de teoria, d'història de l'art, un món articulat de raons, segons les seves definicions⁷). Al costat de l'exemple de la *Brillo Box* warholiana, al seu llibre *Transfiguració* Danto proposa l'exemple del *Retrat de Madame Cézanne* i l'apropiació realitzada per Roy Lichtenstein en 1962 d'un gràfic d'anàlisi d'aquesta obra realitzat per l'historiador de l'art formalista Erle Loran el 1943. Però tota la discussió d'aquest exemple porta a la identificació del punt de vista dels artistes, és a dir, en aquest cas, que a Cézanne no li agradava molt la seva dona, la seva mirada sobre ella és freda, llunyana i deshumanitzadora. El que el públic ha de fer és identificar què és cada obra i trobar la interpretació correcta, cosa que només es pot fer des de la teoria correcta, quelcom possible mercès al context històric. El públic ha de fer un treball cognitiu sobre les obres, una interpretació. Però el valor cognitiu de l'art rau només en això? Si reflexionem una mica sobre l'encertada reconstrucció de Carroll veurem que la dimensió cognitiva no s'exhaureix a identificar la interpretació correcta. Certament, les obres d'art ens conviden a posar-nos en el punt de vista del trop (normalment una metàfora, però no sempre, i en les pràctiques contemporànies cada cop menys) proposat per l'artista, ens conviden a veure alguna cosa nova o veure alguna cosa de manera nova. Les obres d'art són representacions transfigurades que il·luminen aspectes del món i, en aquest sentit, són instruments de coneixement, encara que no tinguem gaire clar de quina mena de coneixement es tracta. Posem un exemple. Avui sabem, gràcies a les recerques dels historiadors, que la famosa obra de Goya *Perro semihundido* té una interpretació correcta que és que el gos està observant uns ocells volant que en el curs del temps s'han esborrat. Ho sabem per unes fotos fetes per un francès el 1873 abans del trasllat de la peça des de la Quinta del Sordo on formava part de la decoració de les parets al Prado⁸. Pot ser molt interessant conèixer aquests fets, però la grandesa d'aquesta peça rau en una altra cosa, a saber, que per accidents històrics s'ha convertit en una màquina de pensar, en una obra metafísica que fa pensar.

⁷ Vegeu el meu llibre (VILAR 2005).

⁸ Torrecillas (1991). Vegeu també Bozal (2005).

Cap al final de la seva vida, però en part gràcies a les observacions de Diarmuid Costello⁹, Danto descobreix que l'obra de Kant, l'estètica del qual ha rebutjat tota la seva vida per la creença que l'estètica no forma part de la definició d'art, conté una perla filosòfica que ignora i que apropa la seva filosofia de l'art a la filosofia kantiana, a saber, la tesi que les obres d'art del geni presenten una "idea estètica", una tesi similar a la seva idea del *embodied meaning*. En l'article "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas", i en el seu últim llibre *What Art Is*,¹⁰ Danto reconeix l'afinitat de les seves tesis amb la filosofia de l'art kantiana. Però, de nou, Danto ignora aspectes centrals de la tesi kantiana. Recordem la definició kantiana d'idea estètica tal com la trobem al paràgraf 49 de la *Crítica de la facultat de jutjar*:

Per *idea estètica* entenc aquella representació produïda per la imaginació que fa pensar molt sense que, tanmateix, cap pensament determinat, val a dir, cap *concepte*, pugui resultar-hi adequat ni, consegüentment, cap llenguatge pugui abastar-la ni fer-la intel·ligible. És fàcil de veure que és el contrari (el *pendant*) d'una *idea de la raó*, que, inversament, és un concepte respecte al qual cap *intuïció* (que és una representació de la imaginació) no pot resultar adequada (KANT 2004, 318)

Aquest "fa pensar molt sense que, tanmateix, cap pensament determinat, val a dir, cap *concepte*, pugui resultar-hi adequat" és la clau de la qüestió, clau en la qual Danto no havia fixat la seva argumentació. És a dir, la gran dimensió cognitiva de les obres d'art no és solament que ens proposin un punt de vista, sinó que les obres d'art ens conviden a pensar molt, són dispositius per rumiar, són invitacions a la reflexió i, per tant, al coneixement. Aquí rau la força cognitiva de les obres d'art, com també és el cas en les obres de filosofia, i la seva diferència específica amb altres formes de conèixer, singularment les de les ciències. És possible que Danto no se sentís còmode amb la conclusió de Kant segons la qual les idees estètiques no podran ser exhaurides per cap llenguatge. Això significa que la interpretació és inesgotable, i que per a Danto, que sempre havia cregut que la crítica i la interpretació tenien a veure amb la veritat, hauria d'haver semblat una conseqüència inacceptable. "Cerquem la veritat de l'art com a tal, a tot arreu i en tot moment", escriu l'últim Danto, repetint un mantra que recorre la seva obra de principi a fi.¹¹

⁹ Costello (2004 i 2008).

¹⁰ Danto (2007 i 2013).

¹¹ Danto (2013, 130), criticant la deconstrucció, afirmava: "Deconstruction has just become a slogan for people. It's difficult to see what it means. I'm pretty sure most of it has to be false, that is to say, the idea of interpretation being endless, there being no such thing as truth. I think interpretation is fine, and there had better be something like truth", entrevista a Borradori (1994, 101).

La meva conclusió provisional és, en aquest punt de l'argumentació, que quan s'ha de tractar un fenomen d'artificiació en el sentit més fort i, per tant, una artificiació estètica, no només ens trobem enfront d'un significat encarnat, amb l'expressió d'un punt de vista, sinó davant d'allò que Kant va anomenar *una idea estètica*. Amb aquesta afirmació passo al segon moment de l'argumentació.

2. ARTIFICACIÓ COM A COGNICIÓ

Com he dit al començament, anomeno 'cognificació' el procés d'artificiació estètica considerat des de la seva dimensió cognitiva i tractaré de definir en què consisteix aquesta dimensió cognitiva que s'adhereix als objectes convertint-los en obres d'art en el sentit més elevat. La paraula "cognificació" s'utilitza en anglès per referir-se als processos que gràcies a la Intel·ligència Artificial transformen tota mena d'artefactes —electrodomèstics, robots, cotxes, etc.— en cada vegada més intel·ligents i sensibles. Crec que traslladar aquest terme del món de la IA al món de l'art pot ser productiu. Així que la meua tesi és que artificiació en el sentit més estricte és un procés cognificació, és a dir, la transformació d'un objecte o artefacte estúpid, sense esperit, en un dispositiu cognitiu artístic. I això vol dir, en la meua opinió, dues coses que estan relacionades amb la distinció entre els conceptes de pensament i de coneixement. Com Kant va apuntar en la *Crítica de la raó pura* (BXXVII) es poden pensar moltes coses sense conèixer-les. El coneixement estètic és sens dubte plural: pot ser proposicional o no, pot ser subjectiu, pràctic, concret o el contrari, fins i tot pot ser una creença vertadera i justificada.

Així, en primer lloc, la cognificació significa convertir un objecte en una màquina de pensar, en un dispositiu de pensament, en una invitació al coneixement. Una obra d'art és un dispositiu per a la reflexió estètica. Dit en kantiana, podem afirmar que l'artificiació com a cognificació significa encarnar una idea estètica sobre qualsevol suport sensible per transformar-lo en un dispositiu per a la reflexió, transmutar-lo en una cosa que *dóna molt que pensar*.

En segon lloc, de vegades i només de vegades, cognificació significa no sols crear una màquina de pensar, sinó a més a més transformar l'objecte en vehicle de transmissió de coneixement. De vegades hi ha obres que contenen coneixements reals susceptibles de discussió i falsificació racionals. Certament, aquesta última possibilitat és infreqüent i, en tot cas, sempre pressuposa el primer significat del terme cognificació, és a dir, que l'objecte es converteix en un dispositiu per a la reflexió. Les obres d'art són, per tant, portals que poden obrir camins al coneixement, però en general no són un coneixement

incorporat. En termes de Danto, en general, les obres son *embodied meanings*, no pas *embodied knowledges*. Més aviat plantegen qüestions, estimulen preguntes, qüestionen el nostre sentit comú i animen a buscar noves certeses i creences quan ens obliguen a abandonar les antigues. Tanmateix, de vegades, sí que contenen coneixements contrastables, casos aquests que deixem per a la darrera secció.

Posaré un parell d'exemples senzills: la caixa de l'artista conceptual mexicà Gabriel Orozco i les captures d'Instagram de Richard Prince. Per a la Bienal de Venècia de 1993, Orozco va col·locar a la planta del Aperto (el passadís de l'Arsenal) una caixa de sabates buida. L'ús de la caixa de sabates inicialment podria ser vist com una cosa ja feta, però, per contra, la utilització per part d'Orozco d'aquest element tenia com a fi atreure l'atenció de l'espectador sobre el seu entorn. Col·locar un objecte tan familiar en un emplaçament normalment buit com és un passadís permet més consciència del que és i no és l'espai. Benjamin Buchloh va escriure sobre aquest treball: "Les raons de l'atracció discreta i irresistible d'un objecte completament banal són, és clar, moltes; però una primera explicació podria trobar-se en el fet que la presentació d'un contenidor buit, més que l'objecte en si, traça el canvi real del valor d'ús al valor d'exposició que s'ha produït en el conjunt de la cultura" (BUCHLOH 2006, 177). Per tant, per a Benjamin Buchloh l'obra fa pensar en el valor. Per a un altre espectador potser suggereix una altra cosa relacionada amb l'espai públic. I per a un tercer potser fa pensar en un sistema d'emmagatzematge. Al meu entendre, en definitiva, ens trobem davant un exemple d'artificiació com a cognificació en el sentit fort: transmutar un objecte útil i mundà com una caixa de sabates en una màquina de pensar.

Tres quarts del mateix podem dir de la recent obra, de 2015, de l'artista nord-americà Richard Prince consistent en una col·lecció de captures de pantalla d'Instagram, ampliades i reproduïdes com si fossin quadres de mida mitjana al preu de 100.000\$ la unitat. Les obres mostren *selfies* de joves de diversos gèneres, variades estètiques i en actituds diferents, als quals Prince afegeix sempre algun petit comentari. Titulada *New Portraits*, la sèrie és una típica apropiació que transmuta els *selfies* en dispositius cognitius perquè el públic pensi en les xarxes, els *selfies*, la joventut i els canvis culturals (o el que a cadascú se li acudeixi). Com que no va demanar permís a cap de les persones que apareixen en les captures de pantalla, Prince té ara un plet monumental als tribunals, però en qualsevol cas el que els tribunals han de dirimir és de qui són els drets d'imatge, el copyright i, és clar, els diners, però ningú no qüestiona que les peces siguin obres d'art, i ho són perquè són dispositius cognitius artístics. En d'altres paraules: aquestes obres encarnen idees estètiques. Però un cop dit això, realment, en què consisteix una idea estètica? Crec que aquí ens trobem amb un doble moviment.

En primer lloc, sensibilitzar una idea estètica, encarnar-la en un suport sensible, significa obrir un espai de sentit amb una pretensió d'intel·ligibilitat.¹² Crec que això és el que volia dir Danto amb la seva expressió *embodied meaning*. Una obra d'art és sempre un espai d'intel·ligibilitat, la qual cosa vol dir que porta un sentit al món que depassa el mer suport sensible. Aquesta obertura de sentit se'ns presenta com una pretensió d'intel·ligibilitat, és a dir, com un signe que pretén comunicar quelcom sobre quelcom a algú. L'experiència de l'obra és la d'enfrontar aquesta pretensió d'intel·ligibilitat i tractar de trobar un sentit, de fer una interpretació.

En segon lloc, en una obra o projecte artístic, una idea estètica està cristal·litzada en una forma simbòlica peculiar. Una equació de la física és una forma simbòlica, però no encarna una idea estètica llevat que no formi part d'una obra d'art.¹³ Com definir aquesta peculiar forma simbòlica? Anirem a buscar ajuda a la filosofia francesa contemporània. Exactament dos-cents anys després que Kant formulés la seva tesi sobre les idees estètiques, el filòsof francès Gilles Deleuze, en la darrera part de la seva vida, preguntant-se per les diferències entre art, ciència i filosofia, i per la naturalesa de cadascuna d'aquestes pràctiques, va inventar-se el concepte de "percepte" (i el d'"afecte" que hi va connectar), un concepte que, tot i que Deleuze no ho va afirmar explícitament, és una reconceptualització de la noció kantiana de la idea estètica.¹⁴ La seva tesi era que les tres pràctiques esmentades creen o inventen idees. Així, per exemple, les idees científiques les va anomenar *funcions*, mentre que les idees filosòfiques les denominava *conceptes*. Els científics inventen funcions com les equacions de la teoria general de la relativitat són funcions de l'espai, el temps i la massa, o la teoria de l'evolució en termes d'adaptabilitat dels organismes vius als entorns canviants. Els filòsofs, per la seva banda, creen conceptes. Per exemple, ell mateix creia que havia contribuït a la filosofia creant conceptes com ara "cos sense òrgans", "plec", "rizoma" o "imatge-moviment" i "imatge-temps", igual que Plató va crear el concepte d'idea o Leibniz el de mónada. Els artistes no creen ni funcions ni conceptes. Els artistes són els que creen *perceptes*. Els perceptes, que no s'han de confondre amb percepcions, són "conjunts de percepcions, sensacions que sobreviuen a les persones que les experimenten". Els perceptes pictòrics, per exemple, inventats pels impressionistes o per Francis Bacon, estan arrancats de les percepcions, a les quals retorcen per esdevenir alguna cosa duradora, alguna cosa independent de la subjectivitat del receptor. La tesi universal de Deleuze és que els perceptes ja no són percepcions, sinó que

¹² Per a aquesta qüestió vegeu el meu llibre (VILAR 2005, cap. 5: "Intel·ligibilidad").

¹³ Vegeu Vilar (2017, 96 i ss).

¹⁴ Els textos més importants són l'*Abécédaire*, lletra I, i el darrer capítol de *Qu'est-ce que la philosophie?*

són independents i van més enllà de qualsevol experiència. D'aquesta manera, cada obra d'art ha encarnat un percepte que s'ofereix al pensament del receptor perquè el pugui experimentar, però quan això ha passat, el percepte és encara allà obert indefinidament a noves experiències. L'art, contràriament a la filosofia, pensa a través dels perceptes, és a dir, que l'art és una forma de pensar amb els sentits: pensar amb les mans, pensar amb els ulls, pensar amb les orelles. Encara que no podem ampliar aquí per detallar aquesta noció deleuziana, crec que el que he dit és suficient per esbossar la línia argumentativa que proposo. En resum, produir obres d'art és produir formes simbòliques reflexives. Kant les va anomenar idees estètiques, Danto els va designar com a significats incorporats en el marc de la seva teoria, i Deleuze, per la seva banda, va triar els conceptes de percepte i afecte.

Ara arribo al meu tercer i últim pas.

3. L'ARTIFICACIÓ DE LA RECERCA

Durant els últims quinze anys d'evolució de l'art contemporani, es pot percebre que hi ha hagut un moviment progressiu cap a la cognificació de l'art. L'art com a màquina de pensar ha anat substituint l'art com a mer dispositiu de generació d'afectes, i l'artista d'avantguarda subvertidor de valors s'està convertint en un generador de coneixements. Avui dia gairebé tots els artistes es consideren a sí mateixos investigadors, els projectes artístics són considerant projectes de recerca, els programes de formació artística de centres acadèmics de tot el món porten en el títol la paraula "investigació", i fins i tot són avui comuns els programes de doctorat en arts i disseny on les tesis doctorals són projectes artístics o de disseny. Cada cop és més evident, per tant, que la comprensió de l'art com a forma de generació del coneixement es troba en un procés de generalització.¹⁵ Així doncs, l'última figura de l'esperit de l'artificació en el sentit fort, estètic és, sens dubte, l'artificació de la recerca. Hal Foster ja va identificar aquesta tendència als anys noranta del segle passat en el seu text "The Artists as Ethnographer". Des d'aleshores l'artista etnògraf, l'artista antropòleg, l'artista historiador, l'artista polítòleg o sociòleg s'han convertit en figures tan comuns avui dia com en un altre moment ho van ser el pintor de la cort o l'artista bohemí.

Vull acabar citant tres exemples de pràctiques de recerca artística contemporànies que ho són no només en el sentit de la cognificació com a generació de màquines de pensar, sinó que també són exemples d'artificació de la

¹⁵ Vegeu Vilar (2017).

investigació en el sentir més fort, és a dir, de la producció de veritable coneixement, de conjectures refutables, de proposicions discutibles i refutables.

El meu primer exemple és Hito Steyerl, l'artista més influent del món segons la llista 2017 ArtNews,¹⁶ professora de la Universitat d'Arts de Berlín i potser la més reconeguda dels artistes que treballen en el camp de la investigació artística en el sentit més estricte. Deixeblla de Haroun Farocki, amb un doctorat en Filosofia de l'Acadèmia d'Arts de Viena, va començar a adquirir fama amb un projecte d'investigació a la ciutat de Linz, com a part de les activitats que van tenir lloc en la celebració com a Capital Cultural Europea de l'any 2009. El projecte, titulat "Der Bau unter uns - Dekonstruktion eines Gebäudes" [L'edifici entre nosaltres - la desconstrucció d'un edifici] era una investigació de l'edifici que alberga Kunstuniversität, la facultat de belles arts de la Universitat de Linz, Àustria. Es tracta d'un edifici de la Segona Guerra Mundial a la Hauptplatz, la plaça principal de la ciutat. Steyerl va estudiar-ne els antecedents, la història de les persones que la van construir i també els materials utilitzats a l'edifici. La recerca va revelar que la construcció va ser duta a terme per treballadors forçats estrangers i que alguns dels antics habitants del lloc van ser perseguits, desposseïts i assassinats. Durant la investigació, també va aparèixer que algunes de les pedres de l'edifici es van produir a la famosa pedrera del camp de concentració de Mauthausen, on van morir milers de persones. Per tant, la "desconstrucció" de la història d'aquest edifici va mostrar que els treballadors que la van construir eren presoners del camp de concentració de Mauthausen, incloent republicans espanyols que van fugir al final de la guerra civil el 1939, que foren detinguts per la Gestapo a la França ocupada, lliurats als nazis pel règim de Vichy i deportats als camps d'extermini. L'edifici, per altra banda, era part dels plans del Führer per a l'expansió i l'ennobliment de la seva ciutat natal, on Hitler tenia grans projectes. Steyerl va fer sortir tota la història oculta a les parets i fins i tot en els radiadors encara en ús, i com una metàfora d'aquest descobriment va fer una intervenció a la façana (diguem-ne *falsa*), acompanyada d'una exposició de vídeo i runa a l'interior. Les seves pròpies reflexions, en un article que es va fer famós sobre "l'estètica de la resistència", aclareixen:

hi ha almenys dues maneres diferents de descriure aquest edifici. De cadascuna de les pedres usades a l'edifici es pot dir que va assolir la seva forma d'acord amb el paradigma de l'arquitectura neoclàssica, la qual cosa seria la descripció oficial donada sobre l'edifici mateix. O bé pot ser descrita com havent estat produïda molt probablement per un picapedrer del cap de concentració de Mauthausen que probablement havia estat un combatent republicà espanyol. La conclusió

¹⁶ https://artreview.com/power_100/ [Consultat el 20 de març de 2018].

és òbvia: una i la mateixa pedra pot ser descrita des del punt de vista d'una disciplina que classifica i anomena. Però també pot ser llegida com una traça d'un conflicte reprimit (STEYERL 2010, 31-2)

El projecte artístic de Hito Steyerl va generar, doncs, un coneixement proposicional sobre la història oculta d'un important edifici a la ciutat de Linz, al mateix temps que va posar a aquesta ciutat —que no va reaccionar de manera gaire positiva, com és habitual en una Àustria que, a diferència d'Alemanya, no va treballar gens ni mica el seu passat nazi— i a la universitat de les arts davant d'un mirall inesperat que requeria una reflexió crítica. Per a professors i estudiants, descobrir aquest passat ocult a les seves aules i despatxos va ser molt xocant i provocador, generant una reflexió sobre les condicions ignorades de la producció i la recerca artística.

El segon exemple que volia adduir és *Forensic Architecture*, el grup internacional fundat el 2010 al Goldsmith's College de Londres, liderat per Eyal Weizman i integrat per arquitectes, artistes, cineastes i periodistes d'investigació que analitzen crims de guerra i violacions dels drets humans a través de mitjans estètics com anàlisis arquitectòniques, animacions i models 3D que pretenen donar proves per a eventuais procediments judicials en el context de conflictes armats i lluites polítiques. Aquestes evidències es presenten en marcs polítics, jurídics i judicials, inclosos els tribunals internacionals, comissions de veritat i fòrums per al desenvolupament humà i mediambiental, així com en institucions artístiques com ara museus i centres d'exhibició.

La paraula *Forensics* té el seu origen en el terme “forensis” que és la paraula llatina que significa “pertanyent al fòrum”. El fòrum romà era un espai multidimensional de negociació i recerca de veritat en què els humans i els objectes participaven en la política, el dret i l'economia. Amb l'arribada de la modernitat, el significat de la paraula forense en català s'ha desplaçat per referir-se exclusivament als tribunals i l'ús de la medicina, i avui com a ciència al servei de la llei. L'ús actual de la medicina forense, amb les seves representacions populars, ha esdevingut cada cop més central en la forma en què els estats controlen policialment i governen els seus ciutadans. El grup *Forensic Architecture* intenta recuperar una dimensió crítica de les pràctiques forenses o mèdico-jurídiques, és a dir, de recuperar el seu potencial polític. Així, en una recent exposició al Museu d'Art Contemporani de Barcelona,¹⁷ s'hi podien trobar diversos projectes d'aquesta “estètica investigadora” (*investigative aesthetics*) com ells l'anomenen. Per exemple: *Rafah: Black Friday*, un infome sobre les operacions de guerra a Rafah, a la Franja de Gaza; *Ground Truth*, testimonis de

¹⁷ <https://www.macba.cat/ca/expo-forensic-architecture> [consultat el 20 de març de 2018]

desposseïó, destrucció i retorn a Naqab, Negev; *M2 Hospital*, sobre els atacs oficials a l'hospital M2 d'Alep, Síria; *Ecocide in Indonesia*, un projecte destinat a proporcionar proves per a casos de jurisdicció universal sobre els delictes contra el medi ambient. I alguns altres. Cada projecte ha estat una contribució al coneixement dels crims contra els drets humans, és a dir, cada projecte vol saber com van passar aquests crims i per quins mitjans. Per exemple, diversos bombardejos de l'exèrcit israelià utilitzant bombes especials que no esclaten en entrar en contacte amb les parets d'un edifici, sinó una fracció del segon després, quan el projectil ja es troba a l'interior després d'haver perforat la paret, la qual cosa augmenta l'eficàcia del seu poder mortal per matar i ferir a les persones que es troben dins dels edificis.

Es pot preguntar què té a veure la investigació forense amb l'estètica. La resposta d'Eyal Weizman en les seves pròpies paraules és que l'estètica és generalment vista com quelcom per a i per l'humà, quelcom relacionat amb els sentits, però aquí no són els sentits humans en el sentit ordinari sinó la "capacitat sensorial de la matèria mateixa". És el mode com la matèria pot detectar, registrar i respondre no només al contacte i l'impacte, sinó també a les influències en el seu entorn i la seva presència a distància. La matèria es pot considerar com un sensor estètic en la mesura que les seves mutacions registren les transformacions, les fluctuacions, les variacions i les diferències en el si de camps de la força... Però la dimensió estètica de la investigació forense no és simplement un retorn a una estètica prekantiana en què l'objecte sensorial es prioritza sobre el subjecte sensible, sinó una combinació dels dos " (WEIZMAN 2014, 14-5). La dimensió estètica aquí es compon de dos nivells. La primera es basa en el descobriment de materials i la seva exposició davant d'un fòrum. La segona reagrupa les tècniques i tecnologies que permeten el seu estudi, la seva interpretació i, finalment, la seva exposició davant del fòrum (WEIZMAN 2014, 15).

El tercer i darrer exemple és el projecte de recerca artística proposat per l'artista alemanya Maria Eichhorn a la Documenta 14 de l'any 2017, projecte que porta el nom de *Rosa Valland Institute*.¹⁸ L'Institut Rose Valland és un projecte artístic interdisciplinari independent. Investiga i documenta l'expropiació de les propietats de la població jueva d'Europa i l'impacte permanent d'aquestes confiscacions. L'institut porta el nom de la historiadora de l'art Rose Valland, que va registrar secretament detalls del saqueig nazi durant l'ocupació alemanya de París. Després de la guerra, va treballar per a la Commission de Récupération Artistique francesa (Comissió per a la Recuperació de les Obres d'Art) i va tenir un paper decisiu en la restitució de les obres d'art saquejades pels nazis. Basant-se en els coneixements obtinguts dels anteriors projectes d'exposició de

¹⁸ <http://www.rosevallandinstitut.org/> [Consultat el 18 de març de 2018].

Maria Eichhorn *Restitutionspolitik / Política de la restitució* (2003) i *In den Zeltten...* (2015), l'Institut Rose Valland es dedica a la qüestió de les propietats sense resoldre i de les relacions de propietat des del 1933 fins al present. L'Institut investiga qüestions fonamentals sobre la propietat de les obres d'art, terrenys, béns immobles, actius financers, negocis, objectes i artefactes mòbils, biblioteques, treballs acadèmics i patents que van ser robades als seus propietaris jueus a Alemanya i als territoris ocupats durant l'època nazi i que, a dia d'avui, encara no s'han retornat. L'Institut Rose Valland es va presentar públicament al març de 2017 amb una convocatòria de treballs centrats en el tema de la propietat d'Orfes a Europa. Amb la convocatòria oberta sobre la qüestió de la propietat il·legal a Alemanya, l'Institut continua les seves activitats. L'Institut Rose Valland apel·la al públic per investigar el botí nazi que pot existir en propietats heretades i enviar les conclusions a l'Institut. L'Institut es va fundar amb motiu de la documenta 14 i va tenir la seva seu a la Neue Galerie de Kassel entre el 10 de juny i el 17 de setembre de 2017. De manera semblant al projecte *Forensic Architecture*, aquest Institut recull informació i genera coneixement sobre fets que després pot servir davant de tribunals en processos de restitució de la legítima propietat. No sols és un dispositiu per a la reflexió, sinó que també genera coneixements corroborables i amb pretensió de validesa davant dels tribunals.

En conclusió, aquí tenim tres exemples de projectes artístics que són dispositius per pensar que al mateix temps aporten vertaders i justificats coneixements. Sembla que és un fet que la cognificació de l'art és una clara línia evolutiva dins del complex món de l'art del darrer mig segle, i que l'artificació de la investigació productora de coneixement, que fins ahir era un domini exclusiu de la ciència i les pràctiques judicials i policials, és la darrera figura espiritual d'aquest desenvolupament. La recerca artística no és un episodi transitori, sinó que ha vingut per quedar-se com una pràctica artística en el sentit més fort.

BIBLIOGRAFIA

- BORRADORI, G. 1994, *The American Philosopher*, Chicago: University of Chicago Press.
- BOZAL, V. 2005, *Francisco de Goya, vida y obra*, 2 vols., Madrid: Tf Editores.
- BUCHLOH, B. H. 2006, "Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection," a *Gabriel Orozco*, Thames & Hudson.
- CARROLL, N. 1993, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", a M. ROLLINS (ed.) 2012, *Danto and His Critics*, 2a ed., Cambridge: Blackwell, 118-45.
- COSTELLO, D. 2004, "On Late Style: A. Danto's *The Abuse of Beauty*", *British Journal of Aesthetics*, 44: 424-39 (esp. 428).
- COSTELLO, D. 2008, "Kant and Danto, Together at Last?", a K. STOCK i K. THOMSON-JONES (ed.), *New Waves in Aesthetics*, Palgrave MacMillan, 244-66. [Reimprès a M. ROLLINS (ed.) 2012, *Danto and his Critics*, 2a ed., Wiley-Blackwell, 153-71.
- DANTO, A. C. 1992, *Beyond the Brillo Box. Visual Arts in Post-historical Perspective*, Los Angeles i Londres: University of California Press.
- DANTO, A. C. 2005, "Tres Brillo Boxes: cuestiones de estilo", a DANTO *et al.*, *Estética después del fin del arte*, Madrid: Machado, 19-40.
- DANTO, A. C. 2007, "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65: 121-29.
- DANTO, A. C. 2013, "Kant and the Art Work", a *What Art Is*, Yale University Press, 116-34.
- DANZINGER, D. 2007, *Museum: Behind the Scenes at the Metropolitan Museum of Art*, Nova York: Viking.
- DELEUZE, G. 2004, *L'Abécédaire*, amb C. PARNET, 3 DVD, París: Editions Montparnasse.
- DELEUZE, G. 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Editions de Minuit.
- HEINICH, N. i SHAPIRO, R. 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, París: Editions de l'EHESS, 267.
- HOWE, W. i KENT, H. W. 2009, *A History of the Metropolitan Museum of Art. Vol. 1*. Memphis: General Books.
- KANT, I. 2004, *Crítica de la facultat de jutjar*, trad. de J. JAQUES, Barcelona: Edicions 62.
- STEYERL, H. 2010, "An Aesthetic of Resistance. Artistic Research as Discipline and Conflict", *Mahkuzine* 8, pp. 31-37 (url = http://www.mahku.nl/download/mahkuzine08_web.pdf) [consultat el 20 de març de 2018]. Reimprès a STEYERL 2017, *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*, Londres: Verso, 75-99.

- TOMPKINS, C. 1989, *Merchants & Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Nova York: Henry Holt and Company.
- TORRECILLAS FERNÁNDEZ, M. C. 1991, “Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent”, *Boletín del Museo del Prado*, t. XIII, 31: 57-69.
- TRUMP, D. 1987, *The Art of the Deal*, Nova York: Random House.
- VILAR, G. 2005, *Las razones del arte*, Madrid: Machado.
- VILAR, G. 2016, “Was Danto a Cognitivist? Art and Knowledge in Danto’s Philosophy of Art”, S. CASTRO y F. PÉREZ CARREÑO (ed.), *Arte y Filosofía en Arthur Danto*, EDITUM: Murcia, 31-45.
- VILAR, G. 2017, “El valor cognitivo del arte”, a PÉREZ CARREÑO, F. (ed.), *El valor del arte*, Madrid: Machado, 77-108.
- WEITZMAN, E. 2014, *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Nova York i Berlin: Sternberg Press.