

L'ACTUALITAT DE LA BELLESA A PROPÒSIT DE GADAMER

Ignasi ROVIRO

Vull agrair molt sincerament a la Secció de Filosofia Contemporània de la Societat Catalana de Filosofia, i en especial al seu president, el Dr. Pereña, que m'hagi convidat a participar en aquest acte d'homenatge a Gadamer.

Per a un professor d'estètica és un exercici altament suggerent i un treball molt interessant llegir l'obra del mestre alemany; i fer-ho en tant que ensenyant d'una disciplina tant formativa com és l'art i l'estètica. Ja fa tretze anys que em va semblar necessari que els meus alumnes entressin a l'estètica i a la problemàtica de l'art a través de les reflexions de Gadamer. Què oferiria aquest pensador que no n'oferís un altre?

Mirant de fer ara una síntesi de les aportacions més significatives i claus d'aquests tretze anys de treball de textos del nostre pensador amb alumnes de filosofia, he de dir que l'humanisme hermenèutic de Gadamer ha resultat ser una sortida a la falsa il·lusió d'una objectivitat que reduïa l'ésser humà a simple espectador. El caràcter existencial de la seva hermenèutica reivindica la participació humana en el comprendre, i retorna a l'home la responsabilitat que el pensament positivista li havia pres. La historicitat ha esdevingut definitivament amb Gadamer una dimensió essencial del que és humà. Però també, com ha remarcat el mestre alemany, l'art és essencial per a la humanitat de l'home.

Els textos d'art i d'estètica que aquella època jo coneixia o bé eren d'especialista, o bé sostenien teories estrafoàries: unes i altres poc adequades per entrar acadèmicament en aquest món. Però per sobre d'això, encara hi havia un altre motiu que em movia a cercar textos introductoris dignes: tenia tot l'interès que els nois i les noies hi entressin per la via filosòfica, donat que els meus alumnes eren estudiants d'aquesta carrera. Certament que hi havia introduccions a la història de l'estètica o a les teories de l'art assequibles, però no vaig saber trobar cap autor millor que Gadamer que, més enllà de la història de l'estètica i de la història de l'art, connectés la problemàtica estètica amb tota la tradició filosòfica i ho fes filosòficament, enllaçant amb els plantejaments de Kant, Hegel i Heidegger. El 1991 va traduir-se al castellà *Die Aktualität des Schönen*¹,

1. *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós-ICE de la UAB, 1991, traducció d'Antonio Gómez Ramos. L'original es troba a Hans Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, 8, *Ästhetik und poetik*, I, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1993, p. 94-142.

unes conferències que, paradoxalment no parlen de la bellesa. Aquest va ser el text inicial que em va permetre introduir les reflexions de Gadamer en l'assignatura d'estètica.

Els amics que m'han precedit en la paraula han exposat d'una manera magnífica les tesis gadamerianes, tant en la concepció de l'hermenèutica com en la de l'art, especialment a partir de la seva obra fonamental, *Veritat i mètode*.

El meu homenatge i reconeixement particular serà un breu recorregut a les aportacions que Gadamer fa en aquest text tant útil i clarificador que és *Die Aktualität des Schönen*. No en vaig tenir cap dubte, que aquest era el text ideal per començar un curs d'art i d'estètica quan hi vaig llegir:

Des que l'art ja no va voler ser res més que art, va començar la gran revolució artística, que ha anat accentuant-se en la modernitat fins que l'art s'ha alliberat de tots els temes de la tradició figurativa i de tota intel·ligibilitat, tornant-se discutible: és que avui encara produïm art? De debò que això que fan els nostres artistes és i pretén ser art? Què oculta en aquesta paradoxa? Per ventura, l'art ha estat sempre art, i res més que art?²

L'ART D'AVUI, ART DE SEMPRE

L'objectiu central d'aquest recull de conferències és mostrar, per un cantó, la necessitat de la justificació de l'art i, per l'altra, trobar els ingredients antropològics que es troben a la base de la nostra experiència de l'art. El tema de la justificació de l'art apareix a occident per les noves exigències del socratism. A partir d'aquest moment, l'art ja no és evident per si mateix. I el tema ressorgeix a cada moment que una nova pretensió de veritat s'oposa a la tradicional (v.g.: el cristianisme en contraposició a la cultura antiga tardana). També Hegel es planteja aquest tema tot afirmant el «caràcter de passat de l'art».

En parlar del caràcter de passat de l'art, [Hegel] es referia al fet que l'art ja no s'entenia de la manera espontània com s'havia entès en el món grec [...]. L'autèntica tesi de Hegel és que, per a la cultura grega, Déu i el diví es revelaven expressament i pròpia en la forma de la seva mateixa expressió artística, i que, amb el cristianisme i la seva nova i més profunda intel·lecció de la transcendència de Déu, ja no era possible una expressió adequada de la seva pròpia veritat en el llenguatge de les formes artístiques i en el llenguatge figuratiu del discurs poètic. L'obra d'art havia deixat de ser el diví mateix que adorem. La tesi del caràcter de passat de l'art implica que, amb el final de l'antiguitat, l'art apareix necessitat de justificació³.

La lectura de Gadamer d'aquesta posició és descobrir l'exigència de la filosofia que vol fer del nostre coneixement de la veritat un objecte del nostre coneixement. Però per això, recolzant-se amb Hegel, s'ha d'observar el desplegament històric de la veritat. En el transcórrer dels segles, la interacció de l'Església, l'humanisme i la tradició antiga donà

2. *Die Aktualität des Schönen* (d'aquí en endavant, AS) p. 110; *La actualidad de lo bello* (AB), p. 60.

3. AS, 94; AB, 35.

com a conseqüència l'art cristià d'occident. Aquest art es justificava en una última unió amb tot el col·lectiu social, amb tota la comunitat. Entre l'artista i la seva comunitat hi havia estrets lligams de comunió. Però, a partir del segle XIX, aquesta fusió ha deixat de ser evident:

En el segle XIX, tot artista vivia de la consciència que la comunicació entre ell i els homes per als quals creava havia deixat de ser alguna cosa evident. L'artista del segle XIX ja no està en una comunitat, sinó que es crea la seva pròpia comunitat⁴.

Tanmateix, per mostrar que la pregunta sobre què és l'art avui és una ocupació del pensament, Gadamer creu necessari incloure en la nostra recerca tant el gran art del passat com l'art del present, donat que l'art modern ha tret del passat el seu impuls. L'artista modern, amb la seva acció, crea una nova solidaritat, «una nova forma de comunicació de tot amb tots». Una comunicació que és la manifestació de la tensió entre la tradició i els nous hàbits que ell ajuda a introduir. Però tot plegat s'ha de veure des de la consciència històrica, que no és una postura metodològica, sinó:

[...] una mena d'instrumentació de l'espiritualitat dels nostres sentits que determina prèviament la nostra visió i la nostra experiència de l'art⁵. (p. 44)

D'aquesta manera Gadamer vol cercar allò que hi ha de comú (i, per tant, saber què és desigual) en la diversitat (està pensant en la distància entre el gran art i l'art actual), sabent, ja d'entrada, que el mateix concepte d'art és històric, igual que ho és el concepte de bellesa.

Un pas més, el fa Gadamer en parlar del naixement de l'estètica com a disciplina. Ja recordarem que Baumgarten estableix la diferència entre el coneixement superior i el coneixement inferior. Aquest últim també era qualificat de coneixement sensible. Per a Gadamer, qualificar un coneixement de sensible és una paradoxa. Per si mateix, és coneixement allò que ha ultrapassat l'esfera del sensible i de la subjectivitat i assoleix el regne de la universalitat:

Cognitio sensitiva vol dir que també en el que, aparentment, només és el particular d'una experiència sensible que solem referir a un universal, hi ha alguna cosa que, de sobte, a la vista de la bellesa, ens deté i ens força a demorar-nos en el que es manifesta individualment.[...] Què té aquesta individualitat aïllada d'important i significatiu per a reivindicar que també ella és veritat, que l'«universal», tal com es formula matemàticament en les lleis físiques, no és l'única cosa veritable? Trobar una resposta a aquest interrogant constitueix la tasca de l'estètica filosòfica⁶.

Tot comentant i dialogant amb Kant, Gadamer torna a la pregunta per allò que hi ha de comú entre l'art clàssic i l'art modern. S'adona de la següent paradoxa: l'art clàssic, primàriament, no era art tal i com avui s'entén. Cada obra es trobava en el seu àmbit de sentit (religiós, secular...) com una ornamentació o manifestació d'un mode de viure. Però,

4. AS, 98; AB, 36.

5. AS, 102; AB, 44.

6. AS, 107-180; AB, 54-55

des que s'imposà el nostre concepte d'art, l'obra pren una autonomia i s'allibera dels temes de la tradició figurativa. I, tanmateix, per entrar en la comprensió de l'art, d'aquesta unitat de l'art, hem d'arribar a preguntes més fonamentals: «Quina és la base antropològica de la nostra experiència de l'art?» Per respondre aquesta pregunta, desenvoluparà tres temes claus, algun dels quals han estat exposats pels qui m'han precedit en la paraula: el joc, el símbol i la festa.

EL JOC

Assumint el que els col·legues acaben de mostrar respecte d'aquest tema en l'obra fonamental del nostre homenatjat, es pot veure com el tema del joc apareix amb una força tan brillant a *Die Aktualität des Schönen* que sovint ultrapassa el límits de la metàfora. A *Die Aktualität des Schönen* sembla que la metàfora esdevingui l'únic llenguatge possible per parlar de l'art. Amb aquest malabarisme, el llenguatge metafòric esdevé real. El concepte de 'joc', n'és un bon exemple.

El joc és una funció elemental de la vida humana, i ho és fins a tal punt que és impossible caracteritzar la cultura humana oblidant-se'n. Com a tal, el joc té aquells components que ja s'han explicat en les intervencions anteriors formulades des de la seva obra clau: *Veritat i mètode*: el vaivé (un moviment que es repeteix contínuament) i l'espai de joc. Aquest vaivé té la forma d'un automoviment (recordem que per a Aristòtil, l'automoviment és l'estructura del vivent). El joc humà pot incloure la raó. La raó serà aquell element que instaurarà les regles de joc. En definitiva, el joc és autorepresentació del moviment del joc. Alhora que jugar implica un *Mitspielen*, un «jugar-amb», fins i tot els mers espectadors són part del joc. Gadamer, com a mostra, recorda una experiència que és molt comuna. Tothom recordarà haver vist per televisió el públic d'un partit de tenis. És una pura contorsió de colls movent-se, en vaivé constant. Com a espectador, ningú no pot evitar aquest *Mitspielen*.

En el terreny de l'art, aquesta posició ha fet que alguns crítics afirmessin que no existeix l'obra d'art, que tot és interpretació, mercat.... Gadamer no ho pot sostenir. Si bé de l'espectador n'ha fet un partícep del joc, n'ha fet, especialment, un element essencial del joc, no per això podem arribar a confondre l'obra i els actors. En aquesta qüestió, cal evidenciar que l'actor, pel seu mateix rol, identifica l'obra com allò que cal ser interpretat. L'essència d'aquest identificar és que alguna cosa o altra s'ha de comprendre. És com si hi hagués un cert desafiament de l'obra respecte l'espectador:

La determinació de l'obra com a punt d'identitat del reconeixement, de la comprensió, comporta, a més a més, que tal identitat es troba enllaçada amb la variació i amb la diferència. Tota obra deixa al qui la rep un espai de joc que ha d'emplenar⁷.

Aquest espai de joc i la meva activitat de comprensió m'aboquen a interpretar l'obra, me la fa *re*-construir, de la mateixa manera que lle-

7. AS, 117; AB, 73-74

geixo un text i li dono un sentit a partir de la meva coherència. Per a Gadamer, aquesta acció, aquest joc de la raó, el realitzo tan en l'art clàssic com en el modern. Però, què és allò que m'interpel·la significativament de l'obra? Gadamer encunya l'expressió «no-distinció estètica» per a mostrar que l'obra és tan allò que hom interpreta de l'obra com la identitat que es troba al darrere. Aquest concepte de la «no-distinció estètica» resulta clau a *Veritat i mètode*, però aquí només l'hem d'apuntar i deixar-lo per a una altra ocasió.

EL SÍMBOL

També en aquest tema es va més enllà (o ençà) de la metàfora. A *Die Aktualität des Schönen*, el simbolitzant i símbol es troben tan estretament units que serà difícil fer-ne la separació necessària per a la comprensió racional de cada un dels elements. El lector ja ho intueix de manera clara quan, tot recurrent a un dels mites més bonics i famosos de Plató, el narrat a *El Banquet*⁸, Gadamer ens fa veure com l'intèrpret i l'obra formen un tot de significat. L'espectador i l'obra són com aquelles dues parts de l'home mitològic de Plató que es necessiten mútuament: el significat de cada un es troba en l'altre. L'obra ens remet a un més enllà (que és aquí mateix), l'obra és símbol. El símbol és un trosset de ser que reclama la presència del seu complementari.

[...] l'experiència del simbòlic vol dir que qualsevol element individual, aquest particular, per exemple, es representa com un fragment de Ser que promet completar-se en un tot íntegre el qual es correspongui amb ell; o, també, vol dir que existeix un altre fragment, sempre buscat, que completarà en un tot el nostre propi fragment vital. No em sembla que aquest «significat» estigui lligat a condicions socials especials ..., sinó, més aviat, que l'experiència del bell i, en particular, del bell en l'art, és l'evocació d'un ordre íntegre possible, onsevilla que aquest es trobi⁹.

8. Aristòfanes conta un mite molt bell (189-193e). N'extractaré allò fonamental de la versió de la Fundació Bernat Metge (55-62): *...temps era temps, la nostra naturalesa no era exactament igual a la d'ara... n'hi havia un tercer [de sexe] que participava dels altres dos junts i, si bé aquest ha desaparegut, el seu nom subsisteix encara. Car, en aquell temps, un era androgin: en el seu cos reunia els atributs dels altres dos a la vegada i el seu nom era també el del mascle i el de la femella plegats... cada home era un tot complet rodó, l'esquena i els costats formaven un cercle, tenia quatre mans i el mateix nombre de cames, dues cares idèntiques damunt d'un coll circular i, damunt de les dues cares, que miraven en direccions oposades, un sol cap; quatre orelles, dues parts genitals; pel que fa a la resta, el que hem dit permet d'imaginar-ho. [...] Recolzant-se en els vuit membres que aleshores tenia, avançava ràpidament amb un moviment rotatori. I la causa que fossin tres i de tal mena era que el mascle, en un principi, era fill del sol, la femella de la terra i el qui participava conjuntament de l'un i de l'altra, de la lluna; car també la lluna participa dels dos astres. I eren de forma circular i es movien fent la roda justament perquè s'assemblaven a llurs pares. [Els androgins anhelaven el poder dels déus. Zeus tingué la idea per vencer-los:]... Ara mateix, digué, partiré cada home en dos i així ells seran més febles i nosaltres en traurem més profit, perquè seran més nombrosos. Caminaran drets sobre dues cames i, si encara sembla que s'insolentien i que no volen restar tranquils, altra cop -digué- els partiré en dos de manera que avançaran amb una sola cama, a peu coix.[...] Ara bé, després que de la forma original en feren dues parts, cada meitat sentia anyorança de l'altra i la cercava; s'abraçaven i enllaçaven llurs cossos freturosos de fondre's en un de sol i es morien de fam i de total inacció, perquè no volien fer res l'una sense l'altra.[...] Cadascú de nosaltres és, per tant, la «contrasenya» [symbolon] d'un ésser humà ... per això cadascú busca sempre la seva «contrasenya». [...] Quan per atzar, doncs, troben aquell que és la seva altra meitat ... experimenten un sentiment meravellós d'amistat [philia], de parentiu o d'amor [eros] i no volien separar-se l'un de l'altre, per dir-ho així, ni un instant.*

9. AS, 123; AB, 85.

Aquest encontre no és el xoc d'un particular amb un altre particular, sinó que és l'experimentació de la totalitat i la posició ontològica de l'home en el món de la transcendència. Però Gadamer defuig tota interpretació idealista, com ara la de Hegel. L'obra descansa en el joc de contraris, de mostració i d'ocultació. L'obra és més que un simple portador de sentit. El seu sentit és que és allà. Aquest remet més enllà de l'obra podria entendre's des d'un idealisme, si entenguéssim que l'obra és aquí i la referència a la qual apunta és en un món suprasensible. No és així. L'obra és aquí, juntament amb el seu significat.

La representació simbòlica que realitza l'art no necessita cap dependència determinada de coses prèviament donades. Justament en això consisteix el caràcter especial d'art, pel qual el que accedeix a la seva representació, sigui pobre o ric en connotacions, o fins i tot si no en té cap, ens mou a romandre-hi i a donar-hi el consentiment com en un re-coneixement [...] ¹⁰. En el cas de l'art, això trobava la seva expressió en el caràcter específic de creixement de (o en el) ser de la *representatio*, del guany a ser que l'ens experimenta en representar-se ¹¹.

Recordarem que a *Veritat i mètode* es mostra com l'obra d'art comporta un augment de ser. En *Die Aktualität des Schönen* es reemprèn la mateixa problemàtica. És en tant que representat i representació es donen conjuntament que hi ha augment de ser.

Per a Gadamer, en l'experiència del bell i de l'art s'expressa més que el significat. La dificultat de l'estètica idealista és el no veure que és en la particularització on es dona la manifestació de la veritat: això és allò que ens atrau de l'art. Sigui en la forma que sigui —art antic, art modern—, l'art exigeix sempre de nosaltres un treball de construcció. Com ja hem dit, l'artista ja no es troba en comunió amb la comunitat, sinó que amb la seva obra construeix una comunitat:

[...] l'artista ja no parla el llenguatge de la comunitat, sinó que construeix la seva pròpia comunitat quan es pronuncia en el més íntim de si mateix. I, malgrat això, es constitueix, precisament, la comunitat, i la intenció de l'artista és que aquesta comunitat s'estengui a la *oikumene*, a tot el món habitat, que sigui de debò universal ¹².

LA FESTA

I, finalment, també en el concepte de 'festa' (el tercer element característic de l'experiència de l'art) la metàfora es fa més viva que el llenguatge.

Per pròpia definició, la festa és comunitat, és la presentació més completa de la comunitat davant de si mateixa. La festa és festa per a tothom. Mentre que el treball separa una comunitat, la festa l'uneix:

Per altra banda, la festa i la celebració es defineixen clarament perquè, en elles, no només no hi ha aïllament, sinó que tot està congregat. La veritat és que ja no som capaços d'advertir aquest caràcter únic de la celebració ¹³.

10. AS, 127; AB, 93-94.

11. AS, 128; AB, 95.

12. AS, 129; AB, 98.

13. AS, 130; AB, 100.

I, tanmateix, una festa es «celebra». Saber celebrar una festa és tot un art, art en el qual sembla ser que els antics ens podien haver superat. La celebració, entesa com una activitat intencional, té unes formes concretes de representar-se, moltes de les quals es perpetuen per consuetud. Un element a destacar de la festa és la solemnitat. Una solemnitat en la qual destaca molt especialment el silenci:

[...] el que és propi de la solemnitat de la festa és el silenci. És habitual dir d'un silenci que és solemne. Del silenci, podem dir-ne que s'estén, com li passa a algú que de cop i volta es veu davant d'un monument artístic o religiós que li deixa esbalaït¹⁴.

Gadamer s'interessa per l'estructura temporal de la festa per poder caracteritzar el caràcter festiu i l'estructura temporal de l'obra d'art. Per això, tal i com ho ha anat fent al llarg de *Die Aktualität des Schönen*, es recolzarà en l'ús propi de la llengua. El caràcter temporal d'una festa és que se celebra tota sencera i de cop: no es distingeix en una sèrie de moments successius (això no treu que tingui un ordre o un programa, aquests elements es donen precisament perquè es celebra la festa). L'estructura pròpia d'una celebració no és, doncs, temporal. En la festa, hi descobrim una espècie de retorn. Això es veu clar en algunes festes del calendari que han organitzat el temps (Nadal, Setmana Santa...).

L'experiència comuna –habitual– del temps no és la que es viu en la festa. El temps habitual és el temps de què hom disposa per a fer quelcom: és un temps buit, que s'ha d'omplir:

El cas extrem d'aquesta experiència de la buidor del temps és l'avoriment. En ell, en el seu repetitiu ritme sense rostre, s'experimenta, en certa mesura, el temps com una presència torturadora ... El temps s'experimenta aleshores com alguna cosa que s'ha de passar o que ja ha passat¹⁵.

Enfront d'aquest temps que passa, trobem que el temps de la festa és un temps ple, un temps propi. Un temps en què el temps és ple de festa i és ple de la seva celebració. Un temps en què, com ja hem dit, el càlcul mecànic que fa el rellotge hi és sobrer. La celebració, doncs, implica la desaparició del càlcul del temps. Tot reflexionant a l'entorn del *tempo* i del ritme, Gadamer afirma que l'obra d'art és com una unitat orgànica, amb el seu temps propi i amb les seves particularitats. Un temps que l'obra ens imposa. Un temps ple:

Es tracta que en l'experiència de l'art aprenguem a romandre davant l'obra d'art. Un romandre-hi que es caracteritza perquè no es torna avorrit. Com més ens submergim en l'obra, recreant-nos-hi, se'ns manifestarà més eloqüent, més rica i més múltiple. L'essència de l'experiència temporal de l'art consisteix en aquest aprenentatge del romandre. I tal vegada sigui aquesta la correspondència adequada a la nostra finitud per al que es diu eternitat¹⁶.

14. AS, 131; AB, 101.

15. AS, 132; AB, 104.

16. AS, 136; AB, 111.

PARAULES FINALS

L'objectiu que Gadamer ha resseguit insistentment en tota la seva obra no ha estat mai la recerca d'una perceptiva del comprendre: no són les regles metodològiques per a les ciències de l'esperit allò que ha perseguit al llarg dels seus voluminosos treballs. Gadamer s'interessa per una hermenèutica que li doni les armes per a entendre el procés de la comprensió, que és allò que caracteritza el *Dasein*. El marc de referència no és altre que l'experiència humana i la praxi vital. És des d'aquesta perspectiva que es planteja el tema de l'art i és des d'aquí on l'hem llegit en aquesta breu introducció d'homenatge a *Die Aktualität des Schönen*.

Amb el seu gran esforç per explicar les regions més inesperades del procés de comprensió humana, Gadamer ha acabat per invertir una concepció molt divulgada, segons la qual l'obra d'art pertanyia (com si es tractés d'una astúcia d'un platònic afeccionat) a un món ideal; un món de l'art que es trobaria més enllà de la vida quotidiana, més enllà del viure comú dels humans. El seu esforç, teòric i personal —deia Gadamer que cada dia memoritzava un poema nou—, ha evidenciat que la consciència estètica constitueix el centre vivencial des del qual es valora tot el que val com art. I és amb aquesta reivindicació de la consciència estètica com a coneixement vital que vull acabar el meu particular homenatge al gran pensador alemany. Els dono les gràcies per la seva presència al nostre homenatge i per l'atenta consideració que han tingut envers les meves paraules.