

TRADICIÓ I INNOVACIÓ EN L'ART

GIUSEPPE DI GIACOMO

Sapienza, Università di Roma

La noció de «tradició» fa referència a la transició d'un conjunt de dades «culturals» del passat al present: es tracta d'un procés de conservació / innovació en el qual es realitzen les múltiples possibilitats d'inserció del passat en el present. La tradició o, més ben dit, les tradicions, acumulen, al cap d'un llarg període de temps, significats que neixen, s'enriqueixen, es transformen i es dissolen mitjançant processos complexos. Ara bé, baldament la tradició sigui portadora d'arquetips, no és una pura dada inerta; està viva en la història i, en qualsevol cas, és modelada per ella: un bloc cultural que, en un passat remot, constituïa una part integrant de la *Weltanschauung* d'una societat, pot perdre la seva vitalitat i, al llarg del temps, veure's reduïda a esdevenir una mera ruïna folklòrica.

Cap societat no pot subsistir sense un sistema d'imatges —religioses, morals, filosòfiques— que impregni necessàriament qualsevol organització econòmica i política i que constitueixi la tradició d'aqueixa societat; vist així, la ideologia, en la mesura que pertany a la tradició, és una part orgànica de qualsevol totalitat social. Com veurem més endavant, la tradició troba en el mite el seu paradigma exemplar. No hi ha societat sense tradició: no hi ha societat en la qual els continguts culturals i estructurals que caracteritzen les dinàmiques històriques no es manifestin com la intersec-

ció permanentment mudable entre un patrimoni llegat pel passat i les constants exigències d'innovació que sorgeixen en tots els nivells de la vida col·lectiva. En general, les revolucions tendeixen a extirpar els comportaments, símbols i valors que obstaculitzen el desplegar-se, no poques vegades traumàtic, dels canvis que volen portar-se a terme. En termes ideal-típics, les ciències socials defineixen la revolució com la conquesta del poder públic per part d'una classe que mai no l'havia exercit anteriorment, amb la finalitat d'imposar completament un conjunt nou de valors. En aquest sentit, la transferència de poder implicaria la inauguració d'una societat radicalment transformada per l'esdeveniment revolucionari i activament decidida a cancel·lar qualsevol comportament públic, institució o forma cultural, que sigui titllada de solidària amb el règim polític precedent.

És el cas de la revolució xinesa i, més concretament, d'aquella fase durant la qual el procés estigué dirigit per la guàrdia roja (la «revolució cultural»). La instauració de les comunitats rurals, en les quals s'aplicà la radical decisió de separar els homes de les dones, tenia la finalitat de canviar radicalment els fonaments culturals de l'antiga família xinesa. La paràbola de la revolució cultural a la Xina serveix per indicar com les profundes transformacions del sistema de la propietat en aquest país han estat absorbides molt més fàcilment per la societat xinesa que no pas les temptatives d'erradicar algunes de les seves més antigues institucions i tradicions. Ço posa sobre la taula la pregunta de si mai ha estat verificada en la història, o si existeix tan sols la possibilitat, d'una revolució «absoluta», és a dir, d'una revolució que, canviant-ho tot en tots els àmbits, sigui capaç d'anul·lar la trama de *totes* les tradicions. La resposta, òbviament, és negativa: una revolució absoluta no s'ha esdevingut mai en la història, ni sembla possible que s'esdevingui en un futur. És més, si aquesta arribés a produir-se, donaria lloc a una mena de suïcidi cultural de la societat en

la qual fos intentada la realització sistemàtica d'un projecte d'aquest gènere.

No per casualitat, el sociòleg francès Émile Durkheim subratlla el risc d'«estranyament» que comportaria un procés de radical canvi sociocultural que tallés els ponts amb el passat a tots els àmbits. Ço equivaldria a aquells processos de mort cultural que poden identificar-se en grups humans forçats pels invasors o les derrotes a suportar la pressió dels vencedors i a ésser trasplantats en una zona geogràfica completament estranya. Així, en aital cas, solament l'apel·lació a les tradicions —única font d'autorreconeixement col·lectiu— ha permès la supervivència d'aquests grups com a entitats etnicoculturals: és el cas de les minories ètniques i religioses trasplantades dels llocs d'origen o tal vegada reduïdes a l'esclavitud, com els negres d'Amèrica, la dissidència obligada a l'exili, l'emigració forçada per la recerca de feina. En tots aquests casos, sobretot les tradicions —algunes vegades conservades fins a la repetició estereotipada— funcionen com la base al damunt de la qual es reconstrueix el teixit cultural amenaçat.

La tradició, per tant, igual que la llengua, es presenta com una particular institució en la qual es basa la societat fins i tot quan posen en marxa els processos innovadors més radicals; i no només en aquests casos, ans és propi d'aquesta «base» que la societat pugui innovar sense perdre's. La tradició, de fet, en tant que base, es presenta com un límit constitutiu de l'existència humana, límit sense el qual no hi ha possibilitat de supervivència cultural, car allò que es perdria és la pròpia identitat. En aquest sentit, l'eventual ratificació religiosa de les tradicions confereix a aquestes últimes una «sacralitat» que fa encara més traumàtica llur improvisada transformació o cessació. Aquestes es constitueixen, d'alguna fairsó, com a memòria col·lectiva sedimentada de manera inconscient —en el sentit que s'ha perdut el record de llur formació— o bé acceptada quan l'esdeveniment fun-

dador és una part integrant de la identitat del grup. A més a més, la relació natural-artificial o natural-cultural mai no és completament eliminada del mecanisme de la tradició, i la seva historicitat, considerada com a transformació progressiva, és acceptada a condició que es presenti com un procés per continuïtat, amb exclusió de tota discontinuïtat o de tot «salt».

En aquesta direcció és exemplar l'art popular, en el qual el repetir-se inalterable d'alguns motius i d'unes mateixes variacions, lluny de donar lloc a innovacions, no fa altra cosa que reforçar l'arrelament a una tradició. És el cas de la iconografia religiosa russa, on l'estil de Rublëv ha estat assumit com a model fix per a la decoració de les icones: en aquest cas el pintor d'icones no havia d'«inventar» imatges, sinó que aquestes havien de repetir el «prototip» que, com a tal, era immutable; en aquest cas la dimensió de la tradició és assegurada pel fet que les icones són totes elles «còpies» d'un model que resta «invisible». Ras i curt, en el cas de les icones, el repetir és més important que l'inventar. En conseqüència, l'adquisició d'un cànon estètic, més o menys religiós, com a reproducció «natural» d'un referent, dona significat a la repetició i a la seva metamorfosi en la tradició. Ço explica la repetitivitat no solament de les cultures considerades «subalternes», sinó també de les arcaïques. Sembla clar, doncs, que les dinàmiques pròpies sobretot de les societats occidentals siguin caracteritzades per la relació que aquestes han sabut establir entre la «naturalesa» i la «cultura» i, per tant, per la dialèctica entre tradició i innovació.

La relació religió-tradició es funda en una concepció del temps que, deixant de banda la fractura obrada en el context hebraicocristià, pren com a model la repetició cíclica. Fins i tot quan el mecanisme de la tradició no es desenvolupa en el terreny religiós, la seva interna repetitivitat segueix manifestant l'estructura de l'«etern retorn». Però ensems, la

«repetició» sempre implica una «diferència», un adonar-se, una vegada més, de la relació d'interconnexió, de pressuposició recíproca entre tradició i innovació, tal com pot observar-se de manera exemplar en la producció artística. Tota innovació artística mai no és una pura creació *ex nihilo*, com resulta evident si considerem aquella revolució que ha estat, en l'àmbit de la pintura, l'«abstracció». Si ens ocupem dels pintors abstractes russos V. Kandinskij i K. Malevič, veurem que ells mateixos són els primers d'afirmar que llur art prové de la tradició de la pintura de les icones; i pel que fa a l'altre gran representant de l'abstracció, l'holandès Piet Mondrian, la seva obra «abstracta» és la progressiva radicalització d'aquells elements mimèticoil·lusoris que caracteritzen la pintura naturalista holandesa i que estan a la base de la seva primera producció artística. El mateix podem dir de Picasso: la seva «revolució» no podria haver-se obrat si no hagués estat per Cézanne, pel postimpressionisme i, fins i tot, per l'impressionisme. Els exemples pictòrics podrien multiplicar-se, però també podem aplicar això mateix a la literatura: Proust, per exemple, no podria haver-se donat sense Flaubert. En resum, la innovació sempre està estretament connectada amb la tradició.

La tradició es configura com l'acció de recórrer un camí ja traçat, com la reactualització d'un arquetip o d'un esdeveniment que té en el passat el seu primer acte i la seva legitimació. Segons Hans-Georg Gadamer, allò que omple la nostra consciència històrica és sempre una multiplicitat de veus, en les quals ressona el passat. Solament en la multiplicitat d'aitals veus és el passat: ço constitueix l'essència de la tradició (*Veritat i mètode*, 1960).

El menyspreu il·lustrat contra el prejudici, no agafat a manera de pre-judici sinó de discurs infundat, és objecte d'una minuciosa contestació per part de Gadamer, qui, en aquest context, opera una singular revalorització de la tradició; des del seu punt de vista, la comprensió i el conei-

xement no podrien subsistir sense una pre-comprensió i un re-conèixer. La tesi de Gadamer és que la tradició –ja sigui acceptada, ja sigui refusada– sempre és «un acte de la raó». Aquesta raó que fa possible l'arrelament a la tradició és certament constitutiva de l'actitud historiogràfica, filosòfica, artística, científica, teològica; tanmateix, en l'àmbit de la cultura entesa com a comportament global, una tradició pot desembocar en una altra i donar lloc, així, a un joc d'interseccions, sense que aquest procés es configuri necessàriament i d'una manera privilegiada com un acte racional. El pre-judici pot reduir-se, situant-se a un nivell molt menys racional, a un «prejudici» (de raça, de religió, de classe, de generació, de sexe), la religió a una «superstició», la filosofia a una «escolàstica», l'estil artístic a una «maniera» (Manierisme). El fet és que, per dir-ho amb paraules de Gadamer, «la tradició posseeix un cert dret i determina en llarga mesura les nostres posicions i els nostres comportaments».

A l'assaig *Com s'inventa una tradició*, l'historiador Eric J. Hobsbawm parla de «tradició inventada»; aquesta noció significa un conjunt de pràctiques, generalment regides per normes obertament o tàcita acceptades, i dotades d'una naturalesa ritual o simbòlica, que es proposen d'inculcar determinats valors i normes de comportament repetitives «en les quals és automàticament implícita la continuïtat amb el passat». Això no obstant, quan es dona una referència a un determinat passat històric, és propi de la tradició inventada el fet que l'aspecte de la continuïtat sigui en bona mesura fictici. En definitiva, es tracta de respostes a situacions del tot noves que, revestint-se de referències a situacions antigues, construeixen un passat propi a través de la repetició. És precisament el contrast entre el canvi i la innovació constants del món modern i el temptatiu atribuir a qualsevol aspecte de la vida social una estructura immòbil i immutable allò que fa tan interessant el problema de la invenció de la tradició. La immutabilitat és una característica de les

tradicions, àdhuc de les inventades; el passat al qual aquestes fan referència, ja sigui real ja sigui inventat, imposa una pràctica fixa, com posa de manifest la repetició.

És propi de tal repetició l'entroncament amb aquella dimensió mítica que, segons sostenen Max Horkheimer i Theodor W. Adorno a *Dialèctica de la il·lustració*, està estretament connectada amb la Il·lustració, fins a l'extrem que mite i Il·lustració constitueixen dues cares d'una mateixa moneda. La relació entre mite i Il·lustració remet a la que hi ha entre tradició i innovació, i ambdues relacions estan contingudes en la noció proustiana de «memòria involuntària», noció en la qual Walter Benjamin observa un equilibri entre memòria i oblit. No pot ni ha de recordar-se tot, altrament no es podria avançar, de la mateixa manera que no pot restar-se estancat als valors de la tradició, puix ço impediria qualsevulla possibilitat d'innovació. Però no és menys veritat que la innovació solament pot ésser productiva en la mesura que no talla les arrels que té enfonsades en la tradició. Això és el que proporciona la «memòria involuntària», o sigui, aquella capacitat productiva i creativa de la qual està completament mancada la «memòria voluntària», que no fa altra cosa que reproduir el passat.

La base de tota autèntica narració és la intersecció entre tradició i innovació. L'*Odissea* homèrica –segons afirma Adorno a *Dialèctica de la il·lustració*– és una forma de narració en la qual continua subsistint un contingut mític: la narració no exclou l'horror del mite, sinó que el fa acceptable. Ço resulta manifest, explica Adorno, en el vint-i-dosè cant de l'*Odissea*, on es narra el càstig que Odisseu va infligir als criats infidels: «amb una calma impertorbable, inhumana [...], es descriu la sort dels criats penjats, i se la compara, sense pestanyejar, a la mort dels ocells atrapats en una xarxa». I continua Homer, els criats, disposats en fila, «sacsejaren els peus un moment, que no va durar gaire». Adorno fa notar que Homer es consola a si mateix i als lec-

tors afirmant que el suplici no va durar molta estona. I així la «narració», en tant que creació artística –i, per tant, innovació–, fa acceptable i suportable l’horror mític que, com ja s’ha dit, algunes vegades està arrelat en la mateixa tradició.

[Traducció d’Abel Miró i Comas]

