

EL PODER DE L'ART

L'art com hermenèutica i la llibertat de l'artista

Tesi Doctoral

Alumna: Teresa Solà i Simon

Director: Dr. Ignasi Roviró

Facultat de Filosofia de Catalunya

Departament de Filosofia Pràctica i Humanitats

Universitat Ramon Llull

Barcelona 2015



Universitat Ramon Llull

TESI DOCTORAL

Títol EL PODER DE L'ART
L'art com hermenèutica i la llibertat de l'artista

Realitzada per Teresa Solà i Simon

En el Centre Facultat de Filosofia de Catalunya

I en el Departament Filosofia Pràctica i Humanitats

Dirigida per Dr. Ignasi Roviró

*«No conozco mejor definición de arte que ésta:
“El arte es el hombre agregado a la naturaleza”»*

(V. van Gogh, Cartas a Theo, p. 55)

PRESENTACIÓ

Aquest treball intenta aproximar l'art des de l'artista a partir d'un estudi fonamentalment artístic-humanístic, establint un arc reflexiu entre l'art i l'home. Una visió antropològica de l'art, que troba el seu origen i la seva finalitat en l'home, però que procedeix d'allò etern que hi ha en ell i, a la vegada, de la seva invencible limitació. Conscient, però, que per la vastedat de la temàtica, sempre quedaran caps per lligar des de qualsevol perspectiva.

La complexitat del tema, que em desvetllà no poques dificultats, em féu interrompre'l durant llargues temporades, per anar retornant-hi de forma periòdica, sempre amb el desig de trobar noves i més aclaridores visions, però sota risc de fugir del foc per caure finalment a les brases. Amb tot, això m'ha ajudat ha experimentar en primera persona l'agitació interior que comporta haver d'expressar en escriptura i paraula, mitjà material on s'encarna la filosofia i mostra les seves virtuts, aquelles categories de l'art que pel seu caràcter propi són de difícil verbalització.

La gran varietat sobre el pensar l'art que travessa la història i una manca de definició en certs aspectes troncats que conformen aquesta activitat humana, projecten sobre l'art la idea que d'ell tot està dit, tot està per dir i tot es pot dir.

Partint d'aquest *status quaestionis*, he hagut de tenir sovint en compte de manera implícita, a voltes, explícita, certs aspectes de l'art que sense ésser-ne objecte principal d'anàlisi d'aquest treball, han acabat esdevenint-ne els seus contraforts. A temes ja de per sí complexos com la veritat, la mentida, la bellesa, l'ètica, la pedagogia, la contemplació i els valors, etc. en art, he hagut d'afegir-hi la insalvable dificultat d'haver de definir què és l'art i la problemàtica sobre el canviant, esmunyedís i sempre obert concepte d'estètica.

No manquen estudis al respecte, especialment a partir de la segona meitat del segle xx amb la revolució dels moviments artístics fins a l'actualitat, però el marcat sentit nihilista i provisorí que s'ha apoderat de molts sectors de la nostra societat occidental no

ha deixat tampoc al marge l'art ni la seva anàlisi. Un sentit acomodaticí sembla envair, avui, molts camps de les ciències i de les humanitats. L'art en tots els seus aspectes, en especial, l'estètic, és analitzat des de la perspectiva de l'efímer, on el valor sembla reposar prevalentment en el punt crematístic. Endemés, certs temes que estructuraven l'art, com els esmentats més amunt, són tractats de manera reductiva, quan no, interessada.

És innegable que l'art, com activitat humana que és, es nodreix d'un cert caràcter canviant, perquè l'home és un ésser adaptable en funció de cada època i moment històric; però no es pot abocar al carro de la temporalitat tota la persona sencera, perquè hi ha unes constants, en ella, que són eternes i les que verdaderament mouen els fils de la història. Negar a l'home la possibilitat d'expressar-se en l'art podent fer d'aquest un valor etern i sempre interpel·lador, és negar a l'home la possibilitat de ser, d'existir.

És per això que, si bé aquest treball partia en un primer moment del planteig de la qüestió sobre el valor de l'art com arma de poder, fins el punt de fer-lo atractiu als ulls dels totalitarismes del segle xx, finalment i sense bandejar del tot aquest tema, el present estudi ha acabat tenint una estructura no pensada a la primera. El terreny és esmunyedís perquè totes les parts es necessiten i són complementàries. I ha estat aquest el motiu que m'ha fet tenir present en tot moment aquell aforisme llatí *repetita iuvant*.

L'estructura del present treball respon a una idea molt clara i senzilla sobre l'art: cercar comprendre que l'art és consubstancial a la naturalesa humana perquè és *interpretació* de la història i del món: l'home interpreta el seu jo i interpreta l'altre a través d'aquesta forma d'expressió que és *comunicació* humana, però en la seva forma més culta i elevada. Serà a partir d'aquest principi que se'n deriva el seu *poder*, perquè l'art guarda uns valors eviterns i el predispesa com a font de pedagogia. Per tant, he procurat no bandejar per comoditat aquests aspectes de l'art, que no haurien de patir una anàlisi des del relativisme i la provisionalitat.

El punt de partença i d'arribada és, doncs, antropològic: *l'ésser humà*. Perquè l'art és reflex d'aquesta creatura, en la seva individualitat i complexitat, i en la seva dimensió col·lectiva com a societat.

He procurat tenir present en tot moment en parlar d'art que aquest neix de l'esperit i del pensament, i no el formen únicament les *arts plàstiques* o concretes i les *arts abstractes*, sinó també *la paraula* en la seva vessant literària, fet que, malauradament sovint, sembla topar amb una frontera en força tractats d'història de l'art, i això a la dificultat afegida al concepte «art» que té una extensió diferent segons cada país. Així

mateix he donat una certa rellevància a l'art de la música. A part del que m'uneix a ella per formació i estimació, pel privilegi que la torna semblant a la filosofia, en el sentit que filosofar significa retre honors a la música (PLATÓ, *Fedre*, en *Diàlegs*, IX, text revisat i trad. a cura de M. Balasch, Alpha – Fundació Bernat Metge, Barcelona 1988, 259 b, c, d). L'ample, rica i plurivalent semàntica que abraçava pels grecs el terme lexicogràfic μουσική comprenia filosofia, pedagogia, psicologia, endemés del nivell panartístic i político-social. El substantiu ἡ μουσική significava Art de les Muses —per excel·lència la música, que englobava el cant, la dansa i la poesia—, i en un sentit més general l'educació superior, cultura, ciència (PABÓN, J. M. - URBINA, S. DE, *Diccionario manual griego-español, Bibliograf*, Barcelona ¹³1979, p. 402).

He prestat especial esment a la bibliografia, procurant, sempre que m'ha estat possible, anar a les fonts directes dels autors citats, si bé no sempre ha estat fàcil ni possible. M'he servit de la versió que, segons el cas, m'ha semblat més adient sense cenyir-me a una sola traducció, i quan ha estat el cas fent-ne la traducció pròpia, sempre amb ànim d'homologar el text. Tanmateix, tot i l'extensa bibliografia existent sobre la temàtica de l'art, he maldat que la bibliografia citada en les notes fos la que he tingut present en l'estudi, una bibliografia que m'ha ajudat a mantenir la necessitat del matís crític i a emmarcar més fàcilment el tema en un context més ampli. Les revistes estan citades per el seu nom sencer donada la manca d'abreviació de força d'elles i, per tant, no hi ha un índex al respecte.

Pel què fa als textos i a les il·lustracions, he considerat més adequat que estiguessin a l'interior del treball ja que són la base i a la vegada l'enriquiment a les reflexions contingudes en ell, i m'ha semblat que el lector en pot treure més fàcilment profit.

En cloure el treball no puc deixar de fer esment del Dr. Ignasi Roviró, al suport del qual ha estat d'inestimable valor en tot moment, i del Dr. Jaume Aymar, que des de la primeria em va encoratjar per escometre aquest tema. A ells el meu agraïment.

Teresa Solà

Barcelona, 24 de juny de 2015

ABREVIACIONS

A.	Autor
AA.VV.	Autors varis
ass.	Assistents
ca.	circa (a l'entorn)
col·l./col·ls.	col·laborador/col·laboradors
conf.	confer (= vg. «vegeu»)
Ed.	Editorial
ed./eds.	editor/editors
<i>ibid.</i>	ibidem (en el mateix indret)
id.	idem (allò mateix)
Introd.	Introducció
n./nn.	nota/notes
<i>op. cit.</i>	obra citada
p./pp.	pàgina/pàgines
Prev.	Prevere
reimp.	Reimpressió
s./ss.	següent/següents
s.f.	sine folio
trad./trads.	traductor/traductors
vol./vols.	volum/volums

PRÒLEG

Partint de l'home creador i de l'home receptor, l'art és estudiat i entès com una forma d'expressió metafòrica inherent a l'ésser humà. És finalitat en ell mateix, perquè és contemplació i a la vegada mediació en tant que és comunicació. A través de mitjans materials dels que es serveix i s'encarna, l'art mostra el seu poder comunicatiu, interpretatiu i pedagògic i, a la vegada, manifesta en l'acte de la creació artística, el caràcter d'obertura de l'ésser humà.

En el món contemporani en què l'*homo amans* sembla haver cedit davant l'*homo faber* podem preguntar-nos quin sentit pot tenir entendre i descriure el procés creatiu com ho hem fet. El té, en tant que en un món així l'home corre el risc d'atrofiar-se en aquelles potències que el paralitzin per a poder exercir les «disciplines de l'esperit», i l'art n'és una d'elles. L'art neix de la capacitat humana de sentir i pensar, i en la seva essència és donació lliure i lliure acollida, i això, més enllà d'interessos que mouen el món, no s'ha de perdre. Per essència, manifesta que tota la riquesa de l'home és irreduïble només a les dimensions corpòries i materials, i que hi ha altres dimensions de l'home no menys evidents. En canvi, és aquest mateix home, quan immers en grups de poder que persegueixen una absolutització purament material de la vida i del propi ésser humà, el qui sovint rebaixa aquestes activitats de l'esperit a nivells purament mundans i utilitaris distanciant l'art del seu sentit de ser i existir.

Plantejar l'art com una disciplina humana que troba el seu sentit únic en el plaer estètic com evasió i gaudi, em sembla tenir en molt poca estima i consideració l'art i l'artista. El mateix s'ha de dir quan es redueix l'art a pura tècnica. En el món i en la societat d'avui, afectada per reptes i canvis profunds que demanen una presa de posició clara, l'art no solament s'hi veu afectat, també, sinó que hi pot tenir molt a dir. És estrany que el món d'avui tan tecnificat i amb una pretesa fonamentació gairebé sols en les veritats científiques resulti tan poc concret. Això ha afectat de ple també el món de l'art on la vaguetat i la manca de definició sembla haver-s'hi instal·lat i una mena de

«virtuosisme tècnic» en l'art s'ha acabat convertint en un fi en ell mateix. L'art i, per tant, l'artista s'ha rendit a les «exigències materials», on allò sacrificat és la coherència emocional en ares d'una perfecció freda, estandaritzada i mecànica, que porta a interessar solament al receptor d'inclinació més tècnica i intel·lectual, que no pas al que és portat per les emocions naturals. Un art i una interpretació d'aquestes característiques, i avui és el que més abunda, es torna espiritualment ineficaç.

Són complexes les causes, però el seu origen ve de lluny, podríem dir a grans trets que, amb l'arribada del Renaixement i segles més tard amb la Il·lustració, que es materialitzaren amb la revolució que significà la idea del «jo» cartesià, fins a l'arribada de l'existencialisme, especialment el d'entreguerres, progressivament es decantà la balança cap a un «jo» mesura de tot, que podia definir i descriure amb total objectivitat allò que percep, i comportà un mode d'observar la realitat no des de l'exterioritat d'allò observat sinó des de la implicació de l'observador en l'acte d'observar. Però amb l'arribada del relativisme i les incerteses einstenianes la ciència ja no parla amb una sola veu i això ha tingut conseqüències en altres disciplines. El postmodernisme, en les humanitats i la teoria literària ha obert la porta, a partir de la dècada dels '70, al relativisme de les coses i els processos, i un dels principals efectes ha estat el de col·locar a l'interpret (receptor-lector) en el lloc preferent del procés hermenèutic.

Així, el postmodernisme i l'era tècnica, en el sentit més propi de la paraula, han donat, com a conseqüència, que a l'interpret només se li exigeixi una intel·ligència d'allò més comú. Penso ara, com a exemple, en la figura de l'interpret pianista: farts d'escoltar execucions tècnicament brillants, però mancades de tota emoció espiritual, on una acurada posada en escena per part de l'interpret, la fal·làcia interior, uns *rubatos* fora de lloc o l'afectació del director d'orquestra dissimulen des de fora allò que no es pot demostrar des de dins, i així es parla de «fidelitat a l'obra» —que no vol dir literalitat— però s'aplaudeix qualsevol tipus d'interpretació.

No es tracta de propugnar un retorn als temps pre-tècnics, però no deixa de ser paradoxal que els notables avenços que la tècnica ha produït en els camps de la vida humana i social, no hagi millorat la capacitat d'expressió artística immediata, sinó tot el contrari. S'obre, així, una distància abismal entre el coneixement tècnic que hem adquirit i el que tenim de l'aspecte «espiritual» de l'art.

Per altra banda, l'art, al llarg de la història, s'ha vist sovint utilitzat en ordre a glorificar o injuriar el poder i escarnir valors, una manipulació que ha portat l'art a

patir una degradació en la seva pròpia essència. Des de sempre, l'artista que ha pogut i volgut, quan ha tingut ocasió, ha sabut trobar maneres d'expressar la crítica al poder, la reivindicació social, o de qualsevol altre tipus. Estarem d'acord que la pedagogia feta per l'Església durant segles a través d'imatges, no deixava de ser, segons com es miri, una certa manipulació amb una finalitat molt concreta. L'art pot ser tot això i, en ocasions és bo i necessari que sigui així, però quan aquest es converteix en mitjà per una activitat abocada a una mena de militància corrosiva i destructora de tot valor ja no es pot definir com art allò que surt d'aquest exercici. En l'art, que és expressió de l'home, només l'home dóna la mesura de les coses.

En una altra dimensió, però íntimament relacionada amb la problemàtica actual de l'art dins una societat que ha abandonat les ciències de l'esperit, cal tenir present la bellesa i la forma: penso en la coneguda caixa *Brillo Box* de Warhol o les llaunes *Merde d'artiste* de Manzoni; actualment tenim *La impossibilitat física de la mort en la ment d'algú viu*, un tauró mort dins de formol, de Damian Hirst; l'obra de Jeff Koons, i del compositor John Cage amb la seva obra més revolucionària *4'33*, que va definir com a “música no-intencional” o la sempre polèmica Tracy Emin amb una de les seves últimes obres *My bed*, per posar alguns dels molts exemples que es podrien anar esmentant. És cert, com diu Gadamer, que el concepte de percepció sensorial aplicat com a criteri estètic resulta estret i dogmàtic, d'aquí que parli de la «no-distinció estètica», en tant que una obra d'art demana fer abstracció d'allò que a hom l'interpel·la significativament, i que per fer-ho es limités a apreciar-la únicament de manera estètica (*Veritat i Mètode*, I, pp. 75-120; 182-224). Però tampoc és menys cert que un mínim de sensibilitat als valors estètics, i aquí entenc per estètic sinònim de bellesa, és patrimoni de tots, i massa sovint l'anomenada «crítica artística» i els «experts» en art —que per regle general solen ser els mateixos—, pretenen que es trobi sentit a coses que no en tenen.

Actualment en l'art sembla donar-se una mena d'«estètica de l'indistint»: un art sense *forma* ni *formes*; però malgrat la gran multiplicitat de conceptes que avui defineixen l'estètica, talment com si hi hagués una estètica per a cada espai de la vida (*estètica del aparecer; estètica del consens, estètica del dissens; estètica de laboratori; política de l'estètica; etc.*), (NIÑO AMIEVA, A., «Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas», en *AdVersuS* VIII, 19-20 (2011) 64-80) —en Gadamer mateix, el concepte d'estètica té un alt contingut de bellesa («Palabra e imagen. [Tan verdadero, tan siendo]», en *Estética y hermenéutica*, pp. 279-307)—, cal tenir sempre present que

no es pot buidar el terme del sentit propi i originari que el va crear: *ἁρμονία* - *estètica* significa «harmonia entre les parts». La dificultat conceptual que manifesta avui el terme «estètica» mostra les carences del món contemporani, la seva indefinició, la manca de posicions clares, es podria dir gairebé que, l'individualisme també ha entrat en el camp estètic —una estètica per a cada cosa—, una manca d'idees i conceptes fonamentals comuns que l'home d'avui en sent nostàlgia, i això més enllà de la problemàtica oberta des de sempre en el camp filosòfic i del que se n'ha fet no només ús sinó abús. El Posmodernisme amb el seu caràcter amorfe i difús, però ben real pel que fa a la seva influència, es fa sentir en tots els àmbits.

No podem oblidar que els valors són definits, en part, a partir del significat de les paraules, les paraules no són purament signes gràfics, són conceptes, idees que estructuren una cultura i que neixen d'ella. El llenguatge és constructor de cultura, i neix de la cultura, cohesiona una comunitat, i canviar el sentit de les paraules acomodant-les a les demandes del purament *ara i aquí* i de *burocràcies institucionals* és prostituir el llenguatge i tota cultura. La pregunta ara com ara és: *què és estètica?*

Es sol dir que és en l'obra del poeta i pensador Schiller on la idea transcendental del gust es converteix en una exigència moral i es fa un imperatiu: «comporta't estèticament» (F. SCHILLER, *Cartas sobre la educación estetica del hombre*, Pròleg i trad. a cura de M. García Morente, Calpe, Madrid 1920), així l'*estètica* acaba convertint-se en *la condició de la moralitat*, —estètic equival a *actuar moralment*—, orientada a una teoria de la llibertat. Schiller pensava en l'ennobliment del caràcter humà, plantejat en el nucli d'una educació de l'home i de la humanitat, per a un Estat o societat vertaderament racionals, però un Estat concebut així, només serà possible en un home moral on raó i sensibilitat no estiguin en contradicció. Això, evidentment, provocarà un canvi radical en la manera de concebre l'art, i no tant sobre un plantejament de l'art com a mitjà o com a finalitat en sí mateix —considero que continua sent un mitjà en ordre a un Estat ideal—. Cal tenir present, en aquest sentit, que anys més tard Nietzsche parlarà també d'una futura societat on l'art serà la mesura de totes les coses. Per tant, allò que canvià Schiller, donant un nou sentit al concepte d'estètica, va ser assentar les bases per un nou concepte d'art. Però, les derives que aquest a pres contemporàniament estan en relació, fins i tot, a la idea d'art continguda en l'obra de Schiller? Tal vegada la pregunta, ara per ara, no s'hauria de situar en el terreny de definir l'art a la *manera tradicional*, sinó en saber, primer de tot, *què és art avui?*

No voldríem acabar, però, amb un sentiment de pessimisme, pensant que no hi ha artistes avui, considerem que sí, però el fet està en saber perquè fan el que fan.

En últim terme, però, no per això menys important, bandejar quasi instantàniament el caràcter contemplatiu que li és propi a tota obra d'art, i pretendre que la contemplació passi a través de, o, esdevingui gairebé i sols un exercici interpretativo-intel·lectual és com pretendre substituir el sentit d'una reunió familiar a l'entorn d'una taula per una bona dosi de pastilles que aportí la mateixa quantitat de proteïnes. La contemplació no es fonamenta en la superficialitat de «l'exigència d'allò bonic»: això seria senzillament una distracció; la contemplació és camí preparatori a la creació, és existència real, i produeix vivències que, si bé les percep però no les crea qui contempla, és la posada en acte de l'enteniment de l'emoció.

A. QÜESTIONS PRELIMINARS

I. A TALL DE PREÀMBUL

Intentar situar el lloc que ocupa l'art en la vida de l'ésser humà pot semblar a cop d'ull una tasca inútil, a voltes, una pèrdua de temps per un món, com el nostre, dominat per la ciència i la tecnologia. Però preguntar-se sobre el perquè de l'existència de l'art és un dels tombants de l'existència mateixa de l'home. Què ha impulsat a l'home, ja des de l'Antiguitat a crear? Quin sentit té l'art en la vida de l'ésser humà?, si és que en té algun. Aquests i altres interrogants semblants aplicats a l'home que omplen el camp de l'antropologia filosòfica nosaltres els apliquem a l'art. El nostre interès per l'art, doncs, té el punt de partença i el punt d'arribada en l'*home*.¹ Una creatura que es pregunta pel sentit de l'existència, que es qüestiona ella mateixa, que es qüestiona sobre els altres i planteja el Transcendent; un ésser amb capacitat i necessitat de comunicar, capaç de respondre i amb capacitat d'estimar, d'odiar i dels més complexos i oposats sentiments: una creatura capaç d'emocionar-se davant la bellesa i d'horroritzar-se davant el mal físic i moral.

¹. Qüestions llargament debatudes i sempre de difícil resposta, com ara què és art; o bé l'eterna pregunta sobre la bellesa; etc. Però no són el nostre camp d'estudi, sinó només d'esquitllentes. Tenim prou estudis fets en aquest sentit, i on es veu la dificultat alhora de donar una definició d'art com d'analitzar el terme des de l'etimologia fins a la evolució actual del concepte. De fet, es sol distingir poc entre la recerca transcultural de l'art com a categoria universal i un intent per determinar el sentit de la paraula «art». La mateixa història de l'art, que juga un paper important alhora d'analitzar l'evolució de la praxi artística, resulta incerta quan intenta classificar el significat i l'evolució tant del terme com del concepte. En aquest sentit hom pot llegir l'obra de TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, trad. a cura de F. Rodríguez Martín, Ed. Tecnos – Alianza, Barcelona 2010, pp. 29-102: «És impossible realitzar una classificació satisfactòria de las arts perquè el seu àmbit no és fixa, i perquè no existeix acord sobre allò que és i no és art [...] Però, dins aquest mar de classificacions, tal vegada s'en pugui salvar algunes d'elles. Sobretot la que classifica les arts en reals i verbals [...]» (pp. 100-101). Tanmateix, tampoc resulta una classificació gaire afortunada. El filòsof Novitz diu que l'art és indefinible com a concepte natural, cf. NOVITZ, D., «Art by Another Name», en *British Journal of Aesthetics* 38 (1998) 12-32.

Tots i cadascun d'aquests aspectes són filtrats a través de l'art i això tant des del moment de la pròpia creació artística com fins a la recepció o obertura de l'obra al món, als altres.

1. *El lloc de l'art en la vida de l'ésser humà*

Avui la humanitat sembla estar més preparada i madura per donar resposta a interrogants que es presentaven foscos en temps passats: què és l'home?; qui sóc jo?, etc.

Mai com avui s'havia donat un camp tan ampli i especialitzat de les ciències humanes: medicina, genètica, biologia, psicologia, economia, política, sociologia, etc., que intentessin esclarir la complexitat d'aquesta creatura que anomenem «ésser humà», i mai com avui s'havien donat els instruments necessaris per a regular la vida de l'home, fins el punt que moltes persones consideren que els grans problemes de l'home són problemes funcionals i operatius que demanen especialistes en cada un dels sectors.

Però, cap a on es dirigeix aquesta magna empresa humana de la ciència i la tecnologia superespecialitzades? Molts estan convençuts que el progrés científico-tècnic donarà com a resultat una millor existència per a l'home; altres, en canvi, prenen distàncies respecte d'aquesta postura.

Això ens obliga a reflexionar sobre l'habitabilitat que tindria un món dominat només per la ciència i la tècnica, no ja tan sols des del punt de vista biològic, sinó sobretot del cultural i espiritual.²

El ràpid augment dels coneixements tècnics ens ha portat allò que podríem anomenar la *dictadura de l'economia* i la *cultura de l'efímer*, que fa pressió per entrar en tots els espais de la vida de l'home, i els progressius coneixements analítics de l'existència humana que es perden en especialitzacions creixen en la mateixa mesura que creix

². Cf. RAURELL, F., *Del text a l'existència. De l'exegesi a l'hermenèutica*, Saurí, Facultat de Teologia de Barcelona, Barcelona 1980, pp. 252-307: «Els avenços científics i tècnics [...] porten en sí, com tota obra humana, una forta càrrega d'ambivalència: acreixen el bé, però també el mal [...] El progrés científico-tècnic sense un correlatiu progrés cultural, moral i social porta al suïcidi [...]. No es pot esperar de l'acumulació de tècniques l'harmonització de la humanitat amb ella mateixa i amb el seu medi ambient [...]» (pp. 252-256).

la incertesa respecte allò que constitueix el ser profund i últim de l'home.³ Aquesta crisi d'identitat que travessa de manera profunda l'ésser humà, ve agreujada actualment en creure que la ciència i la tecnologia tenen la clau del futur,⁴ considerant que l'existència humana és un *problema tècnic* més. Ja l'any 1929 així ho expressava Max Scheler:

«En la història de més de mil anys, nosaltres som la primera època en què l'home s'ha convertit per a sí mateix radical i universalment en un ésser “problemàtic”: l'home ja no sap el que és i s'adona que no sap.»⁵

No ateny en aquest estudi entrar en una anàlisi de les causes d'aquesta situació, però cal observar que després de la Revolució Industrial i les dues últimes guerres mundials, amb la misèria humana que aquestes van manifestar i causar, en tots sentits, no és possible mirar el progrés científico-tècnic de manera ingènua ni superficial. Així ho expressen les paraules de Steven Zweig:

«Si busco una fórmula pràctica per a definir l'època d'abans de la Primera Guerra Mundial, l'època en què vaig créixer espero haver trobat la més concisa dient que va ser l'edat d'or de la seguretat. A la nostra monarquia austríaca gairebé mil·lenària tot li semblava creat per a durar [...] El segle XIX, amb el seu idealisme liberal, estava convençut d'anar per el camí dret i infal·lible vers “el millor dels mons”. Hom mirava amb menyspreu les èpoques anteriors [...] i aquesta fe en el “progrés” ininterromput i imparabile tenia per aquell segle la força d'una veritable religió [...] El confort sortí de les cases senyorívoles i entrà a les burgeses [...] Les persones es feren més belles, més fortes, més sanes [...]; cada vegada es veieren menys esguerrats, golluts i mutilats

³. MARCEL, G., *El misteri ontològic. L'home problemàtic*, trad. a cura d'H. Curell i J. Leita, Laia – Textos Filosòfics, Barcelona 1989, p. 93.

⁴. Cf. RAURELL, F., *Del text a l'existència. De l'exegesi a l'hermenèutica*: «La solució tecnològica es converteix en la trampa tecnològica [...] creure que la ciència i la tècnica tenen la clau del futur és una manera de pensar carregada de mites pseudo-religiosos» (p. 256).

⁵. Cf. SCHELER, M., *Philosophie der Weltanschauung*, F. Cohen, Bonn 1929, p. 62, (trad. pròpia). Parlant de l'antropologia de Kant, Martin Heidegger reporta aquestes paraules de Max Scheler: «Cap època ha sabut conquerir tants i variats coneixements sobre l'home com la nostra [...] En canvi, cap època ha conegut tan poc a l'home com la nostra. En cap època l'home s'ha fet tant problemàtic com en la nostra» (trad. pròpia); cf. HEIDEGGER, M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt 1951, p. 189.

pels carrers, i tots aquests miracles eren obra de la ciència, l'arcàngel del progrés [...] També en l'àmbit social s'avança [...] Per als d'avui, que ja fa temps vam esborrar del vocabulari la paraula "seguretat" com un fantasma, ens és fàcil de riure'ns de la il·lusió optimista d'aquella generació, engegada per l'idealisme, per a la qual el progrés tècnic havia d'anar seguit necessàriament d'un avenç moral igual de ràpid. Nosaltres, que en el nou segle hem après a no sorprendre'ns de cap nou esclat de brutalitat col·lectiva, nosaltres, que cada dia esperàvem una atrocitat pitjor encara que la del dia abans, som força més escèptics respecte a la possibilitat d'educar moralment l'home.»⁶

És en aquest context que pren sentit gairebé profètic l'obra d'Edward Munch, *El Crit* (1893) [I].* En ella se'ns apareix l'home del nou segle, sol, davant els altres homes i davant el món, enfrontat amb ell mateix, cridant en el més absurd i absolut dels silencis. És el Nou Job, l'home contemporani. I és precisament en aquest context actual de pèrdua d'identitat, d'incertesa i desconcert respecte de la imatge de l'home que volem pensar i situar el lloc de l'art, la seva funció en paraules de Georges Rouault:

«[...] una confessió molt més commovedora d'allò que mai podríem expressar [...]».⁷

El primer que ens hem de preguntar és: què confessa l'art avui o, millor dit, què confessa a través de l'art l'home d'avui, tancat en les emocions passatgeres? Pot sortir d'allò que és efímer un art de valors eterns? Què pot comunicar avui una obra d'art? Un art que s'acomodi a les exigències actuals, acumulant només sensacions, és art? Un art on l'esperit és sacrificat en bé d'una execució o interpretació tècnica portada a la perfecció, quin art és? El sociòleg Zygmund Bauman es qüestiona si:

⁶. ZWEIG, S., *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, trad. a cura de J. Fontcuberta, El Acantilado, Barcelona 2001, pp. 16-21.

* Els números entre claudàtors fan referència a les il·lustracions.

⁷. ROUAULT, G., *Sobre el arte y sobre la vida*, trad. O. Robador, Eunsa, Pamplona 2007: «La grandeza humana es la negación de aquello que los hombres llaman generalmente grande y admirable. Entretanto, sin embargo, una verdad escondida en el fondo de sí mismos les hace sentir, en ocasiones, la verdadera belleza y la verdadera grandeza. Los temas más nobles son rebajados por un espíritu bajo, pero las realidades modestas y simples pueden ser elevadas i magnificadas [...]» (pp. 78-79).



[I] E. MUNCH (1863-1944). *El Crit*, 1893. Oli, temple i pastel sobre cartó. 91 x 73,5 cm. Nasjonalgalleriet. Oslo. (BISCHOFF, U., *Edward Munch. 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte*, trad. a cura de F. Treumund, Taschen, Köln 2006, p. 52.)

Actualment l'original es troba a Nasjonalgalleriet (Oslo), tot i que existeixen al voltant de 50 còpies. En el primer pla apareix un individu que es posa les mans a la cara i crida per expressar la seva angoixa. La cara d'aquest està deformada de manera que recorda a una mòmia. El pont i els dos personatges que s'allunyen resten indiferents.

El crit és un reflex del món de l'artista. La seva trajectòria vital va estar marcada pel patiment i la mort: la seva germana va morir de tuberculosi als quinze anys; quan ell tenia cinc anys va perdre la seva mare per culpa de la mateixa malaltia; el 1889 morí el seu pare... Ell mateix va explicar la situació que va originar *El crit*:

«Anava caminant amb dos amics pel passeig —el sol es ponía— el cel es tornava de cop i volta vermell —jo em vaig aturar, cansat em vaig recolzar en una barana, damunt de la ciutat i el fiord blau fosc no sinó sang i llengües de foc— els meus amics continuaven la seva marxa i jo continuava aturat al mateix lloc tremolant de por —i sentia que un udol infinit penetrava tota la naturalesa.» (BISCHOFF, U., *Edward Munch. 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte*, trad. a cura de F. Treumund, Taschen, Köln 2006, p. 53.)

L'escena fou ambientada a la ciutat de Nordstrand.

«Un art que només cerqui acumular impressions, segueix sent fidel a la seva funció [...]: revelar la dimensió transcendental de l'estar – en – el – món, portar al món temporal i passatger elements que resisteixin al pas del temps i desafïïn la norma universal de l'envelliment [...] O potser es tracti del contrari [...] una immortalitat experimentada com un instant de sensacions, un immortalitat temporal i mortal [...] Anuncia la decadència i fins i tot la funció tradicional de l'art?»⁸

Les paraules de Rouault semblen ressonar en aquesta direcció, a propòsit d'un art i d'un artista que només cerca el “posat extern”:

«Equilibri, ordre i mesura no es sostenen únicament amb l'exterior, exhibicionistes del meu cor, sinó que comencen en l'interior.»⁹

I les paraules de Chagall també coincideixen en aquesta direcció:

«Però el meu art, pensava, és tal vegada un art insensat, un mercuri flamejant, una ànima blava, que resorgeix sobre les meves teles. I pensava: ¡Mort al naturalisme, a l'impressionisme i al cubisme realista! M'entristeixen, em disgusten. Totes les qüestions —volum, perspectiva, Cézanne, l'art negre—, les traslladen a la tela. Cap a on anem? Quins temps són aquests que es canten himnes a l'art tècnic, que es divinitza el formalisme? Benvinguda sigui bogeria! Un bany expiatori. Una revolució del fons, no solsament la superfície. No m'anomeneu fantasma! Ans tot el contrari, sóc realista. Estimo la terra.»¹⁰

Hi ha qui diu que:

⁸. BAUMAN, Z., *Arte, ¿líquido?*, trad. a cura de F. Ochoa de Michelena (ed.), Ed. Sequitur, Madrid 2007, p. 22.

⁹. ROUAULT, G., *Sobre el arte y sobre la vida*, p. 32.

¹⁰. CHAGALL, M., *Ma vie*, Paris 1995. (Existeix una traducció al castellà de la què també m'he servit, *Mi vida*, trad. a cura de M. Bossets, Acantilado, Barcelona 2004, p. 135.)

«Les formes més exasperades de l'art contemporani són un efecte de la descomposició de les mateixes estructures transcendents de l'existència [...]»¹¹

L'afirmació resulta un xic agosarada i massa generalitzadora, però té la seva part de raó. La condició de l'art en una societat de masses no és la millor. La constant, però bé que silenciosa influència que exerceix sobre la societat el mite de la tècnica i la ciència, i la fugacitat, condueixen inevitablement a un decreixement del nivell cultural i de la sensibilitat artística, convertint l'art en simple tècnica o pur passatemps. La publicitat topa contra l'art i la cultura, afanyar-se darrere les coses quan encara estan arribant, recent fresques encara és estar *in*; ajustar-se al que ja arribat és estar *out*. Ens venen la immediatesa, la bellesa supèrflua, l'efímer, però l'home segueix desitjant l'eternitat. L'art, que cerca la bellesa i genera en bellesa, quan és refusat encén una llum ambigua sobre la civilització, perquè l'art és un factor de civilització i d'humanització, a través del qual l'home esdevé més home.

Però en aquesta mar de qüestions que semblen abocar l'art a un destí fatal, també podem formular-nos un altre tipus de pregunta: *per què no podem considerar l'art aquell espai encara noble, capaç de rescatar l'home en la seva transcendència i de rescatar per a l'home aquells valors que semblen perduts en el quotidià d'una fugacitat universal?* Tal vegada sigui aquesta la funció a la que està destinat en el món d'avui? Les grans obres del passat i, les del present, que no han cercat la futilitat de la glòria passatgera, poden retornar a l'home «històric» allò que ha perdut i que anhela retrobar: *la llibertat personal i el sentit del temps continu:*

«No conozco mejor definición de la palabra arte que ésta: “El arte es el hombre agregado a la naturaleza”, la naturaleza, la realidad, la verdad, però con un significado, con una concepción con un carácter, que el artista hace ressaltar, y a los cuales da expresión, “que redime”, que desenreda, libera, il·lumina.»¹²

¹¹. FANTUZZI, V., «L'uomo di fronte all'arte. Valori estetici e valori etico-religiosi», en *La Civiltà Cattolica* 136 (1985) IV, 568-575.

¹². GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, Pròleg de D. García López, trad. a cura de F. De Oraá, Alianza, Madrid 2012.

Resulta evident, doncs, que en el centre del tema hi ha la qüestió sobre l'existència, un problema que només es podrà resoldre a la llum de l'ésser mateix de l'home.¹³ No és que l'art canviï, el què canvia és l'ésser humà, la seva autocomprensió, la comprensió sobre el món, sobre les coses i com es projecte en la societat.¹⁴

La qüestió sobre l'art depèn, en bona mesura, de la problemàtica antropològica: 1) *Una llibertat que cerca ser ella mateixa i no es pot sostreure a la pròpia responsabilitat*, és la tensió entre llibertat i subjecció de l'artista *de dins cap a fora* — el procés creatiu —, com *de fora cap a dins* — la pressió del poders socio-econòmics —. Com resol l'artista, en tant que home — en — el — món, la tensió entre la seva llibertat en el procés creatiu — l'obra a mesura que existeix té entitat pròpia, exigeix de l'artista respecte i li demana fidelitat —, la càrrega cultural, l'opció personal, els interessos i la fidelitat a una responsabilitat crítico-interpretativa que porta per essència l'art; 2) *per les relaci-*

¹³. La problemàtica antropològica, la majoria de les vegades, no neix en un context de serenor de la vida, sinó del fracàs d'aquesta que ens arrenca cruelment de la superficialitat en la què vivim. Les paraules d'Agustí d'Hipona a la mort del seu millor amic palesen aquesta realitat inevitable de la vida humana: «Jo havia esdevingut un gran problema per a mi mateix i preguntava a la meva ànima per què estava trista i per què em trasbalsava tant, i no em sabia respondre res»; cf. SANT AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions*, IV, c. 4, trad. a cura de M. Dolç, Ed. Proa, Barcelona 2007, p. 86.

¹⁴. El *ready-made* més conegut de la història és un urinari: *R. Mutt, 1917* de Marcel Duchamp. [II] La seva fama no li ve tant del fet de ser un urinari com del fet que era la primera vegada que un estri de la vida quotidiana per a un us tan bilògic com humil de l'ésser humà s'elevava a obra d'art. La pregunta formulada per Danto és central: «Si qualsevol cosa pot ser art, què distingeix l'art de qualsevol cosa?». L'època en què va ser fet el *ready-made* era en plena I Guerra Mundial i Duchamp volia atacar els sectors més conservadors i tradicionals de la societat perquè eren els que menys sofrien aquest drama; una part de la societat que entenia l'art com a sinònim purament de bellesa etèria i supèrflua, i que condemnava a milions de joves a la mort en el camp de batalla. Duchamp amb el seu famós *ready-made* —i en va fer uns quants, pretenia atacar el gust, la bellesa i posar en judici la relació entre mestratge i visió de l'autor, provocant i «escandalitzant», així, aquelles classes socials que en temps de guerra tenen molt a guanyar i poc a perdre. Tal vegada, però, la més important aportació de Duchamp a l'art no va ser la seva obra —en termes generals—, sinó la creació d'una mena d'*art d'acció*, provocant la pregunta sobre el sentit de l'art en sí mateix: *pot ser purament una metàfora ideològica, l'art?* Cf. DANTO, A. C., *¿Qué es el arte?*, trad. a cura d'I. García Ureta, Paidós, Barcelona 2013, pp. 41-44; GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, trad. a cura de R. Santos Torroella, Phaidon, Nova York ¹⁶1997, p. 468; ID., *Lo que nos cuentan las imágenes. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Pròleg i trad. de J. F. Yvars, Elba, Barcelona 2013: «Hay infinidad de libros que no he leído sobre Duchamp y todo el asunto ése del urinario que mandó a una exposición... Se dice que habría "redefinido el arte". ¡Qué trivialidad!» (p. 95).



[II] M. DUCHAMP, *R. Mutt, 1917* (també conegut com «Font», «Fountain» o «Urinari»), 1917. 61 x 38 x 48 cms. Tate Modern. Londres.

ons amb les altres persones, especialment les més properes, partint de l'afirmació que l'art és una forma de llenguatge, és comunicació, demana «saber escoltar». És dialògic, implica una *responsabilitat* que passa a través del respecte per aquell ésser humà que es revela en la seva obra, i de l'obra que interpel·la demanant una resposta que d'alguna manera transforma; i una *solidaritat*, per què l'art destaca la capacitat de mútua entesa que tenen els homes. L'obra provoca «encontres» i «desencontres», però mai deixa indiferent; 3) *per una necessitat impel·lent i inevitable de trobar un sentit global a l'existència humana*, l'art és «comprensió» que parteix de l'autocomprensió del propi artista, del seu «jo» davant els altres «jo», i el seu «jo» davant - i - en el món. Troba el sentit de la seva existència en l'art i en l'art cerca el sentit de l'existència.

«En mi arte he intentado explicarme la vida y su sentido. También he pretendido ayudar a otros a aclararse con la vida [...]».¹⁵

2. Gènesi de l'art

Tots els éssers humans parlen, aquest és un dels trets més significatiu i diferenciador respecte dels altres éssers vivents. La llengua catalana usa una bella expressió: «enraonar», és a dir, fer servir la raó o l'enteniment, mentre proferim signes sonors amb sentit. Però aquest acte que és definit amb el terme llenguatge, no és l'única expressió humana de comunicació ja que *llenguatge és tot acte significatiu amb el què s'expressa un sentit i està orientat a ser comunicat*. Paul Ricoeur entén per llenguatge l'ús de signes que no són coses, però que valen per coses, i l'intercanvi dels signes — dirà — és *interlocució*.¹⁶

El dramaturg Terenci probablement amb la màxima «*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*», volia expressar allò comú universal existent en el substrat de totes les cultures i de totes els éssers humans. Parlem llengües diferents, però tenim llenguatges comuns, tenim tradicions i cultures diferents, però en tant que éssers humans tenim un

¹⁵. MUNCH, E., *El friso de la vida*, Pròleg a cura de H. Bøe, trad. a cura de C. Gómez-Baggethun – K. Baggethun, Nòrdicalibros, Madrid 2015, p. 52.

¹⁶. RICOEUR, P., *Sobre la traducció*, trad. a cura de G. Calaforra, PUV, València 2008, pp. 32-33.

únic disseny mental i humà que compartim. En aquest sentit, l'art apareix com una altra possibilitat humana de comunicació dins la tendència natural de l'home.

Segons el disseny pitagòric del cosmos, la música té l'origen en les lleis numèrico-matemàtiques.¹⁷ La idea que l'art és innat a la naturalesa humana ho demostra el fet que Plató ja considera que l'art des de l'educació i com a tal, afecta directament la moral del poble. Quan formula la llei de la dansa, que comprèn el cant i la música, matisa les seves diverses dignitats i categories a partir de manifestacions preartístiques, com una desassossegada manifestació del ser sensible, conscient en l'home.¹⁸ La música, que en Plató és interpretada en termes pitagòrics, propicia una sintonia entre ànima i cosmos, i té una funció educativo-moral.¹⁹ Aristòtil, que amb el seu plantejament sobre l'art sembla aportar una visió més oberta, considera que les representacions són una tendència innata en l'home, i la música, en la línia de la seva reflexió sobre la tragèdia, tindria una funció catàrtica;²⁰ però suposa que una vegada els pobles han superat les necessitats bàsiques, és natural desenvolupar paulatinament altres aspectes de la vida que l'adornin i l'enriqueixin.²¹ Jean-Jacques Rousseau en el seu *Assaig sobre l'origen de les llengües*,²² afirmava que la música i el llenguatge tenien un origen comú.

¹⁷. DIELS, H. – KRANZ, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, W. Kranz (ed.), Weidmann, Berlin 1951, 44B10, 44B11, 44A23; ESTOBEO, *Eglogas*, trad. a cura de Guillermo Ruiz, I, proemio, cor.3, Madrid 1958; també en l'obra de PLATÓ, «Timeu», en *Diàlegs*, XVII, 37a, Alpha - Fundació Bernat Metge, trad. a cura de J. Vives, Barcelona 2000, p. 79; tota ànima és creada a partir dels números matemàtico-musicals. La música, pel seu caràcter simbòlic i abstracte, exercia una fascinació ja en els Clàssics; per tant, l'origen d'ella havia d'estar en l'*arché*.

¹⁸. PLATÓ, «Lleis», I-III, en *Diàlegs* XIX, Alpha - Fundació Bernat Metge, trad. a cura de M. Camps i Gaset, Barcelona 2013,

¹⁹. PLATÓ, *República*, II, (376e); VII, (521de – 522abc), en *Diàlegs* XI, Alpha - Fundació Bernat Metge, Introd. i trad. a cura de Manel Balasch, Prev. L'obra de Rouget il·lustra bé la música en la Grècia Clàssica i les contradiccions que sobre la música sembla tenir Plató, Cf. ROUGET, G., *La musique et la transe*, Gallimard, Paris 1990; PLUTARC, *La música*, trad. a cura de J. Silva Barris, adesiara, Martorell 2008, pp. 129-135

²⁰. ARISTÒTIL, *Poètica*, IV, Introd. trad. i notes a cura de J. Farran i Mayoral, Alpha - Col·lecció Bernat Metge, Barcelona 1926, p. 6

²¹. ARISTÒTIL, *Política*, VIII, 5-7, (1339a-1342b), Introd., trad. i notes a cura de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid 1982.

²². ROUSSEAU, J.-J., *Écrits sur la musique*, C. Kintzler (ed.), Stock, Paris 1979, p. 229. (existeix una edició en castellà: *Escritos sobre música*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia

Ara bé, si l'art apareix una vegada cobertes les necessitats bàsiques, no estariem parlant d'un tret connatural a l'essència humana, sinó d'una categoria més aviat cultural, producte de l'home desenvolupat, però en el nostre estudi no parlem precisament d'això.

Per a la ciència evolutiva tots els éssers s'adapten, i els qui no ho fan moren, evidentment l'ésser humà també. Aquesta és una característica heretada, psicològica, afectiva o de conducta que els éssers desenvolupen per instint de supervivència i perpetuació de l'espècie. Així, per a l'antropòleg Steven Pinker les arts, la religió, etc. serien derivats d'una adaptació, una mena de «subproductes» per a satisfer els nostres gustos actuals que no són més que un estat evolucionat dels instints de supervivència ancestrals. De fet, si bé els estudis sobre l'art «musteriense» del període Neandertal susciten moltes qüestions, el paleontòleg André Leroi-Gourhan ja havia fet observar fa anys, que el Neandertal tenia formes de retre homenatge als difunts, i en contacte amb l'Homo Sapiens, aquells semblaren haver copiat rudimentàriament l'art d'aquests últims.²³ De ser així, no estariem parlant, doncs, d'una adaptació al medi.

Cert és que els grups humans s'han desenvolupat a força de les necessitats, però no és menys cert també, que les cultures, per primitives que aquestes siguin, desenvoluparen un sentit de bellesa propi tant en el fer com en el ser identitari de cada comunitat. La primera dansa, la primera cerimònia nupcial, el primer ritual de fertilitat, tal vegada no fossin entesos com art per aquelles comunitats — o així ho diuen certs antropòlegs —,²⁴ però això implica que no puguin contenir aquell caràcter que nosaltres li donem

2007). Tanmateix, considerava, de la mateixa manera que Kant, que la música instrumental, és a dir la música sense text, que estava mancada d'idees, i per aquesta raó es dirigeix als sentits i no a la raó (KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, Heiner F. Klemmer (ed.), Felix Meiner, Hamburg 2001, B218 (paginació de la segona [«B»] edició Berlín 1793). Existeix una edició en castellà (*Critica del Judici*, Espasa-Calpe, Madrid 2007). Però qui gosaria afirmar, per exemple, que les obres de Beethoven, especialment les *Sinfonies*, no tenen envestida d'idees, fins hi tot d'ideologia; cf. NEUBAUER, J., *The Emancipation of Music from Language Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven 1986. Existeix una traducció castellana: *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Machado, Madrid 1992).

²³. LEROI-GOURHAN, A., *Prehistoria del arte occidental*, trad.a cura de M. Llongueras Campaña, Gustavo Gili, Barcelona 1968

²⁴. Així per a l'antropòloga Joanna Overing, la categoria de l'estètica és un desenvolupament de l'era moderna i neix d'un concepte burgès i elitista que enfonsa les seves arrels en La Il·lustració; Lynn M. Hart o Susan M. Vogel considera que els objectes de la cultura material dels pobles africans com puguin ser els Baule no eren concebuts com art ni poden ser entesos com art en el sentit que ho entenem nosaltres.

a l'art?, bé guarden el valor de l'afirmació i el progrés dels esdeveniments històrics i revelen un mode d'existència de la divinitat i de l'home primordial. Això no s'escapa a la intel·ligència de l'home primitiu i com a tal revesteixen cada esdeveniment de manera única.

L'art no és l'objecte nuclear de Mircea Eliade, però en la seva coneguda obra *El mite de l'etern retorn* ens diu precisament això:

«También es una característica de las estéticas arcaicas el que las “obras de arte” humano sean imitaciones de las del arte divino [...]».²⁵

L'art reflecteix la lluita per una constant restauració de la personalitat, conforme a una realitat estètica infiltrada en l'home i, en certa manera, en la Naturalesa mateixa. A la vegada implica un anhel de prolongació de la mateixa existència en l'etern. Els resultats, les obres d'art, canvien perquè canvia la concepció de la mateixa existència.

Eliade no sembla posar en dubte l'existència d'unes característiques bàsiques de l'art com a categories universals i interculturals, l'home primitiu té una consciència d'art; perquè hi ha un aspecte de gratuïtat en la vida de l'home, d'allò que fa, d'allò que pensa. L'art és una dimensió de gratuïtat de la vida, d'allò que no és útil, d'allò que no és imprescindible. És allò que ajuda a distingir l'*homo faber* de l'*homo ludens* i l'*homo amans*, l'home que produeix respecte de l'home que es diverteix i a la vegada contempla, i els dos són ú per origen. L'*instrument* és una experiència radical de l'home; des de la primera fabricació en el paleolític fins la fabricació en sèrie actual hi ha una continuïtat, però l'experiència del primitiu amb el seu instrument de caça o de recol·lecció és molt més profunda, íntima, immediata. Aquest sent l'instrument com a quelcom seu, és el seu col·laborador necessari, és una prolongació humana de la seva activitat, i a

Però moltes obres d'art del passat a Occident foren concebudes, en primer terme, per un ús diferent al de la pura contemplació; tal vegada l'home actual tampoc sap entendre que el Giotto és art i a la vegada pedagogia, de la mateixa manera que els frescos anònims de Taüll?; la pregunta l'hauria de respondre ella; cf. VOGEL, S. MULLIN, «Baule: African Art Western Eyes», en *African Arts*, vol. 30. Núm.4 (1997) 64-77; vg. també en Id. *op. cit.*, Art Gallery - Yale University Press, Yale 1997. [III] [IV]

²⁵. El món arcaic ignora les activitats profanes, tot allò que està dotat de sentit participa del sagrat; cf. ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. a cura de R. Anaya, Alianza, Madrid 32011, pp. 41-42. 46.



[III] GIOTTO, *Il sogno di Papa Innocenzo III*, ca. 1297 – 1299. Basilica Superior. ASSÍS. (GIANDOMENICO, N. – RUF, G., *Arte e Storia di Assisi. Gli freschi di Giotto Restaurati*, Bonechi, Firenze 1989, p. 53.)

El símbol del fresc és que en un moment determinant per a l'Església, el qui de fet l'aguanta, la sosté, és un «pobre»: «Il Poverello». El missatge és profètic: l'Església per ser ella mateixa; per ser plenament de Jesucrist, ha de ser pobre.

Giotto s'inspirà per als frescos en la *Leggenda Major* de Sant Bonaventura. D'un temps ençà els especialistes han intentat cercar una relació entre el 28 frescos de la *Leggenda Francescana* amb els 34 frescos de la zona alta de la nau de la Basilica Superior (16 de l'Antic Testament i 18 del Nou Testament). El conjunt total recrea un aprofundit paral·lelisme entre la història de la salvació i la Vida del Sant, resultant una gran catequesi.



[IV] CIMABUE, *Maestà*, ca. 1280. Basilica Inferior. Assís. (GIANDOMENICO, N. – RUF, G., *Arte e Storia di Assisi. Gli freschi di Giotto Restaurati*, Bonechi, Firenze 1989, p. 17.)

A la dreta un detall del fresc, el famós retrat del Poverello que correspondria a la descripció del seu primer biògraf, Tommaso da Celano.

la vegada de la seva persona. L'un depèn de l'altre i l'instrument serà entès com una mediació íntima que acabarà sent elevat a produir un efecte que desbordi el seu poder —l'ésser humà revesteix de valor allò que li pertany—. ²⁶

El filòsof de l'art Dennis Dutton fa observar que considerar un objecte com art o no, no és un fet que depengui d'una cultura concreta, sinó que tant Occident com les grans tradicions artístiques d'Àsia i de la resta del món, incloses les cultures tribals d'Àfrica, Amèrica i Oceania, comparteixen aquests mateixos trets comuns. ²⁷

El llenguatge, com a realitat humana i universal que és, apareix de manera igual en totes les parts del món, i ningú pot negar la importància que aquest té per a la supervivència de l'home, i encara que ulteriors desenvolupaments del llenguatge siguin més complexes que en el seu inici, segueixen els mateixos paràmetres en tots els llocs del món, és un tret «pancultural» que mostra una adaptació només explicable a la innata naturalesa humana.

Precisament perquè l'art és una realitat que té el seu lloc i fonament en l'essència mateixa de l'ésser humà des de l'origen d'aquest, és, per la seva naturalesa pròpia, llenguatge, o si es prefereix, un mode de llenguatge, de comunicació:

²⁶. Així, certs objectes seran produïts amb un matís estètic diferent que els purament instrumentals, i el tret propi d'aitals objectes destacarà el seu caràcter lúdic o transcendent. Això no vol que l'obra d'art, tal i com serà concebuda a partir d'un cert moment de la història, sigui igual que aquest objecte de l'home primitiu, però el fet de ser un objecte que no ha estat produït per un ús instrumental i de subsistència sí que és una realitat. L'home arcaic ja s'adona que el treball no consisteix únicament en una activitat amb finalitats utilitàries, que el manté ajupit a nivell de subsistència; també s'adona que el treball pot convertir l'home en artista, en contemplador il·lusionat per la matèria, que afavoreix la relació lliure i serena amb l'entorn. És el que el grec alexandrí distingeix entre *ponos* (treball feixuc) i *tekhne* (art). En aquest sentit, Gadamer sembla basar-se en el concepte de «joc» quan sosté una tendència innata de l'home per a l'art; però el «joc» té un caràcter de contingència, en el «joc» no hi és tot el «jo» de l'ésser humà, ni té un caràcter de perdurabilitat; GADAMER, H.- G., *L'actualitat del bello*, trad. a cura de Dottori, R.- Bottani, L., Marietti, Genova 1996, pp. 177-185 (aquí m'he servit de la versió italiana pel *Pròleg*, p. XV); BENJAMIN, W., *La obra de arte en los tiempos de productividad moderna*, trad. a cura de Wolfgan Erger, Casimiro, Madrid 2010, pp. 13-21, on l'A. deixa entendre que el tema de l'activitat productora sempre estendrà sobre l'art un matís d'utilitat.

²⁷. DUTTON, D., *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, trad. a cura de C. Font Paz, Paidós – Espasa, Madrid 2010, pp. 112-113.

«En general el arte surge de la necesidad de un ser humano de comunicarse con otro —todos los medios son igual de buenos— [...] —Se ha pintado precisamente porque no puede explicarse de otra manera—. Lo único que se puede ofrecer es un indicio de la dirección que se tenía en mente. No creo en el arte que no se haya impuesto por la necesidad de una persona de abrir su corazón. Todo arte —la literatura como la música— ha de ser engendrado con los sentimientos más profundos— [...]».²⁸

Ja als Antics no se'ls hi escapà que de llengües com de llenguatges n'hi ha de molts tipus. La mateixa Bíblia així ens ho diu en el mite de La Torre de Babel,²⁹ i més endavant, els textos profètics i alguns textos evangèlics ens donen rics exemples de com el llenguatge no passa exclusivament a través de la paraula:

«En moltes ocasions i *de moltes maneres parlà* Déu antigament als nostres pares en els profetes.»³⁰

«Residien a Jerusalem jueus piadosos provinents de totes les nacions que hi ha sota el cel. Quan se sentí aquella remor, la gent s'aplegà i van quedar desconcertats, perquè cadascú els sentia parlar en la seva pròpia llengua. Sorpresos i meravellats, deien: — ¿No són galileus, tots aquests que parlen? Doncs com és que cada un de nosaltres els sentim en la nostra pròpia llengua materna?»³¹

Abans hem dit que *llenguatge és tot acte significatiu amb el que s'expressa un sentit i està orientat a ser comunicat*.

Normalment l'home necessita una paraula afegida a una acció, d'aquesta manera es revela el seu sentit. En la pel·lícula de Karl Dreyer «La paraula», tenim amplis passatges on la càmera es mou en pla continu sense que cap dels actors digui res, no necessitem cap paraula afegida a l'acció per entendre el seu sentit. Vertaderes joies

²⁸. MUNCH, E., *El friso de la vida*, pp. 17-19.

²⁹. *Gn* 11,1-9.

³⁰. *Hb* 1,1; el cursiu és meu.

³¹. *Fets Ap.* 2,5-8. La materialitat de la llengua no és frontera quan es parlen llenguatges comuns, l'art en la seva interacció transcendeix la seva materialitat. És clar que de l'exegesi del text no se'n deriva cap hermenèutica sobre l'art, però s'estableix una vàlida analogia.

del cinema mut no necessiten paraula: «L'acuirassat Potemkim» de Eisenstein, «Joana d'Arc» de Dreyer, «La mare» de Pudovkin. Ara preguntem: no són els nostres actes ja una mena de llenguatge?, en allò que tenen de sortida «en fora» i de significat i revelació «del de dins». És un fet acceptat parlar de «llenguatge del cinema», els mateixos creadors l'analitzen en analogia amb el llenguatge de la paraula: elements formals, sintaxi, estilística, etc.

El mateix podem dir de la música: anem a escoltar un concert, entra el director i es comencen a sentir els primers compassos de la «Cinquena Simfonia» de Beethoven, cada oient és un intèrpret més dins l'obra. Aquelles notes, aquelles harmonies ens poden evocar el destí de la humanitat, la tragèdia del devenir de la història, o el record de la primera vegada que foren sentides en un moment, tal vegada, únic i irreplicable de la nostra vida; la vivència és quelcom total, embolcallant. La música també és analitzada en analogia a la lingüística: forma musical, fraseig, respiració, cadència, sintaxi, etc. També és acceptat parlar de «llenguatge musical», i així successivament en totes i cada una de les arts segons el seu propi temperament. Què ha passat?, doncs que naturalment la intuïció i la ment saben copsar que en cada una de les diferents arts, els elements propis es componen i s'articulen traçant dissenys intel·ligibles, evocant imatges, revelant personatges o explicant històries.³²

L'art transforma els fets, reals o de ficció, en imatges o sons organitzats i en aquest sentit ja reben i transmeten la seva interpretació, i cada u de nosaltres tornem a transformar aquelles imatges, aquells sons, en un nou món organitzat a la nostra imatge i semblança. Així l'art aconsegueix la seva suprema revelació.

32. Ho il·lustra bé l'obra de FORSTER, E. M., *Howards End*, 1910, c. 5, on cada personatge, en escoltar la *Cinquena Simfonia*, sent una reacció diferent, que va des de la visceralitat fins el purament formal-social. Comentaris al capítol de l'obra no en falten: BURNHAM, S., «How Music Matters: Poetic Content Revisited», en *Rethinking Music*, Cook, N. – Everist, M., (ed.), Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 204-208.

3. L'home, una «creatura oberta» a l'art

Partir de l'home com ésser potencialment *obert a*, és partir d'un posicionament acceptat per una gran part de la filosofia. Si bé és cert que la filosofia opera amb els mitjans humans de la raó «natural», no podem tancar-la a un camí que apunti per sobre d'ella mateixa i estableixi l'home en l'actitud de prestar atenció a quelcom més enllà de la història i de la realitat mundana. En aquest sentit, l'art, manifesta aspectes de l'ésser humà no fàcilment definibles ni empíricament demostrables.

En totes les formes de cultura l'ésser humà té el sentiment d'un «no res», d'una «buidor» que s'ha de curullar. Limitant-nos al camp de l'art, hem de dir que aquest sentiment de «buidor», que és la guspira que encén la flama del geni artístic, es dona abans, durant i després de la creació. Dit en altres paraules: condueix l'execució de l'obra, és present al llarg del procés creatiu i resorgeix amb dolor en posterioritat.³³

Aquests tres estadis o moments de la producció artística responen a tres etapes diferents de la vida de l'ésser humà i podríem dir, extrapolant l'experiència creadora de l'obra a l'experiència humana, que el *primer estadi*, el d'*abans* o preparatori a l'execució és un moment que té un doble moviment: 1) cap en fora, per escoltar i copsar les palpitations de la vida i del món, i 2) cap en dins, com a introspecció del propi jo; hi haurà d'haver una pre-comprensió per tal de fer possible una intel·lecció, com a comunió, d'allò que ve de fora. És un moment d'interpel·lació, és el moment de la *crida*, la pregunta que apunta a l'essència, no al com ni al quan, i que demana la virtut de l'escolta i la virtut del silenci com avantsala del segon moment. «Docilitat» i «disponibilitat», «genuïnitat en tant que puresa de relació» i «obertura» permeten aquesta interiorització.

El *segon estadi* neix de l'exigència d'una resposta que ve donada per aquesta pregunta que ha tingut la «força»³⁴ d'anorrear l'home: sortir del «no res», existir, fer-se presència és el què demana aquesta «força». Però una «força» així només serà traduïble per un ésser humà que sigui capaç de copsar i comunicar allò que estant com a suport en la materialitat de la vida i del món, brilli en la intel·ligència al calor de l'emoció.

³³. No volem dir únicament que retorni aquest sentiment en la contemplació, per part del propi autor, com a «carencia» d'aspectes no expressats en l'obra o d'insatisfacció; també retorna en tant que l'artista, mentre dura el procés de creació, viu a *temps ple* i tot el seu «jo» queda capbussat en l'execució de l'obra. Aquesta li pren la vida i persona de tal manera que el buida per dins mentre dura el procés.

³⁴. Diem «força» en tant que no sempre l'ésser humà desitja ser el subjecte d'aquesta interpel·lació.

Aquesta transposició demana imaginació i tècnica com a suport a l'esperit. Aquest no s'aprèn, no hi ha remei possible a la seva mancança, i no és culpa de l'artista, sinó la seva tragèdia. Aquesta «força» que implica desassossec i la insatisfacció dels anhels de l'artista, pot portar a la creació de les grans obres d'art, però també a una esterilitat, tot dependrà de la potència de l'artista. «Lucidesa mental» i «excitació emocional» seran els components essencials a la *inspiració* que demana aquest segon moment, i que es dirigeix a l'aprehensió de la dada central, a través del vel de les imatges, paraules i sons.

El *tercer estadi* és un retorn a l'obra, moltes vegades dolorós. La conflictualitat interior generada per tot un conjunt de sentiments que s'esdevenen vertiginosament en aquest «part espiritual»: sofriment, temor, esperança, pot provocar en l'artista haver de deixar l'obra inacabada durant un temps, per a retornar-hi després. Sol passar que no li agradi el que ha fet, i destrueixi l'obra sota noves esperances. També pot succeir que l'autor, l'artista acabi l'obra, i no la vulgui contemplar. Quanta insatisfacció! Coses que voldria haver expressat i no ha fet; idees que ha deixat de dir, llums, paraules, colors, formes, sons que hi haurien d'haver estat i no hi són... La solitud inicial es fa novament present en la part final; la insatisfacció, traduïda en moltes ocasions pel geni artístic d'aguda sensibilitat com un fracàs personal, serà el motor que generi nous processos creatius,³⁵ sempre a l'encalç per curullar una buidor, una absència... de què? Si l'home, l'artista... ho sabés!

«Sin arrimo y con arrimo,
sin luz y a oscuras viviendo,
todo me voy consumiendo [...]»³⁶

³⁵. MERLEAU-PONTY, M., «Le doute de Cézanne», en *Fontaine* 8 (1945) 80-100, existeix una traducció en castellà de la què m'he servit; ID., *La duda de Cézanne*, Pròleg i trad. a cura de D. Mundo, Casimiro, Madrid 2012; aquest bell opuscle il·lustra alguns dels aspectes descrits en cada un d'aquests moments: «[...] un ser ansioso y desconfiado que renegó de las presiones familiares y sociales [...] para dedicarse a lo que creía su destino, pero que tampoco logró conformarse con lo que hizo, viviendo bajo la presión del fracaso y la insatisfacción.», p. 9.

³⁶. SAN JUAN DE LA CRUZ, «Glosa a lo divino», en *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, D. Alonso - E. Galvarriato de Alonso (eds.), nota preliminar de Dámaso Alonso, Aguilar, Madrid 1989, pp. 62-66. En el misticisme es dona una gran força creadora, precisament perquè el místic sent, amb marcat accent, aquesta buidor i un anhel de superació. Poesia i música són l'expressió més genuïna d'aquests estats.

El moment inicial pot ser una primera impressió, un primer encontre amb el “model”, que desencadena impulsos, anhels de realització. Pot ser que la pregunta essencial, motor que mou l’acte de la creació artística, apunti a la immensitat d’un objecte inaccessible a la nostra comprensió. L’ésser humà pot tancar-se en la seva existència banal o sortir-ne d’ella, com acte d’obertura, tota resposta fa ser actor en aquest drama metafísic i transforma l’encontre en diàleg.

El segon moment és la «materialització», l’actuació que fa comprensible als altres aquesta «força», aquest «encontre» elevat a obra d’art en la producció d’ella. Són moments de lluita els de posar en marxa una creació artística, tota «actuació» en la vida comporta situacions d’incomprensió, impotència per fer-se escoltar, manca de salut, entorn poc propici, etc., però l’heroïtat de l’ésser humà, de l’artista el fa avançar, puix troba en la «tasca per a la que ha estat cridat» la seva major satisfacció i per a la que paga sovint un preu elevat:

«Él —Realizarás grandes obras— inmortales obras maestras saldrán de tus manos.

Yo — sí — lo sé — però ¿podrán elles liberarme del gusano que me está corroyendo las raíces del corazón? — No — es imposible.»³⁷

Conèixer, actuar, crear és l’actitud central i el procés de la vida del ver artista i de tot esperit viu, obert a les realitats immanents i transcendents:

«Con la corteza del roble los muchachos construían sus barcos [...] Los viajes por el mundo de los juegos aún alcanzaban fácilmente su destino y conseguían regresar siempre a la orilla [...]. Entretanto la dureza y el olor de la madera de roble empezaron a hablar más preceptiblemente de la lentitud y constancia con la que crece el árbol. El roble mismo decía que sólo en un crecimiento tal reside lo que perdura y da frutos; que crecer es abrirse a la amplitud del cielo y al mismo tiempo arraigarse en la oscuridad de la tierra; que todo lo que es genuino prospera sólo si el hombre es a la vez ambas

³⁷. MUNCH, E., *El friso de la vida*, p. 148.

cosas, dispuesto a las exigencias del cielo supremo y amparado en el seno de la tierra sustentadora».³⁸

La realització personal en la vida és, per analogia, la realització d'un acte creador perquè la vida és l'essència de l'art, i només la materialització, com acte d'obertura, fa possible la seva comprensió:

«El artista, el creador, el filósofo tienen por delante un trabajo de parturienta doloroso y agotador, pues no sólo deben concebir ese mundo, gestar la idea para despertarlo, sino que lo deben hacer de tal modo que esa idea afecte a otros».³⁹

La manca d'entusiasme de l'artista en començar l'obra, és la dificultat en enfrontar-se a tota tasca creadora, però una vegada iniciat el procés el gaudi serà immens, ja no es podrà deixar l'obra quan aquesta estigui en marxa.

Tot acte creador és transformador, opera primer de tot en el propi jo i després en els altres.

Durant el procés de l'acte creador, de l'actuar, pot ser que l'ésser humà, que l'artista, faci i desfaci, que el resultat no sigui l'esperat. Pot succeir que l'artista, que l'home no hagi «estat en l'obra» sinó fora d'ella, que no hagi estat per la tasca — la materialització d'aquest anhel, d'aquesta força, traduïda en obra demana tot el «jo sencer»—. Al final dubtarà de la seva decisió, es sentirà en terreny fals, al descobert, amb ganes de deixar-ho tot. Si no és un home estèril tornarà a començar posant en joc totes les seves facultats per tal de sortir del «no res». Així, la vertadera vocació porta en ella mateixa un constant recomençar. Però el geni tornarà ple de riquesa.

³⁸. HEIDEGGER, M., *Camino de campo*, trad. a cura de Carlota Rubies, Herder Editorial, Barcelona 2003, pp. 24-25. Ara bé, tot i la poèticitat i la veritat continguda en el text de Heidegger, queden en entredit si és té en compte les cartes i l'actitud de temps pretèrits del seu autor; què significa per ell «arrelament a la terra i les exigències del cel suprem»? Hom pot llegir BOADA, I., *Heidegger: els anys difícils*, Escripta et Documenta 93, Publicacions Abadía de Montserrat, Barcelona 2011, en especial les pp. 45-54. HEIDEGGER, M., *Cuadernos negros (1931 – 1938). Reflexiones II-VI*, trad. a cura de A. Ciria, Peter Trawny (ed.), Trotta, Madrid 2015, com exemple hom pot llegir Reflexiones V, 30-38, pp. 260-265.

³⁹. MERLEAU-PONTY, M., *La duda de Cézanne*, p. 14; planteja la metodologia de la comunicació.

«No basta que el artista esté inspirado para que produzca. Debe, además, trabajar y trabajar para llevar esa inspiración a la forma perfecta. La fórmula verdadera de la creación artística no es, pues, inspiración o trabajo, sino inspiración más trabajo, exaltación más paciencia, deleite creador más tormento creador [...] ¿y quién pudiera decir de dónde proceden las ideas? ¿Quién podría decir de qué profundidades de la naturaleza humana o de qué altura del cielo proceden esos rayos divinos que de repente resplandecen en el artista? Pero sólo resplandecen por instantes con ese brillo maravilloso. Luego se apagan y entonces comienza para el artista la tarea de reproducir esa visión interior, única.»⁴⁰

«La idea del deber de trabajar me vuelve a menudo y creo que todas mis facultades para el trabajo me volverán bastante pronto. Solo ocurre que el trabajo me absorbe con frecuencia de tal modo que creo que me quedaré siempre abstraído e incapaz también de saber desenvolverme para el resto de mi vida.»⁴¹

Després del primer fracàs en la tasca de portar la «Paraula» al seu poble, Israel, el profeta es pregunta si haurà estat una vertadera vocació la crida que en el seu dia va sentir, ha viscut en una incertesa constant, com l'artista mentre crea la seva obra, tot és una incògnita:

«M'has obligat a quedar-me tot sol ple del teu enuig fins dalt de tot. Per què el meu dolor es fa etern [...] has estat per a mi una font enganyosa d'aigües incertes» (*Jr* 15, 17-18); la resposta resulta inconfusible:

Això m'ha respost el Senyor: “Si tornes, et deixo tornar [...]» (*Jr* 15, 19).

⁴⁰. ZWEIG, S., *El misterio de la creación artística*, Sequitur, Madrid 2012, p. 35-36.

⁴¹. Cf. GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, pp. 108; 446: «El arte exige trabajo obstinado, un trabajo a pesar de todo y una observación siempre alerta y continua. Por obstinada quiero decir un Trabajo constante, però asimismo fidelidad a su concepción [...]» (p. 108). La inspiració creadora pot venir per *excés*: les idees bullen, en són moltes a la vegada i s'han d'ordenar, i l'artista queda bloquejat; o per *defecte*, l'artista mira d'omplir una carença. Sol passar, i no poques vegades, que els dos sentiments conviuen en l'artista.

Aquesta manca de lògica del discurs, aquesta incoherència gramatical que resulta paradoxal, permet endevinar però, que per tal de poder dur a terme la difícil tasca d'una verdadera vocació, aquesta necessita sempre ser renovada.⁴²

També en la literatura profètica el profeta es manifesta un artista de la història i del transcendent a través de la paraula, en aquest sentit té la mateixa lluita per afaiçonar la seva obra,⁴³ així ho palesa el text de Jeremies i les cèlebres Lamentacions:

«*Abans* de formar-te en les entranyes de la mare, jo et coneixia; abans que sortissis del ventre et vaig consagrar destinat a les nacions [...] Jo vaig replicar — Ah, Senyor Déu meu! Sóc massa jove. Com sabré parlar?» (*Jr* 1,5).

Una vocació, una crida des del sí matern, un «abans» que funda una existència, i un primer refús per part del qui és cridat. Però la crida és massa forta i el profeta no es pot negar. Més endavant parlarem del lloc de la llibertat en aquest procés.⁴⁴

«Senyor, m'has seduït i m'he deixat seduir; has volgut forçar-me i te n'has sortit. He estat la riota de tothom, tot el dia es burlen de mi. Sempre que parlo haig de cridar i anunciar “Violència, destrucció!”. M'has adreçat la teva paraula i tot el dia m'ultratgen. Si em dic: “No hi pensaré més, no anunciaré la paraula en el seu nom”, llavors ella es torna dintre meu com un foc devorador tancat en el meu cos; he provat d'apagar-lo hi no he pogut [...]» (20,7-9).

⁴². L'excel·lent llibret d'André Ridouard, *Jérémie. L'épreuve de la foi*, Lire la Bible, Éditions du Cerf Paris 1983; dedica en el capítol IV un apartat a la «psychologie de Jérémie» (pp. 78-84): «Le titre pourrait paraître trop modern. Pourtant l'expérience de Jérémie est à ce point “humaine” et de l'ordre universel qu'il peut être intéressant d'essayer de nous y retrouver avec notre vie d'aujourd'hui et même avec quelques-unes de nos connaissances en fait de sciences humanines» (p. 78).

⁴³. Els relats de vocació, com bona part de la literatura profètica és paraula elevada a art. En aquests textos, els autors no solament son renovadors de la llengua hebrea, com és el cas de l'autor del text d'Isaïes; també la riquesa d'imatges, de metàfores i d'al·legories emprades manifesten la capacitat artístic-literària dels autors bíblics. Cf. ALONSO SCHÖKEL, L. — SICRE DÍAZ, J. L., *Profetas del Antiguo Testamento*, I, Pròleg de L. Alonso Schökel, Cristiandad, Madrid 1980; en concret les pàgines del Pròleg, pp. 17-28.

⁴⁴. Aquí es dona un dels temes central de la filosofia i de la teologia, com «harmonitzar» llibertat i gràcia.

Aquesta «potentia obedientialis» que sent l'artista i el profeta no arriba des de la intuïció, sinó des d'una comunió directa amb la Naturalesa, amb els homes, amb la història. Necessiten una sintonia de l'ànima amb aquests elements, *emplenar-se* d'ells recreant-los a la seva pròpia comprensió, cada artista afegeix al gran arcà de la creació el seu misteri propi i personal. En la solitud i el silenci es gesten els grans moments d'una vida, les grans obres. L'artista i el profeta són homes «determinats», i descobreixen en aquesta «determinació» un «Absolut». Així l'art com la profecia és la nostàlgia d'un coneixement, aquella «buidor» que s'ha de comblar:

«Quan m'arribava la teva paraula, jo la devorava; ella ha estat el goig i l'alegria del meu cor [...]» (*Jr* 15, 16).

«Trata de comprender la última palabra de lo que dicen en las obras de arte los grandes artistas, los maestros serios, y verás a Dios allí dentro. Alguien lo ha escrito o dicho en un libro y alguien en un cuadro.»⁴⁵

La prolixitat del relat de vocació d'Ezequiel no disminueix la seva intensitat en aquest sentit:

«I em va dir: — Fill d'home, menja això que reps. Menja't aquest escrit i vés a parlar a Israel.

Jo vaig obrir la boca, i em va fer menjar aquell rotlle, mentre em deia: — Fill d'home, empassa-te'l, i que t'*ompli* les entranyes, aquest rotlle que ara et dono.

Me'l vaig menjar, i a la boca m'era dolç com la mel» (*Ez* 3,1-3).

Zweig diu parlant del misteri de la creació artística: «Ahora bién; si el artista se encuentra “fuera de sí mismo” mientras produce, ¿dónde se encuentra? La contestación es muy simple: Está en su obra.»⁴⁶

⁴⁵. Cf. GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, p. 65.

⁴⁶. ZWEIF, S., *El misterio de la creación artística*, p. 20

Aquesta experiència única que és «encontre», però que a la vegada és missatge ha de ser comunicada. Com s'ha dit abans, l'artista fa l'obra perquè afecti a «l'altre», al «tu». També el profeta dirigeix la Paraula gestada en paraula humana, per tal que sigui compresa, als homes i dones, a cada «tu». L'obra artística de la mateixa manera que l'obra literàrio-profètica i la vida dels profetes continguda en ella apunten a una direcció: l'ésser humà. Cerquen la transformació de l'home per tal que aquest transformi el món i la història.

En la «tasca creadora», en portar a terme aquesta missió vénen temps de dificultat i desencís, d'aquí la basarda de l'artista en el moment d'iniciar l'obra i el refús del profeta en un primer moment.

«Si ja et canses de córrer amb els soldats d'infanteria, com podràs competir amb els de cavalleria? Si només et sents segur en un país tranquil, què faries en el bosc frondós del Jordà? És cert, fins i tot els teus germans i la teva pròpia família t'han traït [...]» (*Jr* 12, 5-6).

Primer s'haurà d'haver individuat la idea, la paraula, el sedàs d'una selecció mai és fàcil. Si s'ha superat aquesta etapa, apareix en un segon moment, el desencís que comporta la dificultat de tot procés creador i la incomprensió per part del públic i dels oients: la impotència de fer-se escoltar i un sentiment negació del propi «jo»:

«Ell digué: — Vés a dir aquest poble: “Escoltareu, però no entendreu; mirareu, però no comprendreu.” Fes insensible el cor d'aquest poble, fes sordes les seves orelles. I cecs els seus ulls. Que els seus ulls no hi vegin, que les seves orelles no hi sentin, que el seu cor no compregui.» (*Is* 6, 9-10).⁴⁷

«Lluitaran contra tu però no et venceran. Jo seré al teu costat [...]» (*Jr* 1, 19).

⁴⁷. El capteniment de no voler escoltar, el costum de no voler veure fa que quan el poble vulgui sentir i escoltar no pugui perquè no en tingui el costum i tingui els sentits i els sentiment endurits. És el que es coneix amb el nom d'«esclerocàrdia». Això obre el camp a tota una altra discussió, no hi ha només veraders i falsos artistes, com hi ha veraders i falsos profetes, també hi ha oients veraders i oients falsos, que només valoren allò que els interessa valorar i només escolten allò que els interessa sentir respectivament.

«Després em digué: — Ara tu, fill d'home, vés a trobar els d'Israel i porta'ls el meu misstge. No t'envio a un poble de parla incomprendible o de llengua difícil [...] Però el poble d'Israel no et voldrà escoltar, perquè no em vol escoltar a mí: tots són gent de front dur i de cor empedreït. Però jo t'he fet la cara tan endurida com la d'ells i el front tan dur com el seu [...]» (Ez 3, 4-8).

Per fi l'«obra» acabada, i ara què pot esperar l'artista? Per fi, la tasca del profeta duta a terme, i ara què pot esperar el profeta? Per a provar l'excel·lència d'una obra millor deixar-la dormir, el temps és purificador. Si el geni creador ha sabut copsar darrere aquell traç, aquell so, aquella paraula tota l'essència eterna que es troba en el cor de cada ésser humà i en totes les coses, aleshores el receptor, l'oient, la història en definitiva, reconeixerà la grandesa de l'artista com s'ha reconegut la grandesa dels profetes:

«El pintor sólo puede construir una imagen y confiar en que esa imagen llegue a la conciencia de los demás; sólo entonces, la obra de arte habrá unido esas vidas separadas y dejará de existir sólo en una de ellas como un sueño tenaz o un delirio persistente y habitar indivisa en varias conciencias, potencialmente en toda conciencia, como perenne acervo».⁴⁸

Perquè el ver artista com el ver profeta no haurà estat un funcionari servil dels poders institucionals, així vida i obra formen una inscindible unió. L'obra forja l'artista, una vida forja una obra; no poden existir d'una manera aïllada:

«La *relació pura* tan sols pot atènyer estabilitat en el temps i en l'espai si s'en- cara en la matèria sencera de la vida. La relació no pot ser conservada, però pot ser practicada, pot ser només realitzada, introduïda efectivament en la vida».⁴⁹

Rilke llegint la vida i obra de Rodin dirà:

⁴⁸. MERLEAU-PONTY, M., *La duda de Cézanne*, pp. 51-54: «No hay duda de que la vida no *explica* la obra, pero no es menos cierto que vida y obra se comunican. La verdad es que *esa obra por hacer exigía esa vida*» (p. 52).

⁴⁹. BUBER, M., *Yo y Tú*, trad. a cura de C. Díaz, Caparrós, Madrid 2005, p. 99.

«Es un anciano. Y su vida es una de esas que no se pueden contar. Esa vida comenzó y camina [...] profundamente hacia una gran edad [...]. Nada sabemos al respecto. Habrá tenido una infancia [...] Y esa vida sigue poseyendo esa infancia, pues — tal como dice en una ocasión san Agustín— ¿adónde habría de irse? Tal vez contiene sus horas pasadas [...] de la expectación y del desamparo [...] de la duda y [...] de la precariedad, es una vida que no ha perdido ni olvidado nada [...] Tal vez, nada sepamos al respecto. Pero —creemos— sólo de una vida así puede haber surgido la plenitud y exuberancia de una obra semejante [...].»⁵⁰

⁵⁰. RILKE, R. M., *Auguste Rodin. 1907*, Postafaci, trad., notes i bibliografia a cura de Jorge Seca, Nortésur, Barcelona 2009, p. 12.

B. ART I PODER

I. ELEMENTS INTRODUCTÒRIS

1. *Llenguatge d'experiència, llenguatge d'implicació*

Un aspecte derivat del caràcter relacional de l'home es la comunicació, això obre el camí a l'afirmació de l'art. L'acció precedeix el coneixement. Tota «paraula» no té significat de veritat filosòfica ni de veritat artística separada de la veritat ètica, és a dir de la veritat realitzada en la vida.

L'artista viu una experiència indescriptible arrelada en el «viure», però amb un «impuls» que depassa «l'ara i l'aquí». Aquesta «necessitat» de l'artista pot ser descrita com l'«impuls» o «força interna» que demana sortir.

Aquesta dificultat alhora de trobar uns termes adequats i definidors que expres- sin i defineixin el procés intern que viu l'artista en els diferents moments de la seva cre- ació ja ens mostra la complexitat de sentiments i de moments que envaeixen l'autor al llarg d'aquest procés. Aquesta complexitat ens ha portat a sintetitzar en quatre possibles moments aquest procés: 1) el temps en l'artista; 2) la història com a lloc de l'artista i de la seva obra; 3) l'existència o no existència d'un art pur i 4) la tensió generada entre llibertat o subjecció de l'artista, que comporten tots aquests moments.

1.1 L'artista, un home del seu temps i fora de temps

En aquesta «força irresistible» que acompanya el procés creador de l'artista hi entren en tensió el *desig* i a la vegada el *refús*, elements intrínsecs al procés intern que pateix l'artista. El *desig* com a «crida» a expressar a través de l'art tot el seu món interior, però en l'esperança, el desig de la fita que es persegueix, pot suscitar *refús* als obstacles que s'hi oposen. El *refús*, perquè tota «crida» és un risc i l'artista sap que li comportarà sofriment, esgotament i dolor espiritual i fins i tot físic, però l'artista se sent atrapat per aquesta «crida» que és vocació i pot esdevenir missió. De res servirà voler escapar a l'«impuls creador», aquesta «crida», podrà més que ell mateix, i serà més forta que ell.

«[...] No estem en condicions de participar de l'acte creador artístic; només podem mirar de reconstruir-lo [...] L'artista no té temps ni lloc d'observar-se ell mateix mentre es troba en l'estat apassionat de la creació. L'artista no és capaç d'observar la seva pròpia mentalitat mentre treballa [...] L'artista s'assembla més al culpable d'un crim passional [...] que comet una acció en un arrabassament passional i que després diu la pura veritat quan davant el jutjat deposa: En realitat no sé per què ho vaig fer, ni puc descriure com ho vaig fer. Vingué damunt meu sobtadament. No estava amb els meus cinc sentits [...] ja que tota creació vertadera només s'esdevé mentre l'artista es troba fins un cert punt fora de sí mateix, quan s'oblida d'ell mateix, quan es troba en una situació d'èxtasi [...] L'artista està "fora de sí mateix" mentre produeix, on és? [...] Està en la seva obra [...]»⁵¹

Fruit d'aquesta «força determinant» que el crida a crear i de la complexitat de sentiments que envaeixen l'artista en aquest procés, hi ha qui considera oportú englobar-se en un terme en el que semblen confluïr-hi tota aquesta amalgama de sentiment: l'*angoixa*,⁵² però nosaltres estalviem conscientment aquest terme, en ordre a evitar una anàlisi massa «kierkegariana» tant del terme com del sentiment, ja que en Kierkegaard com posteriorment en Heidegger el terme i el concepte estan elaborats en ordre a un sistema filosòfic, i aquest no és l'objectiu del treball.

El nostre interès està situat principalment en col·locar i analitzar l'art com un component de l'estructura de la persona humana. Evidentment, no serà un component qualsevol, sinó que com tants altres elements que conformen l'estructura de la persona, demana una educació de l'ànima i del cos, i en aquest cas concret, també una sensibilitat especial, perquè en l'art s'uneix aquella part material amb aquella espiritual que hi ha en

⁵¹. ZWEIG, S., *El misterio de la creación artística*, pp. 19-20. L'artista no és un «extàtic», rep la força de la creació i alhora en participa.

⁵². El conegut hermeneuta Paul Ricoeur parla en aquests mateixos termes alhora de tractar el tema de la traducció de textos i la dificultat amb la què es troba el traductor —en tant que també és intèrpret i creador—. Dificultat que, segons ell, es tradueix en una resistència per part del traductor des d'abans de començar, sota la forma d'intraduïbilitat, que l'inhibeix abans d'enfrontar-se amb l'obra. És l'angoixa que l'impedeix començar i que finalitza amb un estat d'insatisfacció en què el deixa l'obra acabada. L'angoixa, però, no sempre ni solament neix de la *resistència* a les dificultats que presenta una obra a l'autor, sovint hi ha una tensió amb el sentiment de *desig* per començar. Cf. RICOEUR, P., *Sobre la traducció*, pp. 23-26.

l'èsser humà; però el treball parteix del fet que tot ésser humà és un «projecte» d'artista. Per tant, analitzar l'art així és analitzar l'home en essència, una operació antropològica

Retornant al tema, preferim parlar de «criada», «impuls creador» o «força interior indescriptible» que atrapa l'artista, gairebé com un «segrest creador».⁵³ Aquesta «criada» pot venir com una irrupció, en altres ocasions serà de manera menys abrupte, i podrà semblar a ulls del qui ho mira des de fora, una força més meditada, però sempre serà, en totes les seves formes, una força trasbalsadora que s'apodera de l'artista, que esdevé inparable, i que l'altera tant en la seva vida com en el seu cos fins que no acaba l'obra artística, expressió externa que neix d'aquesta força. Així s'expressava el pintor Georges Rouault:

«Peregrí, el que has sofert sobre el camí en penoses travessies, el Present i més encara el Futur no ho tindran en compte».⁵⁴

I així expressava els seus sentiments l'escultor i arquitecte Arno Breker en veure el *David* de Miquel Àngel:

«...com una crida còsmica, com una ordre, ocultisme pur»;⁵⁵

Marc Chagall ho descriu quasi com una «imperatiu»:

⁵³. ADORNO, TH. W., *Filosofia de la música: Beethoven, fragmentos y textos*, trad. a cura de N. Silveti Paz, Akal, Tres Cantos 2003; BEETHOVEN, L. VAN, *Letters*, trad. i ed. a cura d'E. Anderson, I-III, St. Martin's, Londres 1961; existeix una traducció catalana de l'epistolari de Beethoven del que me n'he servit, BEETHOVEN, L. VAN, *Correspondència de Beethoven*, Introd., sel·lec. de textos, trad. i not. a cura de J. M. Millàs-Raurell, Associació de Música «Da Camera», Barcelona 1928, pp. 93-94.

⁵⁴. ROUAULT, G., *Sobre el arte y sobre la vida*, p. 63 (trad. pròpia).

⁵⁵. Un viatge a Florència li canvià el seu destí artístic; caminant per la ciutat veié el David de Miquel Àngel i sentí una crida en el seu interior, com diu ell mateix; cf. INFIESTA, J. M., *Arno Breker. El Miguel Àngel del siglo XX*, Pròleg de R. Bau, Fides Ediciones, Tarragona 2014, pp. 16-17. Tot i la «particular» visió dels fets històrics que té Breker sobre l'Alemanya de Hitler i la II Guerra Mundial el llibre, que és un recull d'entrevistes a l'artista, resulta prou interessant.

«Quan era a cinquè, això és el que em va ocórrer a classe de dibuix. Un veterà de la primera filera, el que més sovint m'havia pessigat, m'ensenyà de sobte un dibuix fet sobre paper de seda, una còpia de *Niva*: Fumador.

¡Quin caos! Deixeu-me.

No recordo bé, però aquest dibuix que no havia fet jo, sinó aquell fanfarró, em posà furiós a l'instant.

Un xacal es despertà en mi.

Vaig anar ràpid fins la biblioteca, vaig agafar la pesada edició de *Niva* i em vaig posar a copiar el retrat del compositor Rubinstein, seduït pels seus peus d'oca i les seves arrugues [...]. Estava familiaritzat amb l'argot del carrer i altres paraules més habituals, més modestes.

Però una paraula tan fantàstica, literària, una paraula com arribada d'un altre món, la paraula artista, sí que, a lo millor, l'havia sentit, però a la meua ciutat ningú l'havia pronunciat mai.

Un formós dia [...], mentre la mare estava enforçant, em vaig apropar a ella, que tenia la pala a la mà i, agafant-la pel colze brut de farina, li vaig dir:

— Mare... m'agradaria ser pintor.

— S'ha acabat, no puc ser ni empleat ni comptable. Ja n'hi ha prou. No fou una casualitat, vaig pensar que alguna cosa succeiria.»⁵⁶

I Vincent van Gogh no ho pot expressar millor:

«[...] quedé impresionado de ver cómo los pequeños troncos se afirmaban sólidamente en el suelo; los comencé con el pincel [...] Yo mismo no sé cómo lo pinto, acabo de sentarme con un cuadro blanco delante del sitio que me impresiona, observo lo que tengo delante de los ojos y me digo: este cuadro debe volverse algo —y me siento descontento—, lo echo a un lado y después de haver reposado lo miro con cierta angústia, y sigo descontento porque tengo demasiado en el espíritu esta maravillosa naturaleza para que pueda estar contento; però, a pesar de eso, veo en mi obra un eco de lo que me ha impresionado, veo que la naturaleza me ha contado algo, me ha hablado, y que yo lo he anotado en estenografía. Y en este estenograma puede haver palabras

⁵⁶. CHAGALL, M., *Mi vida*, pp. 67-70 (trad. prop.).

indescifrables —faltas o lagunas—, y sin embargo, queda algo de lo que el bosque o la playa o la figura han dicho; y no es un lenguaje mate o convencional, que no ha nacido de la misma naturaleza, sino de una manera de construir o de un sistema sabio [...]»⁵⁷

Aquesta força arrabassadora que amara tota la persona i vida de l'artista no neix «ex nihilo», l'artista no inventa, *descobreix* una nova interpretació de la realitat, de la vida, de la història, del seu propi món. L'artista sempre té un «model» que l'hi és donat des de fora, des de la vida, des de la natura, etc., però té una comprensió diferent; però el geni no és un copista; i no sentint-se mai satisfet tramutarà el natural a través de la seva inspiració, allò que ha estat velat als profans a ell li ha estat re-velat; l'artista és convidat, a través del llenguatge de l'art a penetrar el sentit profund de les coses. L'art apunta a l'etern, però només és realitzable en el món, perquè neix del món i en el món; neix de l'esperit de l'home i guarda en ell límit i infinit.⁵⁸

El mateix Miquel Àngel sembla apuntar en aquest sentit quan diu: «en el tros de massa informe que és el marbre ja hi ha l'escultura, jo només en trec el que sobre...».⁵⁹

⁵⁷. La bellesa d'aquestes paraules està en plena sintonia amb el tema que pretén desenvolupar aquest treball: una experiència que impressiona; l'impuls creador que neix d'aquesta; la dificultat d'execució-interpretació; l'abandó de l'obra per un temps i la posterior recuperació del treball sobre ella; la crida com a llenguatge i el treball intel·lectual en haver d'ordenar totes les impressions de l'experiència real. La correspondència de Vincent van Gogh al seu germà Theo consisteix un valuós document com anàlisi psicològica del fet creador partint de l'artista-creador. Cf. GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, pp. 120-121.

⁵⁸. Hoffmann diu respecte de la Cinquena Simfonia de Beethoven que és el «regne de l'infinit»; vg. HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*, F. Schnapp (ed.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979, pp. 34-51. La brillant ressenya de Hoffmann (surtí publicada en 1810 a *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810) 630-642. 652-659), detalla la reacció emocional en relació a l'anàlisi tècnica de l'obra.

⁵⁹. GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, p. 238. També Merleau-Ponty en parlar de Cézanne diu quelcom semblant: «[...] fueron las cosas y los rostros tal como él los veía los que pedían ser pintados de ese modo, y Cézanne tan solo dijo lo que ellos querían decir» (MERLEAU-PONTY, M., *La duda de Cézanne*, p. 33); i les paraules de van Gogh estarien en sintonia: «Yo no puedo trabajar sin modelo. No digo que no deje completamente de lado la naturaleza cuando convierto un boceto en cuadro [...] por el momento devoro la naturaleza sin descanso. Exagero, a veces hago cambios en el tema, però no llego a inventar todo el cuadro, por el contrario, lo encuentro hecho. Es cuestión de escoger lo que uno quiere de la naturaleza» (GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, pp. 19-20).

Tanmateix, l'artista vol dir l'indecible tot parlant amb l'acte de crear «l'obra d'art», perquè l'obra d'art és llenguatge humà, i és així que l'obra d'art és un mitjà significatiu-comunicatiu i no una fi en ella mateixa.

L'obra d'art rep l'eficàcia del fet de ser expressió corpòria dels continguts de l'esperit; la comunicació a través de l'obra artística és acció i ha de poder servir a l'acció, bé sigui aquesta passiva en sentit contemplatiu-espiritual com corpòria. L'art i la seva expressió plàstica, l'obra d'art,⁶⁰ no és només un signe indicatiu, és un camí que mena a l'exercici d'una influència sobre la realitat i sobre els altres, és transformació per el qui crea i pel qui rep. Quan l'obra és portadora de sentit, quan és verament honesta i conté veritat, l'obra és eficaç i actuant.

Martin Buber ens recorda de quina manera l'art és un acte essencial de l'ésser humà i de quina manera l'obra d'art demana exclusivitat i honestat de part de l'artista:

«Heus ací l'etern origen de l'art: Que a un ésser humà se li posa davant una forma, i a través d'ell vol arribar a convertir-se en obra. Aquesta forma no és una creació de la seva ànima, sinó un fenomen que neix en ella d'ella reclama la força operant. Es tracta d'un acte essencial de l'ésser humà. Si el realitza, si diu amb tot el seu ésser la paraula primordial a la forma que se li apareix —*si diu Tu a la forma des del seu Jo*— aleshores brolla la força operant, l'obra s'origina [...] Aquest acte comporta un sacrifici i un risc. El sacrifici: La possibilitat infinita immolada en l'altar de la forma —*la forma, en ser materialitzada ja deixa de tenir altres possibilitats de creació*—, tot el que fins aleshores constituïa la perspectiva ha de ser extirpat, res d'això podrà transcendir en l'obra; així ho vol l'exclusivitat d'allò situat davant meu. El risc: La paraula bàsica només pot ser dita amb tot l'ésser; qui així es comporta no pot escatimar res de sí mateix; i endemés l'obra no tolera, com ho tolera l'arbre i l'home, que jo m'instal·li en la relaxació del món de l'Allò, sinó que l'obra mana —*l'obra exigeix ser un Tu per a l'artista*—: Si no la serveixo correctament, aleshores o es trenca ella o em trenca ella a mi. Jo no puc experimentar ni descriure la forma que se'm posa enfront; tan sols puc realitzar-la. I en canvi la contemplo [...] més clara que tota claredat del món experimentat. [...] com el present. Registrada amb objectivitat, la forma no està en absolut “allí”; però hi hauria

⁶⁰. No farem una distinció formal entre art i obra d'art. Sovint, quan parlem d'art ens referim a la seva expressió corpòria-sensorial.

quelcom més present que ella? I tanmateix, jo em trobo en una autèntica relació respecte d'ella. Ella actua en mi com jo actuo en ella. Actuar és crear, inventar és trobar [...]»⁶¹

«Que la relació immediata comporta un efecte en allò altre situat davant meu es veu clar en un dels tres exemples: L'acte essencial de l'art determina el procés en el qual la forma es converteix en obra [...]»⁶²

L'art neix dins la limitació d'un temps històric concret, amb tot el què això significa de context socio-cultural, però quan conté *veritat* depassa aquesta dimensió concreta i alhora aprofundeix en ella. És l'artista, com el poeta, el qui sap descobrir aquell punt d'unió entre el món fugisser de «l'ara i l'aquí» amb el passat i el futur. Però això demana la capacitat de «saber escoltar»; l'artista que en lloc d'«escoltar» «s'escolta», confon la veritat de l'art amb la seva veritat i el seu desig, tot dins un procés endogàmic i egocèntric.

Aquesta «força» interna que el mou a comunicar-se creant, la viu i la sofreix com un drama perquè no li arriba ja feta, sinó que es fa amb ell i en ell, i és tota la persona que hi queda implicada. És una experiència personal, intransferible, entra plenament en el camp de la psicologia humana, perquè aquest procés visible, al que anomenem «creació», haurà necessitat prèviament del procés invisible de la «inspiració».

⁶¹. BUBER, M., *Yo y Tú*, p. 17 (trad. pròpia; el cursiu és meu). Buber té un sentit transcendent de l'art. Per ell la «forma», concepte ambigu dins el discurs de l'obra, és extreta d'una experiència de la realitat, del món, de la vida en totes les seves maneres i que a l'artista el colpeix segons la seva sensibilitat. És aquesta «forma», que d'alguna manera és trobaria en una espècie de món de les Idees platònic, la que reclama l'atenció de l'artista i demana ser materialitzada com a obra d'art. L'alumne de Buber, Gadamer, dirà que més que parlar d'obra s'hauria de parlar de «conformació», en tant que no és una obra en el sentit que entenem com allò sorgit de les mans diferent a qualsevol altra cosa, sinó que l'obra en tant que conformació existeix amb entitat pròpia i exclusiva, única, insubstituïble, susceptible de ser trobada i ser coneguda en la seva qualitat, en el seu ser. És a dir, susceptible de ser entesa com un Tu i provocar un encontre. Cf. GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*, Int. de R. Argullol, trad. a cura d'A. Gómez Ramos, Paidós, Barcelona 2010, pp. 87-88.

⁶². Cf. BUBER, M., *Yo y Tú*, pp. 20-21; la *forma* és el món amb tot el que en ell hi ha, i que està situat davant el «Jo». L'artista comunica amb l'acció la inspiració de la que n'és subjecte, la *forma* necessita de l'«encontre» amb el «Jo» per tal de ser realitzada, materialitzada i comunicada, i generar nous encontres.

És una «força» que haurà de ser filtrada per la sensibilitat, la cultura, la intel·ligència, el context socio-polític i la religió, si s'escau. És una «força» que *-esdevé-* en l'artista segons la seva capacitat receptiva i, per tant, també creativo-predicativa,⁶³ però a la vegada és una «força» que, si bé, anhela ser exterioritzada i comunicada es resisteix a la constricció dels elements plàstics o sonors sempre limitats, es resisteix a ser domesticada. El geni, però, sabrà seleccionar el material adequat en un moment d'inspiració i claredat mental, una transmutació del natural, que farà possible un llenguatge que contingui aquell missatge que va més enllà de tot temps present, i de tota experiència humana.

«[...] No viu solsament el temps de la seva existència pròpia per què el que creà i realitzà depassa l'existència de tots nosaltres i la vida dels nostres fills i nets [...] beneït pel geni, ha realitzat quelcom que destruir la força, per la resta inexorable, d'allò moridor [...] Per mitjà d'ell, l'immortal s'ha fet visible al nostre món transitori [...]».⁶⁴

1.2 Compromís històric de l'artista

L'artista, en la seva condició d'home del present, implicat en els esdeveniments concrets de la història, no és un home desarrelat, projectat vers somnis llunyans. Per tant, una de les missions de l'art i de l'artista és la de descobrir els signes dels temps. L'art posseeix una funció crítico-interpretativa de la història, una funció hermenèutica de la història i, de la mateixa manera que la interpreta, també té una funció testimonial de fets històrics.⁶⁵

⁶³. La «força» d'aquest procés experienciat i viscut amb intensitat indescriptible i a voltes destructora, el pot alterar psicològica i físicament, *opera* un canvi en el propi artista i el canvi no s'esgotarà en ell. Aquesta «força» de l'acte creador produirà un autèntic procés dinàmic, que passa a través de l'artista i actua com un agent en l'altre, produint un «diàleg» transformador entre creador – receptor a través de l'obra d'art, i així successivament en un diàleg infinit, establint nous diàlegs i relacions que es perllonguen en l'espai i el temps. En això resideix la veritable obra d'art.

⁶⁴. ZWEIG, S., *El misterio de la creación artística*, pp. 13-14.

⁶⁵. Pensem, a tall d'exemple, *La Rendición de Breda* de D. Velázquez [V]; la sèrie *Los Desastres de la Guerra de Goya* [VI] [VII]. Les fotografies de guerra, d'en R. Capa [VIII], de F. Boix o d'A. Centelles [IX];



[V] D. VELÁZQUEZ, *La rendición de Breda* o *Las Lanzas* ca. (1634-35). Oli sobre tela. 3,1 x 3,7 m. Museu del Prado. Madrid.



[VI] F. DE GOYA, *Los Desastres de la Guerra* - No. 33 - *¿Que hay que hacer más?* (1810-1815). Museo del Prado. Madrid. Goya reflecteix en la seva obra gràfica la brutalitat i barbàrie a que s'arribà en la *Guerra de la Independència Espanyola*.



[VII] F. DE GOYA, *Los Desastres de la Guerra* - No. 62 - *Las camas de la muerte* (1810-1815). Museo del Prado. Madrid.



[VIII] R. CAPA, *Despedida de las Brigadas Internacionales. Montblanch, cerca de Barcelona, 25 octubre 1938* (1938), còpia pòstuma 1998. Fotografia. Col·lecció Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



[IX] A. CENTELLES, *19 de juliol a Barcelona* (1936), Arxiu Agustí Centelles, VEGAP 2010.

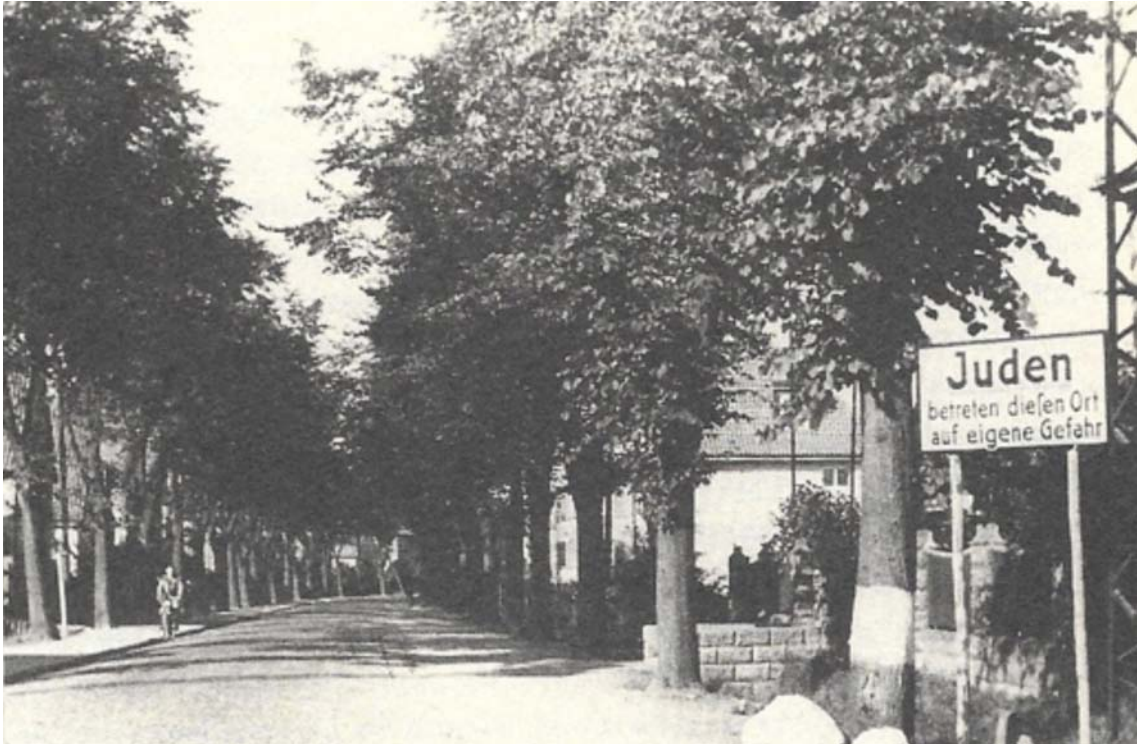
L'obra d'art quan conté veritat mostra un home en acció i mena l'home a actuar, és una força operativa, i esdevé una força transformadora que fa història, crea història. Aquesta actuació de l'home no vol dir necessàriament un acte físic, més aviat serà un acte intel·lectual, d'esforç per a comprendre, per entendre, no únicament l'obra que entra pels sentits, sinó també i especialment el missatge que conté aquesta. Per tant, l'obra d'art necessita també un receptor vertader, que sàpiga entendre el missatge i no el falsegi segons els seus desitjos o interessos,⁶⁶ l'obra artística és un compromís entre l'autor i el receptor. És així com entren en joc totes les relacions de l'art, perquè l'autor és un receptor de la realitat, del món, de la natura, etc., però ha de ser un receptor vertader i necessita d'un receptor que no falsegi la seva obra, només així l'art conserva aquella veritat original extreta de la natura.

Però aquest caràcter «transformador» no implica un caràcter de «salvació». No és una potència que actua de manera màgica com ho considerava l'Antiguitat, no és emanació divina.

Aquesta dimensió històrica de l'obra d'art la fa ser, en certa forma, «paraula encarnada» *en l'home, en el món*; per tant, és comunicació, diàleg, encontre i demana la capacitat de *saber escoltar*. Així, si l'art i la capacitat artística se'ns descobreix com a fet inherent a la naturalesa humana, l'obra d'art apareix lligada indissolublement a la història de l'home, però es projecta en el futur establint un diàleg permanent per a les generacions futures. Cal distingir entre *art com element virtual* o *idea seminal* que està

fotografies d'abans de la II Guerra Mundial a Alemanya on queda reflectit l'ambient antisemita que ja es respirava i les fetes clandestinament, sovint per fotògrafs que també treballaven pel Ministeri de Propaganda nazi i que, sota risc de jugar-se la vida, volien servir per enviar senyals a l'exterior. [X] [XI] També les fetes en els camps de concentració, algunes d'elles pels mateixos soldats alemanys amb l'anomenat «turisme fotogràfic». Així, també l'art pot deixar de ser-ne i esdevenir un mitjà purament tècnic i, en ocasions, sàdic [XII]. Cf. CAPA, R., *Robert Capa*, R. Delpire - B. Rivero (eds.), Introd. de J. Lacouture, trad. a cura de C. Artal, Lunwerg Editores, Barcelona – Madrid 2008; el llibre és un recull fotogràfic fetes per en Capa; hom pot consultar també www.memoria.cat/francesc-boix.

⁶⁶. Una qüestió no insignificant en aquest sentit d'interpel·lació de l'obra d'art és que aquesta demana, exigeix una comunió cultural, un mateix pensar sobre el món, sobre l'home i sobre el destí. Tanmateix, si únicament podem entendre les coses d'aquesta manera, on es troba aleshores el poder transformador, si es vol canviant, que pot exercir l'art sobre el món i sobre l'home. Si l'obra d'art és portadora de veritat el missatge que comunica és universal i l'artista ha de saber trobar els mecanismes per fer entenedor el missatge de l'obra a través d'imatges universals recognoscibles.



[X] ANÒNIM, 1935. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitzs, Berlin, Alemanya/ Cortesia de United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), Washington D. C. La llegenda del rètol diu que els jueus que entrin en aquest lloc ho fan sota compte i risc propi.



[XI] Fotografia d'A. Grimm, 1939. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitzs, Berlin, Alemanya/ Cortesia de United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), Washington D. C.



[XII] H. Ross, Gueto de Lodz, Fotografia, ca. 1943. <https://www.google.es/#q=fotografies+de+Henryk+Ross>

en la pròpia Creació, i *obra d'art*, com l'expressió sensorial que neix de la capacitat receptiva que té l'home de descobrir la bellesa en les coses. Una capacitat humana que serà fruit de la sensibilitat i de l'exercici de «saber escoltar», de «saber copsar». Precisament perquè l'art passa a través de l'expressió i de la subjectivitat humana conté la limitació pròpia de la naturalesa humana i a la vegada la seva grandesa: la d'albirar i anar sempre a l'encaç de l'eternitat.⁶⁷ És així que l'art pot ser expressió d'allò més baix que conté el cor de l'home, però també pot ser expressió de l'amor humà o una confessió de fe que meni l'oient a escrutar aquests camins. Tanmateix, l'art és expressió humana, parteix de l'home i finalitza en ell, però és en aquesta capacitat de ser mitjà portador de sentit i significat operatiu, que l'art troba el seu sentit ple en el món a través de la capacitat transformadora que obra en la història com a via de superació de l'home, ja que la història és l'àmbit en què s'ha d'acomplir els objectius humans.

Aquesta «força creadora» de la què en neix l'obra d'art demana a l'autor la capacitat de copsar la *bellesa*. L'art *re-crea*⁶⁸ la bellesa, però no hauríem d'entendre per bellesa únicament aquella qualitat estètico-contemplativa, que també. No es pot confondre allò bell amb allò «bonic». La bellesa neix de la *veritat* i de la *bondat* que emana de la mateixa obra, i no una bellesa estàtica, sinó que *esdevé en l'encontre, en el diàleg entre autor – receptor*.⁶⁹ Així, doncs, la bellesa no és únicament l'*encontre* causat per la

⁶⁷. Cf. BOWIE, A., «German Idealism and the Arts», en *The Cambridge Companion to Idealism*, Ameriks, K., (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 246: «Només per mitjà de la contemplació d'allò infinit a través d'allò finit (l'obra d'art) podem aspirar a trencar amb aquesta infinita seqüència regressiva i experimentar directament l'Absolut», (trad. prop.).

⁶⁸. Re-crear no és el mateix que re-produir. La re-producció indica una tècnica mecànica exercida amb una finalitat pràctica. Es re-produueixen les maquines, els motors, els estris de treball amb més o menys gràcia, la re-producció demana de l'enginy, no de la sensibilitat artística, demana l'eficàcia de la peça original que servirà de model a les restants. La re-creació, en canvi, neix de la capacitat interpretativa de l'home, de la seva reflexió i del seu esguard sobre el món, sobre les coses i no de la capacitat analítica.

⁶⁹. Un aspecte important en el debat que genera definir què és art, i què no ho és, és la qüestió sobre la bellesa. Un debat que s'ha accentuat de manera especial a partir del s. xx, on el concepte de bellesa apareix en tota la seva ambigüitat. En el seu sentit més ampli, s'entén per *bellesa* qualsevol cosa que agradi i, per tant, en sentit més restringit inclouria categories com la d'harmonia, equilibri, claredat, etc.; però aquestes qualitats no sempre són aplicables a l'art. Així l'art gòtic és el descobriment de la perspectiva, abans no hi era; el barroc no té la qualitat de la simplicitat — considerada per a molts un signe distintiu de bellesa i perfecció —, el cubisme agradarà a certes sensibilitats, però resta allunyat de la majoria, el mateix succeeix amb el dodecafonisme o la música aleatòria de John Milton Cage Jr. i així podríem posar

simbiosi d'ambdós actors, aquest *encontre* és causa de bellesa i genera bellesa quan mou a actuar en un marc de valors universals.

El ver artista, el geni, percep la importància i la urgència del present, i amb la seva obra es situa i situa l'obra segons el moment històric que viu, posant-hi especial èmfasi en el present històric perquè sap que passat i futur són dimensions del present, i cerca la «corresponsabilitat» humana a través de la seva obra, perquè el moment present és el punt focal de la consciència on l'home pot captar la realitat de la història en la seva experiència pròpia.

El temps, en l'obra d'art no és mai una realitat tancada, sempre és un temps en construcció, una possibilitat oberta, en cada un dels seus moments. Aquest temps en moviment, que no és lineal ni ascendent, sinó circumcèntric, es produeix en l'*encontre* fet diàleg entre autor-receptor, és un temps que *esdevé*, i que només el tenen les obres mestres, perquè no esgoten mai la possibilitat del seu missatge ni de la seva bellesa, presentant-se com estímulo inesgotable de múltiples i nous *encontres*.

L'artista més que cercar «impressionar» ha de cercar «revolucionar», no tant, si bé també, en un sentit de trencament amb el passat i les tradicions quan faci falta. Això no vol dir que ha de ser destructor ni corrosiu. L'art també serà revolucionari i transgressor quan cerqui conservar les essències més pures d'una cultura o tradició, també això pot suposar un trencament i una revolta enfront de sistemes que cerquen imposar formes de vida i un concepte d'home nu de tota identitat per moldejar-lo segons aquestes estructures. També aquí l'art pot i ha de tenir una «paraula» nova, alliberadora i eficaç, que provoqui en el mateix artista, com després en el receptor de l'obra, haver de decidir entre *llibertat* o *subjecció* a sistemes totalitaris. L'obra d'art és una interpel·lació dirigida primer al qui la fa i en segon lloc al qui contempla. Incomprensió de l'entorn, impotència de fer-se escoltar, privacions econòmiques, etc, seran contratemps que l'artista es trobarà al llarg del camí, i haurà de lluitar per superar-los.

Aquesta tensió entre llibertat i subjecció de l'artista en la creació artística no es dona mai en una sola direcció. Hi ha la tensió que ve donada de fora cap endins, és

altres exemples. El què volem dir és que la bellesa en ella mateixa no necessàriament és portadora de veritat, però la veritat d'una obra d'art, l'obra mestre, genera bellesa i és en aquest sentit que hem d'entendre Gadamer quan diu que la bellesa reivindica la validesa universal; GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*, pp. 57-58.

una «força» externa i estranya, en moltes ocasions, en el mateix artista. És una «força» centrípeta, que té el seu origen en els aspectes socio-culturals, que pot aclaparar l'artista i asfixiar-li la seva creació: és la que prové d'una imposició de programes ideològics establerts per sistemes totalitaris que pretenen segrestar la cultura i la identitat d'una comunitat humana. Tot i que objectivament els espais de llibertat són diferents en cada persona, col·lectivament poden ser opressors. Heus ací un exemple en paraules del propi Albert Speer:

«Mi posición en el partido era de una cómoda complacencia[...] en Mannheim me sentía como en una reunión del club de bolos [...].

No sólo recibí el encargo de redistribuir la vivienda del ministro,⁷⁰ sino también de construir una gran estancia anexa[...] finalmente la obra, terminada y amueblada, se entregó puntualmente en el plazo prometido.

Pedí algunas acuarelas de Nolde a Eberhard Hanfstaengl, director de la Nationalgalerie de Berlín, para adornar las paredes. Goebbels y su esposa las aceptaron con entusiasmo, pero cuando Hitler visitó la casa mostró el mayor desagrado al verlas. El ministro me llamó enseguida:

— Esos cuadros tienen que ser retirados de inmediato, ¡son verdaderamente horribles!

En los primeros meses que siguieron a la toma de posesión del nuevo Gobierno, al menos algunas de las corrientes de la pintura moderna, que en 1937 serían también tachadas de “arte degenerado”, siguieron teniendo alguna oportunidad. Dirigía la sección de Artes Plásticas del Ministerio de Propaganda Hans Weidmann, de Essen, que era miembro del NSDAP desde hacía tiempo y que había sido condecorado con la insignia de oro del Partido. Como no estaba al corriente del episodio de las acuarelas de Nolde, reunió para Goebbels numerosos cuadros de la escuela de Nolde y de Munch y se los recomendó como expresión de un arte nacional y revolucionario. Goebbels, ya escarmentado, hizo retirar inmediatamente los cuadros comprometedores. Poco después de que Weidmann se mostrara reacio a ratificar la condena absoluta de todo lo moderno, le fue asignada una actividad subalterna en otra sección del Ministerio. En ese tiempo

⁷⁰. La casa a la que es refereix Speer era la del ministre d'Alimentació, Hugenberg, i de la que n'havia disposat Joseph Goebbels junt amb tota la seva família.

me inquietaba aquella yuxtaposición de poder i sumisión. También me resultaba siniestra la autoridad incondicional que Hitler podía ejercer, incluso en cuestiones de gusto, sobre hombres que habían colaborado estrechamente con él durante años. Goebbels se mostraba subordinado a Hitler de forma incondicional. Lo mismo nos pasaba a todos. También yo, familiarizado con el arte moderno, acepté en silencio la decisión de Hitler.»⁷¹ [XIII] [XIV]

Però també hi ha aquella tensió que viu l'artista quan li neix una «força» que va de dins cap a fora, que neix del temperament i el caràcter, és una «força» centrífuga, que malda per sortir: és la tensió del procés creador. Però, què crea l'artista?; allò que lliurement vol o allò que només «pot»? Entenent aquí per «poder» no la seva capacitat tècnico-interpretativa, sinó aquell «poder» que neix fruit d'un context socio-cultural, d'un temps, d'una història i d'una psicologia personal i intransferible. On és la llibertat en el procés de creació artística? Parlant de la llibertat, Sartre dirà: «Être c'est être condamné à être libre».⁷²

⁷¹. SPEER, A., *Memorias*, trad. a cura d'A. Sabrido, Acantilado, Barcelona 2001, pp. 45. 53-54.

⁷². La llibertat no és inventada per l'home, li és donada, l'home és abocat a l'existència com un ésser lliure. No ha pogut escollir entre ser i no ser, entre ser lliure o no ser-ne; cf. SARTRE, J. P., *L'Être et le néant*, Gallimard, Frankreich 1943, p. 515. Aquesta llibertat sartriana que es viu gairebé com una tragèdia no té en compte, però, que a l'home també se li ha donat la «voluntat» com a capacitat de realització i superació humana. No una «voluntat» que intenti superar un llibertat absurda, buida i arbitrària com la que ens presenta Sartre, sinó aquella «voluntat» en la que lliurement l'home desplegui la seva humanitat en l'esfera cultural i històrica que li ha tocat viure, i on transcendeixi aquestes estructures naturals.



[XIII] NOLDE, E., *Nubes rojas*, s.f. Aquarel·la sobre paper fet a mà, 34,5 x 44,7 cm. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid.



[XIV] NOLDE, E., *Amapolas rojas*, 1920. Aquarel·la sobre paper japonès, 43 x 48 cm.
Museum of Art. Philadelphia.

1.3 Tensió entre llibertat i subjecció de l'artista en el procés creatiu

No descobrim res de nou en dir que una de les primeres experiències que sent l'artista és la de viure l'existència del present en contraposició a la de tants altres homes contemporanis seus. L'artista té un sentiment de confrontació amb el món que l'envolta perquè viu la realitat de la vida des d'una perspectiva diferent a la de molts homes, i sovint des d'una dimensió de tràgica inseguretat que depassa l'immediat present, d'aquí la dificultat de l'artista en acceptar l'existència i el refús que sent sovint enfront d'ella.⁷³

L'artista viu l'experiència de la vida en una dicotomia constant, no necessàriament esquizofrènica, sap que l'existència és una recerca constant amb preguntes moltes d'elles sense resposta i sap que, malgrat totes aquestes inseguretats, incerteses i dubtes la vida és decidir-se, perquè decidir és viure. Tanmateix en la decisió sempre hi ha el dubte, perquè hi ha la responsabilitat. L'home que no té dubtes, aquell que decideix i no es qüestiona la seva decisió o els seus actes, no és conscient del què significa viure amb responsabilitat i en llibertat, i els seus actes estaran mancats de «valor» perquè no tindran la humanitat que exigeix tota decisió.

Analitzem ara aquestes tensions entre llibertat i subjecció que ha anat sorgint al llarg del present treball. En parlar de la llibertat en l'artista, com és el nostre cas, hem de distingir dos nivells: la pregunta per la llibertat que neix en el moment d'una vocació, com a «pre-disposició» natural i gairebé innata. Aquesta vocació que gairebé és un «imperatiu» prové del dedins, una «força centrífuga»; i la pregunta per la llibertat que neix a partir de la pressió que exerceixen el món extern a l'home, bé siguin les institucions, la cultura, la història, l'«ara i l'aquí» de cada ésser humà. Aquesta és la «força centrípeta». Ara intentarem analitzar aquestes dues forces.

⁷³. La teoria mèdica, especialment en la branca psiquiàtrica, del «degenerat superior», respon precisament al fet que sovint el geni, dotat d'una aguda sensibilitat, sol estar subjecte a trastorns nerviosos de suma gravetat, però malgrat estar-hi exposat tot ésser humà, en el geni aquests trastorns sobreixen més. Inadaptats a l'entorn, acostumen a ser vertaders desastres tant en societat com en la vida familiar; cf. GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*: són eloqüents les paraules que el germà de van Gogh, Theo, adreça a la germana d'ambdós durant l'estança a París d'aquest amb el seu germà Vincent: «Mi vida doméstica es casi insoportable... desearía que [Vincent] se marchase y viviese a su aire [...] parece que hubiera dos personas en él, una maravillosamente dotada, delicada y tierna, y la otra egocéntrica y despiadada [...]», p. 18. Una més que coneguda anàlisi sobre el tema el podem llegir en JASPERS, K., *Genio artístico i locura Strindberg y Van Gogh*, trad. a cura d'A. Kovacsics, El Acantilado, Barcelona 2001, especialment les pp. 241-255.

a) *La «força» o «impuls» centrífig*

Una de les primeres experiències que l'home fa de la vida és la vocació, aquesta experiència personal i intransferible, que pot irrompre de manera abrupte, arreballadora, i que entra de ple en el terreny de la psicologia; deixa l'home obert a contínues i difícils exigències. L'home és projectat a viure una vida basada, en moltes ocasions, en una decisió presa de molt jove. Una pre-disposició personal, tendència natural, un context sòcio-cultural, econòmic i, fins a cert punt, també socio-familiar propici, fan que l'home es decideixi sobre un dels fets més importants de la seva vida; i això malgrat haver-ho de fer massa jove, ha de ser en aquest moment de la vida perquè és quan es dona aquell punt d'irreflexió, d'intuïció i de voluntat d'obrir-se al futur que dona com a resultat la força necessària per a superar els obstacles que la pròpia vida anirà presentant. On és la llibertat de l'home, doncs? La vocació és innata a tota determinació personal?

Tanmateix, també pot passar que, exigències de tipus econòmic i social, o un context hostil no facilitin el desenvolupament dels dons innats d'un ésser humà. Però la «força» d'una vocació vertadera no descansa mai, i la història dona prou exemples de superació personal en aquest sentit. Aquesta «força» o «impuls» amb que sovint es pot presentar una «vocació», també li podem dir *opció de vida*, l'artista la viu de manera continua en cada procés de creació, on sovint es produeix un magma d'idees, de sentiments i d'imatges, i les ganes de començar es superposa als anhels d'acabar.

Les realitats que se li revelen a la seva sensibilitat encenen la guspira de la imaginació: és produeix la inspiració, la base sobre la que brillarà quelcom que es troba en les intel·ligències al calor de l'emoció i que només tenen els genis; i naixeran desitjos de sortir *en-fora*: és la creació que comporta l'elaboració de l'obra d'art; aquest acte, però, demana de tot un procés de treball no únicament *imaginativo-fantasiós*, també i molt especialment *tècnico-cerebral* on les idees hauran de passar pel sedàs d'una elecció depurada, tot copsant-ne els trets essencials d'una manera que només el geni pot aprehendre i comunicar. Aquest conjunt d'imatges i d'idees que l'artista té de la seva obra no apaivaguen els desitjos de creació d'aquest. Aleshores comença un procés de preferència d'unes estructures sobre d'altres que provoca un neguit interior en l'artista perquè sobre aquesta elecció i selecció descansarà el conjunt de l'obra acabada. Tota selecció també necessitarà de la inspiració; la selecció d'elements adequats per a la consecució de l'obra demana la inspiració de l'autor perquè l'obra ha d'esdevenir un «valor realit-

zat»; el procés de selecció suposa una valorització dels medis, on resideix «l'original». La inspiració del geni creador demana claredat mental i impuls creador.

L'obra d'art crida a la seva existència primer com una intuïció, un projecte, un desig sense línies clares que es troba en la ment de l'autor. L'autor projecte la seva obra de manera ideal i anticipa una visió, imatge, de la mateixa que el condiciona. L'obra ja comença a ser i comença a actuar sobre l'autor. En tot aquest procés l'autor es troba sovint dominat per la idea, és l'obra que domina l'autor i actua sobre aquest. Així, al procés centrífug l'acompanya un procés intern centrípet que provoca l'obra mateixa sobre l'autor.

S'inicia aleshores l'elaboració material de l'obra, comença el joc entre autor i obra que va teixint tot un entramat de relacions «in crescendo». L'autor no pot fer el que vol, està condicionat per l'obra concebuda que ja comença a ser amb entitat pròpia. Per tant, en el procés d'elaboració d'una obra l'autor no és plenament sobirà, perquè allò que es va convertint en obra d'art va tenint vida i actua. Unes vegades seran les pròpies estructures que marca l'obra, d'altres seran les objeccions que posi la pròpia obra al seu autor, així, l'obra demanarà a l'autor la capacitat del matís, i aquest haurà de respectar l'obra com a signe de fidelitat al missatge i de recerca de veritat; l'autor s'haurà de deixar treballar per l'obra. Una obra que en ocasions pot tenir tanta força que depassi el propi autor, i on la iniciativa sembla partir més de l'obra que no pas del seu autor, així sembla apuntar-ho el mateix Auerbach:

«Però el sentimiento que embarga a Don Quijote es un sentimiento auténtico y profundo [...] Un sentimiento tan noble, una decisión tan entera y firme, mueven a admiración aunque descansen en una ilusión vana, y este sentimiento de admiración lo inspira Don Quijote [...] Pocos amantes de la literatura habrá que no asocien a la figura de Don Quijote la idea de una grandeza idealista [...] Esta idea se ha generalizado desde la epoca del romanticismo, y aún se mantiene frente a la crítica filológica, que trata de demostrar que Cervantes *no tuvo la intención de provocar un efecto semejante.*»⁷⁴

⁷⁴. AUERBACH, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. a cura de I. Villanueva - E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México 2002, p. 321-322. (El cursiu del text és meu); un bon estudi literari amb un breu però interessant i bell pròleg a cura de Dámaso Alonso, on no hi manca una certa anàlisi psicològica del realisme espanyol el trobem en una nova edició en RIQUER, M. DE, *Para*

Tot evocant la idea d'infinít que pot tenir una obra d'art genuïna, Schelling s'expressava en aquests termes:

«I això és el que succeeix amb tota obra d'art genuïna, de la que pot parlar-se'n *ad infinitum*, encara que mai es pugui determinar si aquesta infinitud ja era present en l'artista mateix o si només està en l'obra d'art.»⁷⁵

El camí de la creació artística no és fàcil. El temps de tota creació artística, de tota obra que crida al seu autor a ser tretat del món de la idea i a ser plasmada, re-creada i escoltada, aquest temps, pot ser un temps ple d'incomprensions fruit d'un ambient hostil a l'artista, i exigirà d'ell honestedat i llibertat. Però aquest temps que es presenta advers és el mateix que provocarà una «transformació» en el geni creador i farà brollar la flama posant-lo al seu lloc en la història i confirmant la qualitat de l'obra. Immortal és l'obra que perdura, no perquè l'artista hagi cercat la seva immortalitat a través de l'obra, sinó perquè ha sabut trobar amb gratuïtat la grandesa del seu art. La qualitat de l'obra mestre és aquesta: *la capacitat de suscitar en cada generació interpel·lacions i emocions*.⁷⁶

Tota creació artística és una gestació llarga i laboriosa, la manca de forces per continuar endavant, el desànim, el desig d'abandonar la tasca començada i que s'apodera sovint de l'artista posarà a prova la seva vocació. La dificultat d'individuïr aquells aspectes que donaran el vertader sentit a l'obra fa que l'autor camini a les palpentes, que faci i desfaci i posarà a prova les seves facultats, malgrat no encerti en saber si ha reeixit. Només el temps ho dirà.

El ver artista, però, treballa sempre perquè en ell hi ha vocació, i aquesta porta sempre un constant re-començar. L'artista gaudeix treballant i no pot deixar l'obra una vegada començada. A l'artista de vocació l'acompanya sempre el gaudi en el desig de creació i encara que aquest no arribi sempre a terme, s'haurà trobat a sí mateix sentint-se font d'activitat.

Leer a Cervantes, Pròleg a cura de D. Alonso, Acanilado, Barcelona 2010, «Cervantes [...] nos da en los caracteres de don Quijote y de Sancho una representación del alma humana elevada a plenitud», p. 15.

⁷⁵. Cf. SCHELLING, F. W. J., *System des transzendentalen Idealismus*, 1800, Brandt, Horst D. - Müller, P., (eds.), Felix Meiner, Hamburg, 1992, pp. 290-291.

⁷⁶. ARENDT, H., «The Permanence of the World and the Work of Art», en *The Human Condition*, University of Chicago Press, Londres-Chicago 1958.

En tot aquest procés: una vocació, l'artística, que esdevé una crida i malda a ser exercida; la «força» de l'obra d'art que sovint «engoleix» al propi autor i li marca el camí a seguir; on queda la llibertat humana? La llibertat estarà precisament en el desenvolupament de les pròpies disposicions innates ja que en això l'home troba el sentit del ser i de l'existir. En el desenvolupament d'una vocació troba l'home la llibertat. L'artista troba la seva pròpia llibertat en la creació de la seva obra, el camí que sembla marcat per la pròpia obra no és si no la descoberta, per part del propi artista, del desenvolupament natural de l'obra artística en el decurs de la creació d'aquesta apareixent-li com espontània. Així, en cada decisió es va forjant la pròpia llibertat. Obra i autor són u en el moment de la creació. Tota obra d'art, en el seu primer estadi és un projecte en estat embrionari, l'artista gesta i fa néixer l'obra i en aquest procés el propi artista va gestant la seva llibertat i sentit de ser. Però quan la vocació no pot ser exercida la llibertat és igualment en el transcurs de la vida en la superació de la nostra situació de partença.⁷⁷

b) *La força «centrípeta»*

La tensió existent entre llibertat i subjecció de l'home en les seves accions, en el nostre cas en l'artista, demana tenir present les exigències de la veritat i també de l'ètica.

El caràcter ambigu de la veritat es manifesta clarament en l'art. La veritat i la falsedat dels artistes són dialèctiques perquè està en joc el món de l'aparença, del representar, de la velació-revelació. Veritat i falsedat en l'art no són classificables des d'un punt de vista estrictament ètic ni filosòfic, sinó des de l'emotivitat transformadora. Heidegger en parlar de l'origen de l'art dirà:

⁷⁷. MERLEAU-PONTY, M., *La duda de Cézanne*, pp. 53-55: «Si existe una verdadera libertad, ésta sólo puede darse en el transcurso de la vida, yendo más allá de nuestro punto de salida sin dejar de ser, sin embargo, uno mismo —éste es el problema. Dos cosas son ciertas de la libertad: que nunca estamos determinados y que nunca cambiamos, es decir, que retrospectivamente, siempre podremos hallar en nuestro pasado el anuncio de lo que llegamos a ser [...]» (pp. 54-55).

«[...] La veritat és en la seva essència no veritat [...] no vol dir que la veritat sigui en el fons falsedat [...] sinó que, en una representació dialèctica, sempre és també el seu contrari.»⁷⁸

La llibertat es situa en una difícil tensió entre l'absolut i el relatiu, d'igual mode que la veritat, i en part, també l'ètica, en una incessant recerca que les faci créixer i progressar. L'art, com expressió humana que és, no en resta al marge i quedarà afectat segons cada situació concreta.

Les distintes antropologies presenten actituds oposades a voltes enfrontades davant la veritat i la llibertat. Així si per una banda hi ha tendències a absolutitzar la llibertat i la veritat sense tenir en compte la diversitat o simplement ignorant-la, per altra costat tenim aquelles antropologies que tan sols veuen el caràcter relatiu de la llibertat i de la veritat.

Les filosofies no en són una excepció, gradualment descobreixen nous prejudicis i en moltes ocasions al llarg de la història fonamenten i determinen plantejaments de noves estructures socials o sistemes ideològics.

El terme «ideologia» per ell mateix no implica res negatiu, però serà a partir del segle XIX amb Karl Marx que la «ideologia» prendrà la fisonomia negativa actual, amb les connotacions presents, cercant la seva força a partir dels interessos que la sostinguin

⁷⁸. Cf. HEIDEGGER, M., «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid 102010, p. 39. El romanticisme de Zweig li fa dir a propòsit de la creació artística: «El artista sólo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real.» (ZWEIG, S., *El misterio de la creación artística*, p. 21). Nietzsche, en canvi, portat per un concepte existencial de l'art dirà que «l'home de ciència és el desenvolupament ulterior de l'artista», (NIETZSCHE, F. W., *Humano demasiado humano*, trad. a cura de J. Gonzales, Editores Mexicanos Unidos, México 51986, p. 122), perquè l'home de ciència per a Nietzsche és l'home de les veritats existencials. Per a aquest filòsof la funció de l'art és ocultar la realitat de la vida, és l'essència de l'aparença i l'artista apareix com un mentider. Hom pot consultar HULTBERG, H., *Die Kunstauffassung Nietzsches*, Arbok Universitet Bergen, Bergen 1964, p. 20. Però també existeix aquella veritat i mentida que neix de la consciència del propi artista o dels interessos del seu entorn, i de les que no en parlen. Aquestes es reflecteixen en les obres i en la manipulació dels cànons estilístics. Tanmateix, la història posa cada cosa al seu lloc. La instrumentalització de l'art i la prostitució del llenguatge, la instrumentalització del propi artista i del públic receptor, són les veritats i les mentides reals, extrínseques a l'art i intrínseques a l'home.

i de la finalitat pràctica que persegueixi,⁷⁹ i sovint la llibertat i la veritat es veuen amenaçades per certes actituds que no respecten la dignitat real de la persona humana i la seva veritat.

En general, la ideologia indica la tendència a formular certes veritats o sistemes en funció d'interessos de grup o personals: ideologies socials, econòmiques i principalment polítiques ja que és un sistema teòric orientat al poder i a perpetuar-se en ell. La ideologia sol absolutitzar només un aspecte parcial de la realitat, d'aquí que només prengui aquelles parts de la veritat que interessin al seu objectiu: el cientisme, el col·lectivisme, certes teories pedagògiques, educatives i econòmico-socials, el clericalisme o l'individualisme, són algunes de les principals i més notòries.

On existeix l'home existeix ideologia i cada època ha tingut les seves, el perill està en el caràcter absolutista i transcendent que aquestes prenen sota formes subtils d'aparent humanisme però amb una contínua interposició en la recerca de la veritat:

«Mi cargo me llevó varias veces a la Jefatura de la Circunscripción Oeste, que dirigía un joven sencillo pero inteligente y enérgico, un oficial de molinero llamado Karl Hanke. Acababa de alquilar como futuro cuartel de su organización una elegante villa en el distinguido barrio de Grunnewald, pues tras el éxito electoral del 14 de septiembre de 1930 *el Partido, ahora poderoso, se estaba esforzando por adquirir categoría social*, y me propuso decorar la villa: por supuesto, sin cobrar.

Hablamos sobre papeles pintados, cortinas y colores.

Por indicación mía, el joven jefe de circunscripción eligió papeles pintados de la Bauhaus, aunque le advertí que eran “comunistas”. Sin embargo, el joven liquidó mi advertencia diciendo:

— Nosotros cogemos lo mejor de todos, incluso de los comunistas.

⁷⁹. Per a Paul Ricoeur existeix una ideologia integradora, que té la funció de servir d'enllaç per a la memòria col·lectiva, però l'A. confon ideologia i utopia, i no té en compte que són dues realitats diferents. La ideologia, de fet, és una visió programàtica negativa amb pretensió d'imposar-se a l'home; mentre que la utopia es fonamenta en aquelles qualitats morals que projecten l'home més enllà del moment històric; cf. RICOEUR, P., *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*, trad. a cura de R. Ferrara, UCA-Prometeo Libros, Buenos Aires 2009, pp. 86-87.

Con estas palabras expresó lo que Hitler y sus colaboradores llevaban años haciendo: reunir todo lo aprovechable sin tener en cuenta las ideologías, e incluso decidir las cuestiones ideológicas *en función de su efecto sobre los electores.*»⁸⁰

Davant d'una realitat tant absorbent l'home es veu abocat a escollir entre l'adaptació al sistema, l'adopció d'aquest, o l'enfrontament a ell. Artistes que han donat la seva vida en denunciar una ideologia i mostrar la «veritat oculta», i d'altres que s'han adaptat o han adoptat un sistema ideològic, en són un clar exemple.⁸¹ Heus ací un breu fragment de l'artista Antoni Tàpies que il·lustra, en part, el nostre discurs:

«L'artista no és per egoisme que es capbussa pels racons de la soledat, sinó per poder abastar el material psicològic que li és propi. “I tota actitud que transcendeix l'egoisme és, per això mateix, social, i actitud social equival també a actitud política”. És una política que de vegades pot semblar molt general. Per sobre — o per sota! — sovint dels partits polítics, però que no nega pas la possible coincidència amb un de determinat en un moment concret i la necessària solidaritat i compromís amb ell.»⁸²

⁸⁰. SPEER, A., *op. cit.*, pp. 43-44. El cursiu és meu.

⁸¹. Exemples al llarg de la història, sobretot recent, no en falten, tant per un costat com per l'altre, alguns d'ells van acabar engolits pel propi sistema que recolzaven: Rodchenko; Klucis; Paul Claudel; S. M. Eisenstein; Arno Brecker; Georg Kadish; Leni Riefenstahl; Albert Speer; Lewis Wyndham; Roberto Lewis; Gramsci; Rivera; Marinetti; Beuys, etc. Reescriure la biografia dels artistes de l'avantguarda russa que es posaren al servei del realisme socialista és tan complex com la d'algunes figures de l'avantguarda alemanya dels anys vint i trenta. Una lectura interessant l'ofereix l'obra d'YVARS, J. F - MERCADÉ, A., *Matèria reservada. Els artistes catalans i les Biennals de Venècia*, L'arquer, Barcelona 2009; els autors deixen clar que, si bé la manipulació de l'art és un fet típic dels règims totalitaris, aquests no són els únics. I, és que, tant en els totalitarismes com en democràcia, la fortuna de les arts depèn més del moment polític i de les ideologies que no pas de cap altra qüestió. En el cas de les Biennals de Venècia Carlo Ripa di Meana n'és un bon exemple, i així es pot llegir en l'obra citada (pp. 65.67.69-71.77-78. 187.189.253). En aquesta línia estarien també les paraules de Rolland quan diu que: «L'Estat mata tot allò que toca»; referint-se a la figura i a l'obra de Beethoven, manipulada per règims de tots colors i exemple notori que posa de manifest i a l'ensem, en entredit, el paper social de l'art; cf. ROLLAND, R., *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Albin Michel, Paris 1980, p. 1327.

⁸². TÀPIES, A., *L'experiència de l'art*, tria d'escrits a cura de J. F. Yvars, Edicions 62, Barcelona 1996, pp. 57-58.

El caràcter públic i pedagògic de l'art, com activitat humana del pensament i de l'esperit, l'ha fet un mitjà atractiu a les ideologies en ordre a expandir les seves idees i manipular grups humans.⁸³ La idea no és nova ni actual, ja Richard Wagner considerava que l'art en general i la música, en particular, era un instrument de canvi social i polític. L'art era l'únic mitjà, segons ell, per a guiar a la humanitat en el «camí correcte».⁸⁴ Però l'home a-polític i, en aquest sentit l'artista no és un «esperit pur» sinó un home del món i en el món, no existeix, per això no hi ha art a-polític, perquè no hi ha artista a-polític.

En tant que la política segresta les idees per convertir-les en compartiments estancs i rígids, és així que pretén ser un conjunt d'idees estructurades per donar forma a la societat i al sistema socio-econòmic d'aquesta. El concepte que es desprèn del terme «política» és ampli i afecta tots els ordres de la vida i a tot ésser humà; aquest pren posicionament polític amb els seus actes, així tota proclama d'a-política són altres formes de política, participin o no d'idees antigues o noves, l'a-política no és res més que una forma velada d'adaptació al sistema ideològic dominant o d'oposició en favor d'un altre sistema.

⁸³. Un exemple el trobem en les (PK) Companyies de Propaganda i que depenien del Ministeri de Propaganda Nacionalsocialista. El Ministeri tenia a la seva disposició fotògrafs civils eminents convertits en reporters militars amb l'única finalitat propagandística de fer coincidir la imatge que ells tenien del «jueu real» amb la de l'imaginari col·lectiu del poble alemany i, especialment, el del nacionalsocialista. Walter Genewien; Henryk Ross; Max Kirnberger en foren alguns d'aquests fotògrafs; hom pot consultar www.memorialdelashoah.org. Alguns d'ells, però, també aprofitaren la seva situació per mostrar el drama de les deportacions, les execucions públiques, la desnutrició i la lluita per la supervivència [XV] [XVI]. Igualment el Tercer Reich subordinà a la seva ideologia les creacions artístiques, i molts artistes s'afiliaren a la *Kulturkammer* per a poder seguir treballant.

⁸⁴. WAGNER, R., «Die Kunst der Revolution», en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, III, Golther, W. (ed.), Deutsches Verlagshaus Bong & Co, Berlin, s.f., p. 32. PÉREZ MASEDA, E., *Música como idea, música como destino: Wagner - Nietzsche*, Prólogo de F. Sopena, Tecnos, Madrid 1993, p. 155. Aquest és un tema molt estudiat, ja que l'art musical ha estat des de sempre un dels més manipulats. En mancar de paraula, ofereix un camp obert de significats, esdevenint un objecte fàcilment malejable. Això tant pel que fa a obres en concret com a certes formes, gèneres musicals, molt especialment el simfònic beethovenià; BUCH, E., *La Novena de Beethoven: historia política del himno europeo*, trad. a cura de Juan Gabriel López Guix, Acantilado, Barcelona 2001; BONDS, M. E., *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, trad. a cura de F. López Martín, Acantilado, Barcelona 2014, pp. 192-266; ZELINSKY, H., *Richard Wagner. Ein deutsches Thema*, Medusa Verlagsgesellschaft, Berlin – Wien 1983: «[...] practicaban desde la euforia el culto de Wagner y de Hitler, y desde años atrás se aplicaban a la tarea de componer la imagen alemana de Wagner», p. 281.



[XV] H. Ross, Gueto de Lodz, Fotografia, ca. 1943. <https://www.google.es/#q=fotografias+de+Henryk+Ross>



[XVI] H. Ross, Gueto de Lodz, Fotografia, ca. 1943. <https://www.google.es/#q=fotografias+de+Henryk+Ross>

El tema no és nou ni fàcil, i l'art, per la seva naturalesa, demana de l'artista unes accions i una llibertat en la recerca de la veritat no fàcilment compatibles amb la vida *en el món*, però només en aquesta recerca hi haurà la plena realització humana. Cada ésser humà, des de la seva pròpia situació, és cridat a aquesta missió: *cercar la veritat de la vida en la vida*. Aquesta és la realitat que s'ha d'anar construint en ordre a la humanització del propi home, també l'artista i en ell, l'art, és el mitjà. Arribem així a l'última qüestió d'aquest punt: *pot existir un art "pur"?*

1.4 Entre l'objectivisme i el subjectivisme: l'artista «pur» i l'art «pur». Risc de falsejament i exigència de veritat.

De la pregunta sobre l'existència o no de l'artista pur se'n desprèn la pregunta sobre l'existència o no d'un art pur. El terme puresa té un ampli ventall semàntic que abasta des del terreny ètico-moral fins al filosòfico-metafísic, nosaltres, però, plantegem el terme «pur» en sentit d'*honestedat*, en tant que valor ètic positiu d'allò autèntic i genuí. L'home que té aquella innocència que està més enllà i abans de la innocència de l'infant.

Dèiem més amunt que tot home és cridat a cercar la veritat de la vida en la vida, i aquesta és la realitat que s'ha d'anar construint dia a dia en ordre a la humanització del propi home. Aquesta és la «puresa» a la que l'home ha d'aspirar en el món. Només l'home que cerca la veritat lliure de traves ideològiques, per tant, de teories adulterades, serà un home pur, l'artista pot ser pur i fer un art pur.

Reproduïm un breu fragment de l'entrevista feta per André Müller a l'escultor l'any 1979:

«[...] A. M. — No lo condeno. Sólo intento que vea lo que ocurrió para su propio beneficio [...] Usted satisfizo las intenciones de su cliente a la perfección. Eso no es un reproche, es un hecho.

A.B. — *Miguel Ángel recibió encargos de los Papas.*

A. M. — Sí, però sobre todo tenia una idea. No adoptó la ideologia de la Iglesia como contenido para su obra. [...] Nadie niega que usted tanga grandes habilidades téc-

nicas. Lo que le distingue de Miguel Ángel es la ausencia de una idea. Por eso usted ha sido incapaz de resistir las influencias externas. Después de la guerra, usted comenzó de repente a hacer obra abstracta nuevamente.

A.B. — *Hice obras abstractas después de la Primera Guerra Mundial [...]*

A. M. — Puede ser. Però volvió a hacerlas después de la Segunda Guerra.

A.B. — *No, no después de la Segunda.*

A. M. — Sí, claro que sí. Està *Gewandfigur* [...] para Mannheim, y las figures de niñas de 1950 [...]

A.B. — *En Mannheim me tuve que adaptar a condiciones de la arquitectura [...]*

A. M. — Por eso le digo: usted siempre se amoldó a las condiciones existentes.

A.B. — *Desde ya. Soy una persona visual.*

A. M. — Está bien. Però entonces no es correcto decir que usted hizo las mismas cosas bajo Hitler que después de la guerra.

A.B. — *Mire, no hubiera hecho tantos héroes si no hubiera tenido que hacer los relieves para el arco de Berlin. Era un homenaje a los soldados alemanes de todas las épocas, mi obra estaba confinada a un marco.*

A. M. — Hitler quería héroes y usted eso hizo.

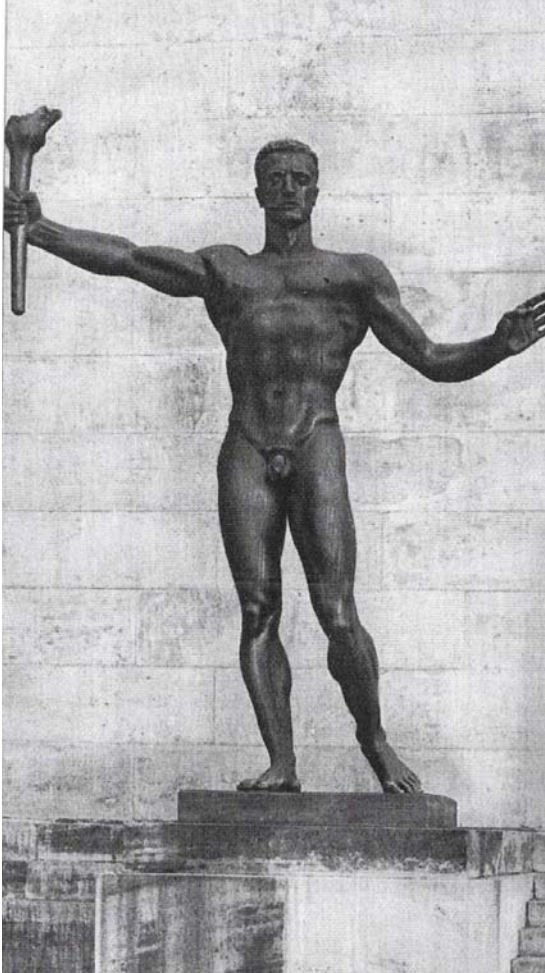
A.B. — *Sí. ¿Qué iba a hacer? Dígame de alguien que hubiera hecho las cosas bien. [...]*».⁸⁵ [XVII] [XVIII]

Aquesta llibertat respecte de tota ideologia no vol dir, però, esdevenir un ésser castrat d'idees, com aquells éssers a-sexuats, sense identitat, perquè no es diferencien de res ni de ningú. L'artista i, per tant també l'art, no pot ser ni ha de ser neutre, no pot ser ni ha de ser una «tabula rasa», tot el contrari. Girard deia: «On no hi ha la diferència hi ha la violència». Com conèixer a l'altre, i a la vegada reconèixer-lo i respectar-lo, si ja no se sap què és un?⁸⁶ La neutralitat no existeix, perquè la vida no és neutra.

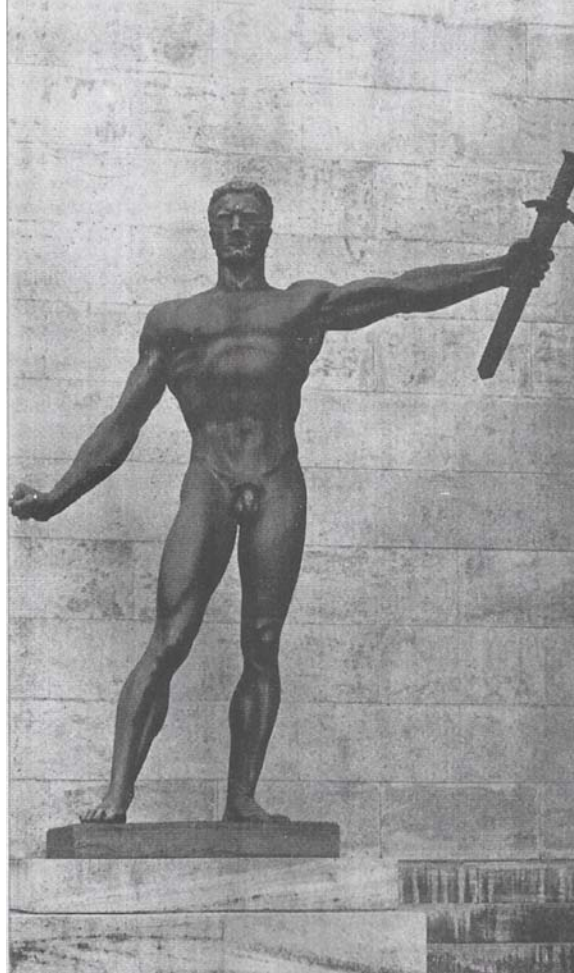
Anar a l'encalç de la veritat com activitat lliure en el món demana un posicionament ferm, demana decidir-se, però exigeix fer-ho des d'una consciència personal neta i respectuosa per a l'home, des d'un humanisme on l'encontre d'un jo amb un tu

⁸⁵. INFIESTA, J. M., *Arno Breker. El Miguel Ángel del siglo XX*, pp. 97-98.

⁸⁶. DEBRAY, R., *Transmettre*, trad. pròpia, Odile Jacob, Paris 1954, p. 101. En la mateixa línia trobem Leví-Strauss i el mateix Thomas Mann.



[XVII] A. BREKER, *El Partido, el portador de la antorcha*, 1939.



[XVIII] A. BREKER, *El Ejército, el portador de la espada*, 1939.

no signifiqui la claudicació d'una de les dues parts, sinó l'aprofundiment de cada una d'elles des de la comunió. Només així es cerca la veritat, altrament fora cercar la «pròpia veritat» tant sols per enfortir postures egocèntriques, «veritats parcials». La veritat no ha de ser definida ni cercada només en referència a les necessitats o als desitjos humans. La veritat no ha de ser aquella que satisfaci una ideologia, un desig vanal o una necessitat únicament personal. I només l'*acceptació* de la veritat encara que no coincideixi amb la pròpia és camí d'humanització i manifestació d'una recerca pura. La manca d'honestat i d'autenticitat de l'artista-creador i de l'artista-intèrpret, quan es tracta d'arts per als que es fa necessària una mediació, —la música, seria l'exemple més clar— sempre es revela en l'obra.⁸⁷

Però el terreny de la recerca de la veritat en l'art i, per tant, del missatge de l'obra d'art, és molt bellugadís i no se situa únicament en l'autor que presenta el missatge, sinó també, i gairebé a la mateixa alçada, en el qui la rep, en el destinatari i contemplador de l'obra. L'autor ha de lluitar per evitar la fallida de la seva obra artística, del seu missatge i, sovint, això li és causa de soledat:

«[...] Allí, cuando todavía era un niño, a cada paso notaba —¡me lo hacían notar!— que era judío.

Si trataba con artistas del grupo de los jóvenes, me relegaban (e incluso lo permitían) al lugar más recóndito, al más oscuro. [...].

[...] A mi tío le da miedo darme la mano. Dicen que soy pintor.

¿Y si lo dibujara a él?

Dios no lo permite. Pecado. [...].

[...] Vestido con una camisa rusa, una cartera de cuero bajo el brazo, tenía toda la pinta de un funcionario soviético.

Tan sólo el pelo largo y, sobre las mejillas, las manchas despegadas de mis cuadros, delataban al pintor. [...].

⁸⁷. FURTWÄNGLER, W., *Gespräche über Musik*, Schott Music GmbH&Co. KG, Maguncia 1983. Aquest interessant llibretó, recull de converses entre el director d'orquestra Furtwängler i Walter Abendroth, manifesta la tensió entre la intemporalitat i la inevitable necessitat de la contemporaneïtat de l'art, la música en aquest cas. Existeix una edició en castellà i de la que m'he servit (FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre música*, trad. a cura de J. Fontcuberta, Acantilado, Barcelona 2011, pp. 56-62).

Me las apaño para conseguir subvenciones (es refereix a les de la seva escola de pintura de Vitebsk) que necesita la escuela, para procurarme dinero, colores, material. Hago innumerables gestiones para que no vayan al servicio militar [...].

Iba a las sesiones del Gobispolkom, a pedir los créditos de la ciudad [...].

Cada vez que gracias al apoyo de Lunacharsky,⁸⁸ recibí subvenciones, me exigía que, por lo menos, me sometiera a su autoridad. De lo contrario, me amenazaba con meterme en la cárcel.

Pero yo no cedía.

Todo esto era muestra de respeto hacia el arte por parte de las autoridades de la ciudad. Pero esto no les impedía hacer arrestar a mi suegra a la vez que a todos los otros burgueses, simplemente porque eran ricos.

En mis gestiones delicadas llegué a ir a casa de Máxim Gorki. [...].

[...] Moscú rodeado por el Kremlin, o el Kremlin rodeado por Moscú, por los Soviets [...] Me ponía mis pantalones anchos [...] e iba, como todo el mundo, a los mítines.

[...] ¿Y qué hacer con el mítin de los pintores?

Allí, mis alumnos de ayer, amigos de otro tiempo, vecinos, dirigen el arte de toda Rusia.

Me miran con desconfianza y compasión.

Pero yo ya no tengo aspiraciones y por lo demás, ya no se me invita como profesor.

Sin embargo, ¿quién, menos yo, no es profesor hoy en día?

Éste es uno de los jefes del grupo “Bubnovy Valet”.

Señalando, con un dedo, una farola en medio de la plaza del Kremlin, añade con malicia:

“Aquí es dónde os colgaran a todos vosotros”.

Parece ser que, mientras tanto, es un revolucionario bastante activo.

Otro, a quien Dios ha privado de talento, pega este grito: “¡Muerte al cuadro!”.

⁸⁸. Anatoly Vasilievich Lunacharsky (Poltava 1875 – Menton 1933), dramaturg, escriptor i polític comunista rus. Comissari d’Instrucció per al Narkompros (Instrucció Pública), i famós pel Judici contra Déu. Morí a França el mateix any que fou destinat com ambaixador a Espanya. Hom pot llegir un estudi sobre el personatge en FITZPATRICK, SH., *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917 – 1921)*, trad. a cura d’ Antonio J. Desmots, Siglo XXI, México 2008.

Los artista supervivientes de la época del zar le miran con rencor.

Veo de lejos a Tugendhold, mi viejo amigo [...].

Ahora está volcado en el arte proletario con la misma obstinación de antes por el arte occidental.

Un artista en ciernes habla con desprecio de pintura que desconoce. Al final, tras observar con amor una silla que tiene enfrente, exclama:

“Yo i mi mujer sólo nos dedicaremos a pintar sillas”.

¡Una nueva revelación, parecida a la de los “descubrimientos” del cubismo, del simultaenismo, del constructivismo, del contra relieve, llegados de Europa, con diez años de retraso!

Y se acaban revelando de nuevo en el academicismo.

Pero cuando oí que alguien gritaba: “ Me importa un c... vuestra alma. Necesito vuestras piernas, no vuestra cabeza, salí de dudas.

¡Ya basta! Quiero conservar mi alma.

Y pienso que la revolución puede ser grande con tal que respete a los demás.

De haber sido sólo un poco más audaz, habría recibido como tantos otros, todo tipo de privilegios. Pero no fué así.»⁸⁹

El receptor que s’apropa a l’obra amb criteris ideològics pre-establerts, simplement accepta l’obra i l’autor sense criteri o refusa l’obra i l’autor amb la mateixa actitud. Aquests «escolten» un tipus d’art que els resulta més còmode i troben els seus propis autors.

Com cerca l’artista la veritat? és el nucli de la qüestió. Si per un costat aquesta recerca neix d’un capteniment davant la vida i el món, per l’altre, l’art reflectirà aquesta actitud, traspuntant l’essència del «jo» de l’artista. És aleshores quan entren en joc dos elements importants, que no depenen de l’autor: el receptor i el temps. El receptor, perquè l’obra demana també un receptor amb responsabilitat, que s’apropi a ella sense prejudicis, demana un receptor «pur», de mirada neta i transparent. El temps, perquè, és aquest el que posa l’obra vertadera, és a dir l’«obra mestra» al lloc que li correspon.

El temps és necessari per conèixer realment una obra, i és difícil de predir quant temps és necessari per a conèixer una obra o un artista pensem, per exemple, en Bach

⁸⁹. CHAGALL, M., *Mi vida*, pp. 129. 170-174. 190-193.

o Beethoven, a vegades calen dècades, tota una vida. No és estrany que en aquestes circumstàncies, el públic refusi allò desconegut, però a la llarga s'hi acabarà rendint si realment val la pena.

I com saber *si val la pena?*, l'anomenada «crítica artística» no pot ser el referent del valor d'una obra, ja que ella forma part també del públic, i aquest sovint reacciona a qualsevol estímul de forma desinhibida, automàtica. L'obra és capaç de *transformar un públic en comunitat* quan aquesta es mostra «pel què és ella mateixa» i no pel què «representa»; pel seu «caràcter» i no per la seva «façana», i això només és possible quan l'autor expressa amb «claredat» allò que vol dir, és a dir, quan s'expressa des de la pura d'allò que és més humà, i es mostra així davant el receptor a través de la seva obra.

L'art és un coneixement pre-científic amb capacitat per revelar aspectes diversos de la veritat i susceptible de molts tipus de veritat que es distingeixen curiosament entre sí. Considerada així la qüestió sobre la veritat en art, hem de distingir aquelles veritats que neixen de les pròpies estructures dels diversos gèneres artístics, és a dir, les veritats contingudes en els gèneres literaris, en el llenguatge del cinema, en la imatgeria pictòrica... i formes de coneixement pràctic. Són aquelles veritats que es troben en les coses i en les estructures dels sistemes, i pertanyen també al camp de la noètica. Són veritats naturals, deductives, que s'imposen a l'home perquè vénen donades per la pròpia natura, pel propi món, i l'home només pot fer que descobrir-les, però no crear-les. Neixen del saber, del coneixement i de la praxi; són veritats fàctiques, i en la majoria dels casos demostrables. No són únicament les veritats científiques i es troben en tots els indrets de la vida; d'aquestes veritats n'hi ha una per a cada cosa.

Però hi ha aquella «veritat» que no és fruit d'un saber adquirit: *lumen naturale*, que fa intel·ligible el regne sencer de la veritat, que dóna sentit a totes les veritats particulars de les coses i que totes aquestes són parts d'ella. No la demostren⁹⁰ però la contenen, són espurnes d'aquesta veritat i ens revelen aspectes d'aquesta quan l'home cerca les veritats de les coses en llibertat, sense prejudicis ni adulteracions del llenguatge.⁹¹

⁹⁰. Aquestes veritats no la poden demostrar perquè no es poden formular conclusions que vagin més enllà de les premisses, per tant, cada mètode científic haurà de respectar les pròpies exigències metodològiques.

⁹¹. Una obra a la que se li nota el pas del temps però no deixa de ser suggerent és la John Ruskin, amic d'Oscar Wilde cofundador, amb ell del moviment «Arts and Crafts». Si be l'obra manifesta, per un costat, una clara indefinició sobre com aplica ell la veritat en art, — sembla ser que la veritat es trobaria en la honestedat, és a dir, en la consciència del sentit amb què fa les obres—; per un altre costat manifesta

Totes les veritats del món conformen i apunten a la veritat última que les sosté i els hi dóna sentit, perquè cada sector humà cerca les veritats empíriques a partir dels mateixos interrogants existencials.

L'art, pel seu caràcter, està en condicions de revelar a l'home aquesta veritat infinita més que cap psicologia o fenomenologia.⁹² Com activitat humana de coneixement tècnic i de l'esperit, a partir de les seves veritats internes i metodològiques reuneix uns valors que la predisposen per a revelar a l'home aspectes que van més enllà de tot coneixement científic.

II. L'ART EN EL DEBAT IDEOLÒGIC: DOS EXEMPLES

1. *Vocació i Ideologia en la creació artística de Frida Kahlo: algunes causes*

Estranya que un pintor es converteixi en mite i aquest en icona de masses per acabar convertint-se en producte de mercaderia; però la figura que en aquest punt ens proposem estudiar, Frida Kahlo, és això i més.

El culte a la seva persona és, avui per avui, ampli i transversal; un fenomen contradictori i múltiple com ho fou ella mateixa. El poder mediàtic explota i redueix el poder comunicatiu d'una dona en la què art i ànsia vital foren inseparables.

un rigorisme característic de la seva educació puritana al més pur estil protestant evangèlic. una petita selecció de textos de l'obra es pot trobar en cf. RUSKIN, J., *Imitación y verdad*, Pròleg, trad., sel.lecció i n. a cura de M. Catalán, Casimiro, Madrid 2014.

⁹². Amb Schelling la teoria de l'art com a vehicle de la veritat arriba al seu màxim desenvolupament. Per a Schelling l'art era «l'únic instrument i document vertader i etern de la filosofia, que mai deixa de documentar allò que la filosofia no pot representar externament.» Per a Schelling, la creació artística era un procés en el que allò inconscient es manifesta a través d'allò conscient i, per tant, era una síntesi d'ambdós. L'art tenia la capacitat d'unir naturalesa i geni (necessitat i llibertat). Schelling considerava que el geni artístic incorpora a l'obra d'art gairebé per instint, una «infinitud» que cap altra raó finita pot desenvolupar plenament. Tota obra d'art «genuïna» pot «parlar *ad infinitum*», encara que aquesta infinitud no sigui present en el mateix artista. Per a Schelling, l'obra d'art a d'evocar l'infinít o no és obra d'art. Cf. SCHELLING, F. W. J., *op. cit.*, pp. 291-299.

Frida Kahlo és mite perquè és transgressora, una transgressió que depassa el camp de l'art per endinsar-se en tots els tombants de la vida, expressant els claroscurs de la condició humana, però per aquest mateix motiu fent-la vulnerable a les distorsions imposades a la seva persona, en l'extravagància i l'exotisme, davant la voracitat de l'imperi del mercat.

Frida Kahlo engendrà un personatge únic i polièdric, es recreà a ella mateixa a mode d'anticipatòria *performance*, on el seu doble exercici d'introspecció i exhibició el va saber plasmar tant en la seva pintura com en la seva imatge i, en l'ostentació oberta i clara de la seva dualitat en la totalitat de la seva persona. La seva figura sexualment controvertida i volgudament provocadora ha estat rescatada i convertida, més enllà de l'artista, en una de les icones de les noves cultures, l'anomenada fridomania o fridoilatria és avui planetària i transversal, fins el punt d'influir en el terreny del mercat artístic.

És així com s'establirà les bases idònies per a ser redescoberta a partir de la dècada dels vuitanta des de diferents col·lectius de la societat.

“Fenomen” de creació col·lectiva “no desinteressada”; revolucionària per convenciment personal o per fidelitat i devoció al qui fou l'amor de la seva vida, Diego Rivera. Interrogants no sempre fàcilment desllorigables ni ara ni en el futur, un enigma que constitueixen la passió per aquest personatge destinat a no poder trobar una resposta cabal.

Això és el que intentarem analitzar, i ho farem a partir del que considerem els tres eixos vertebradors de la seva vida personal i artística: *la malaltia, la ideologia i Diego Rivera*, i a partir dels quals anirem desgranant la consagració, la posició i els contrastos.

No sempre coneguda i a voltes oblidada,⁹³ la figura de Frida Kahlo és la conseqüència d'unes circumstàncies i d'un temps que s'han de tenir en compte, en ordre

⁹³. Aquest és el cas de certs diccionaris i enciclopèdies d'història de l'art. En alguns no apareix ni tan sols esmentada, com ara CASTEDO, L., *Historia del Arte Iberoamericano, 2. Siglo xix. Siglo xx*, Alianza, Barcelona 1988; en altres és definida meridianament com a pintora surrealista, així hom pot llegir HERRERA, H., «Kahlo (y Calderón), (Magdalena Carmen) Frida», en *The Dictionary of Art*, vol. 17, Jane Turner (ed.), Grove, New York, 1996, p. 721. En altres és inclosa, de manera implícita, dins el moviment surrealista, si bé parlen més de la seva vida personal que de la seva obra, cf. BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 7, Jacques Busse (ed.), Editions Gründ, Paris, 1999, pp. 664-665. No sempre és analitzada des del mateix grau d'importància, en aquest sentit

a una major contextualització de la seva persona i la seva obra, la majoria en mans de col·leccionistes privats, alhora que contribueixen a la seva recuperació crítica.⁹⁴

En aquesta artista, ideologia i persona son inseparables pel què ateny tant al seu reconeixement, en vida, com a la seva recuperació i reactualització de la seva figura, després de la seva mort.

En ella es fa palesa que tant les influències externes com l'ambient socio-polític del seu temps i del seu país, Mèxic, influiran en l'adopció d'una ideologia que marcarà una posició artística, no sense ambigüitats.

1.1 Orígens

Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón, més coneguda com a Frida Kahlo, nasqué el 6 de juliol de 1907 a la ciutat de Coyoacán (Mèxic) en el sí d'una família de classe mitja. Fou la tercera de les quatre filles del matrimoni format pel fotògraf hongarès— en aquells moments Imperi Austro-Húngar— d'origen jueu, Wilhelm Kahlo, que es canvià el nom per Guillermo en emigrar de Baden-Baden a Mèxic, i la mestissa Matilde Calderón, qui fou la segona dona de Guillermo Kahlo.

Frida neix onze mesos després que els seus pares perdin l'únic fill baró, fet que tindrà importància en la seva infantesa i vida. La mare, dona autoritària i freda, després de tenir-la, quedarà immediatament de nou embarassada, fet que ocasionarà les poques atencions maternals que l'artista va rebre. En el seu diari personal diu d'ella que era d'ulls molt bonics, morena, una “campaneta d'Oxaca”, coqueta, molt simpàtica, intel-

hom pot llegir TIBOL, R., *Historia del Arte mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, Rojas, P. (ed.), Hermes, Buenos Aires, 1964, p. 181: «El único caso de objetivación de la subjetividad la ofrece la pintura mejicana de Frida Kahlo»; AA.VV., *Arte en Iberoamérica*, Catálogo del Quinto Centenario, trad. a cura de C. Vázquez de Parga; E. Rodríguez Halfiter; J. Portús, Turner Libros, Madrid, 1989, p. 346; sengles obres li dediquen escassament dues columnes.

⁹⁴. Tal és el cas de Poletti en afirmar que, la relativament recent, pel·lícula *Frida* (2002), on la seva vida és portada al cinema i la publicació de les seves *Cartas Apasionadas*, ha constituït el revulsiu per a la recuperació d'aquesta artista. Cf. POLETTI, F., «Frida Kahlo», en *El siglo xx. Vanguardia*, trad. a cura de María Lazano, Random House Mondadori, Barcelona 2006, pp. 298-299.

ligent, si bé analfabeta, activa, i que només sabia comptar diners.⁹⁵ Tindrà una dida, amb qui la distància serà més protagonista que la proximitat i de la que temps més tard es sabrà que és alcohòlica.⁹⁶

Del pare, en canvi, com diu la biògrafa Hayden Herrera, en guardà tota la vida una profunda estimació: «Mi niñez fué maravillosa, aunque mi padre estaba enfermo, para mí constituía un ejemplo inmenso de ternura, trabajo y, sobretodo, de comprensión para todos mis problemas».⁹⁷ I n'heretà la típica inquietud que els jueus porten en les seves arrels genètiques i culturals. Aquesta profunda estimació pel pare queda palesa en el retrat, amb la llegenda que li dedicà, quan aquest va morir: «Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo, de origen húngaro-alemán, artista fotógrafo de profesión, de carácter generoso, inteligente y fino, valiente porque padeció durante sesenta años epilepsia, pero jamás dejó de trabajar, y luchó contra Hitler. Con adoración. Su hija, Frida Kahlo».

A una infància marcada per carències afectives mai del tot satisfetes que retornaran sempre en molts temes de les seves pintures i que possiblement serà un component de la seva «inestabilitat» futura,⁹⁸ s'hi ha d'afegir la poliomièlitis que patirà entre els set

⁹⁵. KAHLO, F., *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Intr. de Carlos Fuentes, amb col·l. de Sarah Lowe, La vaca independiente, Mèxic D. F. 2001, reimp. 2012; GRIMBERG, S., *Confidences*, «Avant-propos» de Hayden Herrera, trad. a cura de P. Warejka - F. Mancier, Éditions du Chêne – Hachette Livre 2008, pp. 10ss.

⁹⁶. Cf. TIBOL, R., *Frida Kahlo, una vida abierta*, Biblioteca de las decisiones, México 1983: «Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos», p. 9. L'obra concreta que reflecteix aquesta freda relació és *Mi nana y yo o Mamando* (1937). En ella el nou nat rep l'aliment físic maternal, però no rep l'amor maternal, i això al marge de destacar una certa bisexualitat. Hom pot consultar també KETTENMANN, A., *Kahlo. Dolor y pasión*, trad. a cura de M. Ordeñez-Rey, Taschen, Hohenzollerning 2008, p. 9.

⁹⁷. HERRERA, H., *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Diana, México D. F. 1988, p. 30.

⁹⁸. De Cortanze reporta que, llegint la seva correspondència, el *Diari* i les entrevistes, resulta difícil creure-la quan diu que la seva infància fou feliç. Les seqüeles de la poliomièlitis provoquen les burles dels seus companys, no sembla una nena desitjada, però sí buscada arrel de la mort de l'únic fill baró de la família. La depressió de la mare tot just després de tenir a Frida i, només onze mesos més tard, a la seva germana Cristina, tot provoca tristesa i solitud en Frida, i el passat constituirà una obsessió constant en la seva obra artística. Ben aviat cercarà potenciar els seus trets masculins, en realitat busca ser estimada, ser escoltada. Però, ja guardava tendències homosexuals, es pregunta De Cortanze, que seran estimulades de gran, com diu Herrera, pel mateix Rivera, en ordre a poder tenir, aquest, més temps pel seu art i les seves infidelitats constants? De fet Salomon Grimberg escriu que ella mateixa confessarà ja d'adulta, que “en el sexe tot el que proporciona plaer és bo i tot allò que provoca dolor està malament”, que “és molt

i vuit anys d'edat, descoberta arrel d'una caiguda i que agreujarà el seu estat de salut, quan en 1925 tindrà un gravíssim accident.

La tarda del 17 de setembre de 1925, Frida Kahlo amb un company i amic de la facultat de medicina, Alejandro Gómez Árias, on ella estudiava, surten de classe i agafen un autobús, el qual serà, pocs minuts després, envestit per un tramvia. El balanç de l'accident serà dramàtic, el seu amic en sortí il·lès, però ella en quedà tan mal ferida que la donaren per morta; només el seu company veient que encara era viva la farà traslladar a l'hospital. Les conseqüències de l'accident les arrossegà tota la vida i seran, en bona mesura, la causa de la seva mort,⁹⁹ però com ella mateixa dirà en diferents ocasions:

«No estoy muerta y, además tengo una razón para vivir. Esta razón es la pintura».¹⁰⁰

«Soy feliz con mi vida mientras pueda pintar».¹⁰¹

Anys més tard s'expressava amb aquesta claredat en una carta adreçada l'any 1938 al qui en aquells moments era un seu amant, el galerista Julien Levy:

«Jamás había pensado en la pintura antes de 1926, cuando tuve que estar encamada a causa de un accidente de circulación [...]. Le robé pintura al óleo a mi padre y mi madre (la mare freda, distant, inestable) me hizo un caballete especial [...]. Así es como empecé a pintar».¹⁰² [XIX]

sensible al tacte, fins i tot amb certes dones” i que “la sexualitat és quelcom just, és una cosa bona”. Torna a emergir la Frida transgressora, o una màscara que amaga tot el seu sofriment? Herrera apunta que fins i tot els últims anys de vida de Frida Kahlo, quan la malaltia ja deixava una forta empremta en ella, aquesta preferia les relacions heterosexuals i, tanmateix, la “fam sexual” de Frida tant d'homes com de dones s'irradia en la majoria de les seves obres. Cf. CORTANZE, G. de, *Frida Kahlo. La belleza terrible*, trad. a cura de Núria Petit, Paidós, Barcelona 2012, pp. 26-33; GRIMBERG, S., «Le sexe», en *op. cit.*, pp. 50-80; HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 256-257.

⁹⁹. Alguns autors diuen que mai va pintar el seu accident, ja que la tragèdia que va significar no sabia ni com narrar-la. Ara bé, trobem, en el conjunt de la seva obra un dibuix titulat *Accidente*, 1926 i un exvot tant semblant al seu accident que el va retocar per a què s'assemblés al seu propi i li donà per nom *Retablo*, ca. 1943, però, de fet, mai més retornarà a la temàtica en cap altra pintura seva.

¹⁰⁰. KAHLO, F., *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, Points, Seuil, Paris 2009.

¹⁰¹. Cf. GRIMBERG, S., *op. cit.*, p. 75.

¹⁰². KAHLO, F., *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, pp. 25ss.



[XIX] ANÒNIM, Fotografia, 1940. Col·lecció Museo Estudio Diego Rivera. <http://www.ilpost.it/2014/04/07/fotografie-frida-kahlo/frida-kahlo-36/>
Insòlita foto de Frida Kahlo pintant prostrada en el llit.

La profunda solitud en què la deixà de nena la poliomielitis, i l'accident amb efectes irreversibles en la seva salut, entre altres problemes mai podrà ser mare, serà aquell punt d'inflexió, a vegades necessari a tot artista, en ordre a una anàlisi introspectiva d'ella mateixa. Frida Kahlo, ella mateixa, serà sempre més el seu tema preferit: «Me pinto porque estoy sola, yo soy el tema que mejor conozco».¹⁰³

Les pintures, en Frida Kahlo, els autorretrats per a ser més exactes, són una «confessió» de tot el seu jo més íntim, són relats «autobiogràfics»: «Pinto mi propia realidad. Lo único que sé es que pinto porque siento la necesidad de hacerlo».¹⁰⁴

En certa forma es pot considerar l'accident la base d'una pintura que tindrà aquell caràcter atractiu als ulls del surrealisme.

1.2 Ideologia

Frida Kahlo simpatitzava ja en la època estudiantil amb moviments propers a una ideologia en part nacionalista i d'esquerres i n'havia format part,¹⁰⁵ però serà quan conegui a la fotògrafa Tina Modotti, afiliada al Partit Comunista des de 1927 i amant de Julio Antonio Mella, al qual va veure assassinar, que Frida Kahlo ingressi a les files del PCM (Partit Comunista Mexicà);¹⁰⁶ amb tot, la influència que exercirà posteriorment Diego Rivera sobre

¹⁰³. KAHLO, F., *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, pp. 76s.; amb tot s'ha de dir que aquesta afirmació la fa estant ja casada amb Rivera i en un moment delicat del seu matrimoni.

¹⁰⁴. Cf. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 295.

¹⁰⁵. Després d'obtenir el certificat escolar de la Oberralschule en el Col·legi Alemany de Mèxic, Frida ingressarà, l'any 1922, després de durs exàmens d'admissió, a l'Escola Preparatòria, un «College» que preparava els alumnes per a una carrera superior. Serà aquí on començarà a entrar en contacte amb diferents grups juvenils, fins que ingressarà en un anomenat «Los Cachuchas» per les gorres que portaven. Era una colla estudiantil que es distingia per llegir molt, reivindicatius i identificats amb les idees socio-nacionalistes del ministre de cultura José Vasconcelos. D'aquest grup en sortiran més endavant alguns líders de l'esquerra mexicana, com el mateix Alejandro Gómez Árias o l'assagista i escriptor Octavio Bustamante.

¹⁰⁶. En el seu diari ja ens diu, però, que quan tenia 13 anys i presenciava el desastre humà que va significar la revolució mexicana, entrarà a les joventuts comunistes. Hayden Herrera ens diu, per altra part, que serà dins el partit que Kahlo coneixerà a Diego Rivera, però que la influència d'aquest sobre ella és innegable, així com la fascinació que Frida exercia sobre ell, cf. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 120. Hom també pot con-

ella en relació al comunisme és innegable,¹⁰⁷ així com les relacions que establirà a través d'ell amb figures del món de l'art, intel·lectuals, escriptors i pensadors. Rivera amb el seu art mural és, en certa manera, un exemple de fidelitat al poble i a les seves arrels que acompanyat d'una ideologia —en aquest cas, el comunisme— pren un nou estímul.¹⁰⁸

La dimensió política de l'art és present en Frida Kahlo. La figura d'aquesta artista no s'entén sense la història de Mèxic i la revolució de 1910, que malgrat el fracàs polític que va significar, culturalment representà un canvi en positiu, ressorgiment cultural que serà degut, com dèiem més amunt, a la vinguda de molts intel·lectuals que hi van trobar estada fugint de les guerres europees. Cal recordar que Mèxic era governada amb mà de ferro, però amb eficàcia pel general Porfirio Díaz. Mèxic s'emmirallava amb Europa, menyspreava tot el que fos la cultura indígena, però només a benefici d'uns quants senyors i latifundistes que sotmetien el poble en la misèria. A la crida de Francisco Madero, que fa anul·lar l'elecció fraudulenta de Porfirio Díaz s'alçaran en nom del poble Francisco Villa i Emiliano Zapata. Madero serà escollit president l'octubre de 1912 i assassinat poc temps després pel general Victoriano Huerta. Els enfrontaments duraran

sultar KETTENMANN, A., *Frida Kahlo*, trad. a cura de M. Ordóñez-Rey, Taschen, Köln, 2008, pp. 21. 24. 26, on diu que la influència ideològica de Rivera sobre Frida no únicament es fa palesa en les seves idees, sinó també en la seva nova manera de pintar. Així hom pot observar que el seu estil primerenc s'orienta més a la pintura retratista del s. XIX influenciat pel gènere europeu, *Retrato de Alicia Galant*, 1927 [XX] o *Autoretrato con traje de terciopelo*, 1926 [XXI] que reflecteix un interès pel Renaixement i que recorda també, en certa forma, a Parmigiano o Modigliani [XXII], i contrasta amb quadres posteriors a partir dels anys 1928 – 1929, període en el que coneix i es casa amb Diego Rivera, i que revelen tant per l'estil, amb contorns durs i rígids, com per la temàtica, exaltació de la cultura mexicana, una clara influència riveriana: *Retrato de Cristina, mi hermana*, 1928 [XXIII] o *El camión*, 1929. [XXIV]

¹⁰⁷. «Frida compartía el entusiasmo que sentía Diego por Trotski [...] La guerra civil española despertó la conciencia política de Frida [...]. La participación de Frida en la agitación política sirvió [...] para acercarla a Diego.», cf. HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 261ss. El mateix Octavio Paz dirà sobre Modotti i Kahlo, que cap de les dues tingueren un pensament polític propi, sinó que seguiren els seus marits i els amants; cf. CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, p. 155; FUENTES, C., «Introducción», en *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, p. 19; TIBOL, R., «El pintor que militó en poítica», en *Diego Rivera, luces y sombras*, Lumen, Barcelona 2007, pp. 95-180.

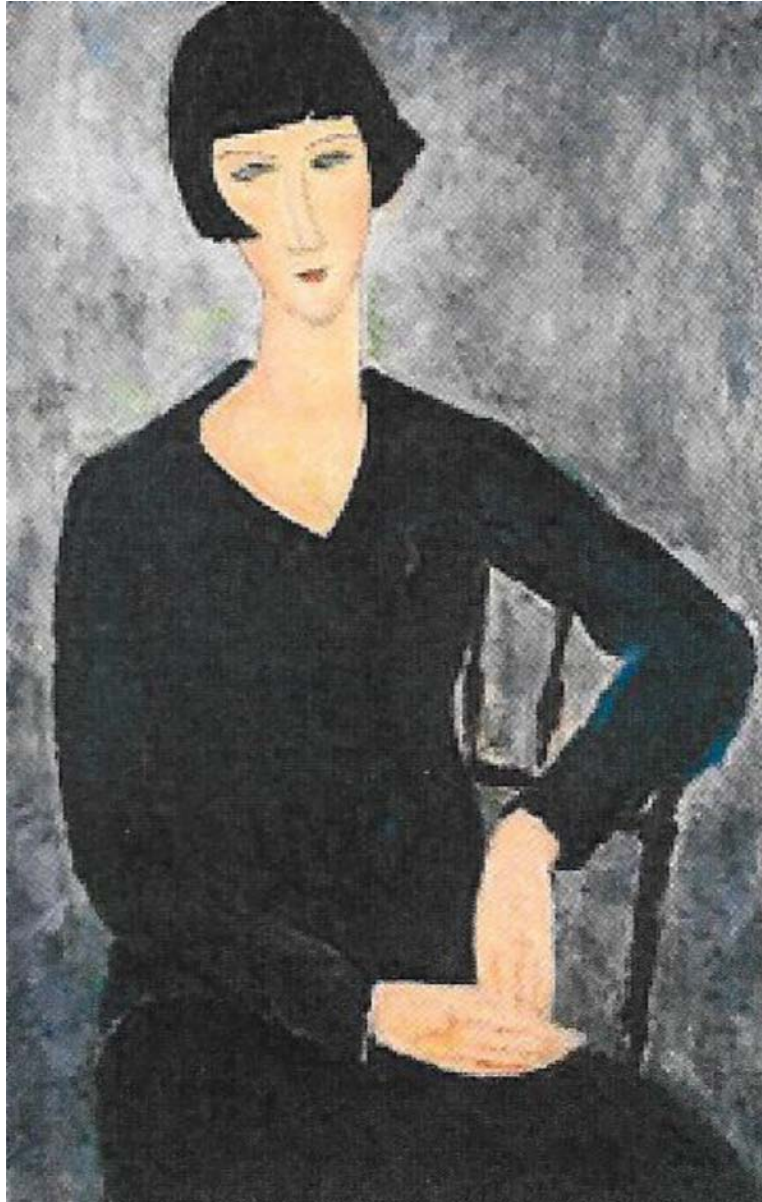
¹⁰⁸. TIBOL, R., «Sustento teórico del muralismo riveriano», en *Diego Rivera, luces y sombras*, Lumen, Barcelona 2007, pp. 181-186: «El muralismo mexicano no ha dado en sus formas ninguna aportación nueva a la plástica universal. Lo que caracteriza su aporte es que su héroe es la masa obrera, campesina y sus aliados en la lucha de clases», (p. 182).



[XX] F. KAHLO, *Retrato de Alicia Galant*, 1927.
Oli sobre tela. 107 x 93
cm. Col·lecció Dolores
Olmedo. Ciutat de Mè-
xic, Mèxic.



[XXI] F. KAHLO, *Autoretrato con traje de terciopelo*, 1926.
Oli sobre tela 79'7 x 60
cm. Llegat d'A. Gómez
Arias. Ciutat de Mèxic,
Mèxic. És el primer qua-
dre professional de l'artista



[XXII] A. MODIGLIANI, *Mujer sentada con vestido azul*, 1918. Oli sobre tela. 92 x 60 cm. Moderna Museet. Stocolm. Donació d'Oscar Stern, 1951.



[XXIII] F. KAHLO, *Re-
trato de Cristina,
mi hermana*, 1928.
Oli sobre fusta. 99 x
81'5 cm. Col·lecció
Otto Atencio Tro-
conis. Caracas.



[XXIV] F. KAHLO, *El camión*, 1929. Oli sobre tela. 26 x 55'5 cm. Col·lecció Dolores
Olmedo. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

fins el 1920 amb l'arribada d'Álvaro Obregón com a cap d'Estat. Mexicans il·lustres, com el mateix Octavio Paz, coincideixen en dir que per a Mèxic va significar un retorn als orígens i a la vagada el principi d'una altra història per a Mèxic.¹⁰⁹ Llegint el seu *Diario Íntimo* es descobreix a través dels seus dibuixos i pensaments que el comunisme no només serà el substitut de la religió, sinó de la fe i que exercirà una funció *catàrquica*, gairebé *salvadora*: «Leer a Lenin, Stalin, aprender que yo no soy [...] sinó una parte de ese movimiento. Siempre revolucionario, nunca muerto nunca inútil».¹¹⁰

En Kahlo, resta plenament justificat l'adagi popular dels anys setanta: allò que és personal és polític,¹¹¹ éssent aquesta una de les causes de la seva recuperació actual.

a) *Diego Rivera*

Diego Rivera coneix per primera vegada a Frida Kahlo en 1923, mentre aquell treballava en els frescos de l'Escola Preparatòria i que els hi havia encarregat el Ministeri d'Educació. En aquells moments l'artista té uns 36 anys i ja és un pintor de nom. Frida Kahlo, que estudiava encara a l'escola Preparatòria amb la intenció, més endavant, d'entrar a la facultat de medicina, té entre 16 i 17 anys, aparentment aquell encontre no té més transcendència, però d'alguna manera ja la marcarà. No tornaran a trobar-se fins en 1928, probablement a casa de Tina Modotti, com explica la pròpia Kahlo, i el 21 d'agost de 1929 es casarà per primera vegada amb Diego Rivera. Frida Kahlo pintora no s'entén sense Diego Rivera.

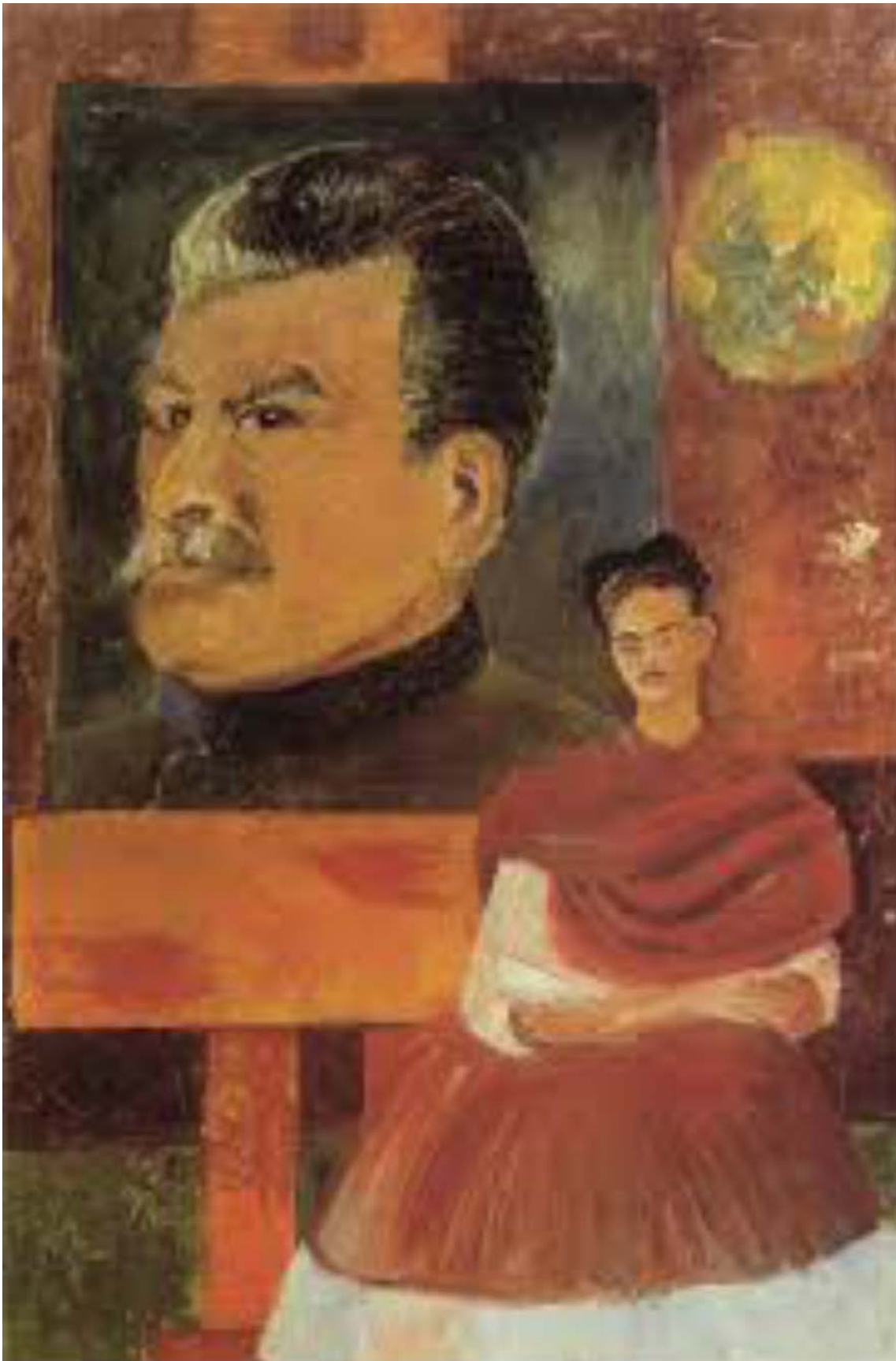
¹⁰⁹. Cf. PAZ, O., *Rire et Pénitence, Art et Histoire*, Gallimard, Paris 1983, pp. 13-49. Diuen Le Clézio i de Cortanze, entre d'altres, que la revolució mexicana anunciava ja la que seria la gran revolució, la de 1917 a Rússia, cf. CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, pp. 19-23; LE CLÉZIO, J. M. G., *Diego y Frida. Una gran historia de amor en tiempos de la revolución*, Temas de Hoy, Madrid 2008, pp. 13-20.

¹¹⁰. KAHLO, F., *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, pàgines no numerades del facsímil; cf. KETTENMANN, A., *Frida Kahlo*, pp. 81-82: «El propósito de incluir contenidos políticos en sus obras, para “servir al partido” y “ser útil a la revolución”, no se manifiesta hasta la última fase creadora, muy especialmente y con contenidos claramente comunistas [...] en tres cuadros: *El marxismo dará la salud a los enfermos*, ca. 1954 [XXV]; *Autorretrato con Stalin*, ca. 1954 [XXVI] y un retrato inconcluso de Stalin».

¹¹¹. SERRANO DE HARO, A., *Mujeres en el Arte. Espejo y realidad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000, p. 45.



[XXV] F. KAHLO, *El marxismo dará la salvación a los enfermos*, ca. 1954. Oli sobre fibra dura. 76 x 61 cm. Museu Frida Kahlo. Ciutat de Mèxic, Mèxic.



[XXVI] F. KAHLO, *Autoretrato con Stalin*, ca. 1954. Oli sobre fibra dura. 59 x 39 cm.
Museu Frida Kahlo. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Ambdós són fills de la revolució¹¹² i d'un Mèxic que es cerca ell mateix, que cerca les seves pròpies arrels; però, a la vegada, la seva relació resulta inseparable d'un marxisme en aquells moments en plena efervescència,¹¹³ i que considerem que tindrà força rellevància pel futur professional de Frida Kahlo, i d'un Mèxic que ha esdevingut el refugi d'intel·lectuals i artistes que han hagut de fugir o s'han exiliat a causa de les idees, en front d'un feixisme en alça a tot Europa.

Aquí cal esmentar d'esquiltlentes la relació un xic «turmentosa» que Diego Rivera va mantenir amb el partit comunista. Diego Rivera des que ha tornat del seu viatge a Moscou s'ha convertit en una estrella universalment famosa, esdevé allò que podríem dir un «pintor d'Estat», però cal precisar que ha tornat de Moscou clarament *antistalinista*. Entre 1928 i 1929 s'implica més en la vida política; serà Secretari General del Bloc Obrer i Camperol i més endavant Secretari general del Partit Comunista Mexicà, però el seu temperament és incompatible amb el sectarisme i l'obtusitat del stalinisme i, abans de ser exclòs pel seu propi Partit, s'autoexclou en declaració escrita del seu puny i lletra el 3 d'octubre de 1929. Diego i Frida són mal vistos pels comunistes que els consideren «agents del govern» i pels militars al govern en aquells moments com uns «agents revolucionaris». Rivera accepta un encàrrec del Pacific Stock Exchange de San Francisco. Residirán a Califòrnia des del novembre de 1930 fins el juny de 1931. A Frida no li agraden ni els Estats Units ni els americans i es refugia en els amants (Cristina Casati, simpatitzant comunista i esposa de John Hastings i Nicholas Muray, el fotògraf, amb el qual tindrà una relació sòlida si es compara amb altres) i en la pintura, esdevenint un període força productiu, tant d'obres com de coneixences. Però en 1931 tornen a Mèxic, ja que Rivera ha d'acabar els frescos del Palau Nacional, encarregats a Rivera pel govern mexicà. Poc després viatgen a Nova York on el recent inaugurat MOMA fa a Rivera una retrospectiva, allí li plourà tant la fama com la crítica, però Frida resta, com tantes vegades a l'ombra. A Rivera li plouen els encàrrecs, Detroit, un encàrrec de Rockefeller, etc. Finalment retornen a Mèxic, han passat moltes coses, molts viatges, molts encàrrecs. Temps abans de la mort de Trotski, Rivera havia tingut diferències amb la Quarta

¹¹². Hom suposa que Frida Kahlo es féu canviar el seu any de naixement, 1907, pel de 1910 i així fer-lo coincidir amb l'any de la revolució mexicana, fet que no deixa de ser un problema per la història de l'art.

¹¹³. Per a Hayden Herrera aquest fet el considera a la base de la censura que sobre el surrealisme en feren temps després la parella; cf. HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 334-335.

Internacional. Rivera i Trotski es distanciaran i trencaran relacions. Anys després Frida Kahlo i Diego Rivera sol·licitaran el reingrés al Partit Comunista.

El segon casament entre Diego Rivera i Frida Kahlo tindrà lloc el 8 de desembre de 1940. Entre el primer i el segon matrimoni ha transcorregut un arc de temps força llarg, les infidelitats per ambdós bàndols han estat constants;¹¹⁴ tanmateix, aquesta és la realitat, però el divorci efectiu durarà tan sols uns quants mesos.¹¹⁵

Els biògrafs apunten que la parella que tornarà a unir-se ja no serà, però, aquella que es va casar en 1929.

Si, com semblen apuntar alguns autors, la relació de Rivera amb la germana de Frida Kahlo, Cristina Kahlo, va fer tornar a aquella una persona més gràvida; el casament amb Diego Rivera i l'estada de Leon Trotski a casa de la parella foren els esdeveniments més importants en la vida de Kahlo, i tindrà conseqüències professionals per aquesta artista.

De la mà de Diego Rivera, Frida Kahlo entrà en contacte amb l'elit cultural i artística del moment i també amb l'entorn polític:

«Por contraste, el hogar de los Rivera en San Ángel era una meca para la intelectualidad internacional. Escritores, pintores, fotógrafos, músicos, actores, refugiados, militantes políticos y gente con suficiente dinero para gastarlo en el arte [...]»¹¹⁶

¹¹⁴. En aquest sentit sembla apuntar Herrera quan comentant la breu relació entre Frida i Trotski: «una aventura con el amigo e ídolo político de su esposo sería la venganza perfecta por la relación entre éste y su hermana» (es refereix a Cristina, una germana de Frida Kahlo); cf. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 270; cf. també en CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, pp. 70-80; cf. GRIMBERG, S., *op. cit.*, p. 24. No deixa de resultar, si més no curiosa, la coincidència tant en la forma com l'estil dels diversos historiadors – biògrafs de Frida Kahlo a l'hora de relatar molts dels fets de la seva vida.

¹¹⁵. Cf. CORTANZE, G. DE, *op. cit.*: «En México le espera otro trago amargo, Diego ha tenido una nueva aventura con una pintora húngara [...] en el verano de 1939, él (Diego Rivera) decide quedarse en su casa de Coyoacán [...] A mediados de octubre, la pareja presenta una demanda de divorcio», p. 104. Cf. HERRERA, H., *op. cit.*: «Sufrí dos accidentes graves en la vida. El primero ocurrió cuando me atropelló un tranvía [...] El otro accidente es Diego», p. 114. Les constants infidelitats amb que hagué de conviure des de la primeria del seu matrimoni amb un home del que tothom afirma que més que amor hi sent passió i devoció l'impulsaran com artista però l'enfonsaran psicològicament. El seu *Diario* palesa aquest fort i plural sentiment per Rivera, des d'un amor maternal, passant pel desig sexual fins a la concepció mística de la seva unió. En tots els tombants de la vida Frida Kahlo hi ha l'omnipresència de Diego Rivera.

¹¹⁶. Cf. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 252; vg. nota 12 del present treball.

Si els primers anys de vida de casa els dedicarà a Rivera, va ser aquest qui la va encoratjar temps després a no deixar la pintura:

«Diego quiere que pinte siempre, que no haga otra cosa [...]. Sin embargo, soy floja y pinto muy poco.»¹¹⁷

Però un fet important estava a punt de succeir. Finalment, a principis de 1938 Frida Kahlo participarà per recomanació expressa del seu marit en una exposició col·lectiva organitzada per la petita Galeria de Arte de la Universidad de México:

«Mandé cuatro (quadres) a la galería, un lugar pequeño e infame, però el único que acepta cualquier cosa.»¹¹⁸

En el trienni 1937-1939, s'esdevindran un sèrie de fets molt seguits que seran rellevants per a la carrera professional de Frida Kahlo, i marcaran un abans i un després en vida de l'artista.¹¹⁹

En 1937 un fet, aparentment deslligat de la seva carrera artística, està apunt de passar en la vida de Kahlo. Prèviament hem de tenir present que en 1936, Diego Rivera, del que ja hem parlat en pàgines anteriors en relació al comunisme, havia ingressat en la Lliga Comunista Internacional, Quarta Lliga Internacional (Trotskista). Trotski i la seva esposa, havien fugit de Rússia, passaren per diversos països europeus, Turquia, França, etc, del quals també hauran de marxar. Rivera coneixent els fets demanarà, ell personalment, asil polític per a Leon Trotski i la seva esposa a Lázaro Cárdenas, president de Mèxic des de 1934 i que s'havia destacat per la seva actitud generosa amb els exiliats espanyols de la Guerra Civil. Lázaro Cárdenas concedeix l'asil als Trotski i el 1937 arriben al port de Veracruz on Frida Kahlo els espera sense Rivera per trobar-se malalt. La vida dels Trotski a casa dels Rivera s'allargarà per un temps, durant el qual es produirà

¹¹⁷. Citat per cf. HERRERA, H., *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, p. 288.

¹¹⁸. *Ibid.*

¹¹⁹. «Los años 1937-1938 reflejan, creo yo, esa afirmación y marcan en ese sentido un giro [...] Trabajo más y con mayor aplicación. Sé que me juego la vida en ello»; cf. JAMIS, R., *Frida Kahlo*, CIRCE, Barcelona ²2011, p. 239.

una breu relació íntima entre Frida Kahlo i Leon Trotski, i on, aquest, hi trobarà la mort a mans de Ramon Mercader.¹²⁰

Serà en aquesta època que per l'abril de 1938 arribarà a Mèxic un escriptor francès amb l'encàrrec del Ministeri d'Afers Exteriors de França de donar unes conferències: André Breton. Però probablement Breton acceptar l'encàrrec amb la intenció de conèixer intel·lectuals del país, en ordre a donar força al moviment surrealista¹²¹ i conèixer Leon Trotski per tal de redactar amb ell el Manifest de la Federació Internacional d'Artistes Revolucionaris Independents.¹²²

Breton es traslladarà amb la seva esposa, Jacqueline Lamba, a casa del seu amic Diego Rivera i residiran per un temps a casa dels Rivera-Kahlo. Serà aquí on entra en contacte amb Leon Trotski i coneix Frida Kahlo, amb el qui no simpatitzarà mai. Sigui com sigui, *la maquinària està en marxa*. [XXVII]

Per aquesta època Frida Kahlo feia poc que havia fet l'exposició col·lectiva en la petita Galeria de Arte de la Universidad de México. Julien Levy, bon amic de Rivera i conegut galerista de Nova York, tenia una galeria, ubicada al carrer 57 de l'illa de Manhattan, d'orientació surrealista; aquest veurà els quadres de Frida Kahlo i els qualificarà de «fenomenals». Li escriurà dient-li que li han parlat d'ella, i mostrant interès per la seva obra expressarà el desig d'organitzar-li una exposició individual per l'octubre del mateix 1938, la seva primera.¹²³ Frida Kahlo acceptarà animada pel seu marit, que es

¹²⁰. Català, fill d'una família benestant de la burgesia barcelonina, emparentada amb els Marfà i els Parpal, i residents als barris de Sarrià i Sant Gervasi. Ramon Mercader del Rio va procurar-se l'amistat de Frida Kahlo d'ençà del seu viatge a París, i féu la cort a Sílvia Ageloff, tot amb la intenció de arribar a Trotski per matar-lo. Hom pot consultar una obra recent sobre aquesta figura controvertida, fill d'una família controvertida en cf. PUIGVENTÓS, E., *Ramon Mercader; l'home del piolet*, Pròleg de J. M. Solé i Sabaté, Ara Llibres, Barcelona 2015.

¹²¹. Cf. AA.VV., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Marian L. F. Cao (coord.), Narcea, Madrid, 2000, p. 96. André Breton s'havia afiliat al Partit Comunista l'any 1928, però poc temps després se'n sortí.

¹²². André Breton ja havia redactat el Primer Manifest Surrealista en 1924, i temps després redactarà el Segon; hom els pot llegir en AA.VV., *Manifestos d'avantguarda, antologia*, Molas, J. (ed.); Castellet, Josep M. - Gimferrer, P. (ass.), trad. a cura de X. Riu, Edicions 62, Barcelona, 1995, pp. 181-278.

¹²³. *Ibid.*, pp. 288-289. Hayden Herrera relata així els fets, gairebé amb la mateixa exactitud que ho relaten altres autors; cf. LOWE, S. M., «Ensayo», en *El Diario de Frida Kahlo*, p. 27; vg. també KETTENMANN, A., *Frida Kahlo*, p. 45; però no hi ha constància de quines foren les vies a través de les quals Levy havia sentit parlar de Kahlo. Tanmateix, fora ben possible, observant altres fets, que «la mà» de Rivera per un



[XXVII] Fotografia de Fritz Bach l'any 1938.

D'esquerra a dreta: Trotsky, Rivera i Breton a casa dels Rivera, Mèxic.

preocuparà per l'exposició de Kahlo com ho demostra una carta adreçada al crític d'art Sam A. Lewishon, on li recomana els quadres de Frida, «no per què sigui el seu marit, sinó perquè és un admirador de la seva obra».¹²⁴ Frida Kahlo hi participarà amb 25 obres. Rivera li escriurà cartes de recomanació entre les que es troba, per exemple, l'adreçada a Clare Boothe Luce, editora principal de la revista *Vanity Fair*, i amfitriona d'un selecte club d'intel·lectuals i artistes, recomanant-li a Frida que la retrati. Mentre és a Nova York li arribarà una petició expressa per a participar en una exposició surrealista a París.¹²⁵

Per la mateixa època tindrà lloc la primera venda important d'obres de Kahlo, gràcies a Rivera que, endemés, portarà tota la qüestió financera de la venda dels quadres. El comprador serà a l'actor i col·leccionista d'art, Edward G. Robinson, que adquirirà quatre obres de la pintora per dos-cents dòlars cada una:

«Durante el verano de 1938, si la memoria no me falla, el actor norteamericano Edward G. Robinson me compró cuatro cuadros de golpe. Mi primera venta importante [...] la cuestión financiera la llevó Diego, pues yo era incapaz. Sin embargo, yo también tenía ganas de brillar.»¹²⁶

cantó i l'interès d'André Breton per incloure un artista més dins el grup de surrealistes, per l'altre, en conèixer l'obra de Kahlo en abril de 1938, fessin possible aquesta primera exposició; en aquest sentit vegeu CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, p. 93: «Breton sólo pasará siete meses en México, pero sacará, como de costumbre, conclusiones definitivas cuya validez está por demostrar Su único objetivo: demostrar que el surrealismo está en todas partes y que el es su profeta». De fet, no falta qui diu que en 1938, arrel de conèixer Frida Kahlo a André Breton a Mèxic, gràcies als esforços d'aquest i de M. Duchamp, esdevindrà una artista coneguda; cf. AA.VV., *Arte en Iberoamérica*, p. 346; com tampoc falta qui sembla dir tot el contrari, com ara CORTANZE, G. DE, *Frida Kahlo. La belleza terrible*, pp. 94-95: «[...] algunos exegetas han llegado incluso a decir que André Breton había contribuido mucho al éxito de Frida Kahlo como pintora, sobre todo organizando para ella una exposición en París [...] pero ya veremos en què acabó todo [...] Frida Kahlo no podía estar de acuerdo en la reducción de su universo, que nada tinene que ver con la nebulosa surrealista [...]», però indubtablement no té res a veure el fet que ella no simpatitzi amb el moviment surrealista amb el fet que Breton, mogut per un interès probablement particular, hagués pogut contribuir al seu reconeixement.

¹²⁴. KAHLO, F., *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, pp. 33-59.

¹²⁵. Els relats dels esdeveniments reportats pels diferents autors no coincideixen del tot, si bé un fet és unànime, allò que havia de ser un èxit, Frida Kahlo ho va llegir com un fracàs. Ja veurem perquè.

¹²⁶. JAMIS, R., *Frida Kahlo*, p. 241.

«El comprador fue la estrella de cine Edward G. Robinson. Al igual que todos los que tenían interés por el arte y dinero para adquirirlo, él y su esposa, Gladys, acudieron al estudio de Rivera en cuanto llegaron a México. [...] “Tenía escondidos como 28 cuadros” [...] compró cuatro por doscientos dólares [...] pensé: Así podré ser libre. Podré viajar y hacer lo que quiera sin tener que pedirle dinero a Diego”.»¹²⁷ [XXVIII]

Frida Kahlo marxa a Nova York a la seva primera exposició individual organitzada per la Galeria Julien Levy. L'exposició té lloc l'1 de novembre de 1938. Diego Rivera no viatja amb ella però ha procurat travar bé tot l'engranatge i l'hi ha donat a Frida una llista de tots els qui no poden faltar el dia de la inauguració, alguns d'ells són: Ben Shahn; Walter i Magda Pach; Sam L. Lewishon; l'esposa de Charles Liebmann; Meyer Schiapiro i Mary Schiapiro; George Biddle; Sohn Sloan; William Paley; Peggy Bacon; Alfred H. Barr; Nelson A. I John D. Rockefeller, etc.

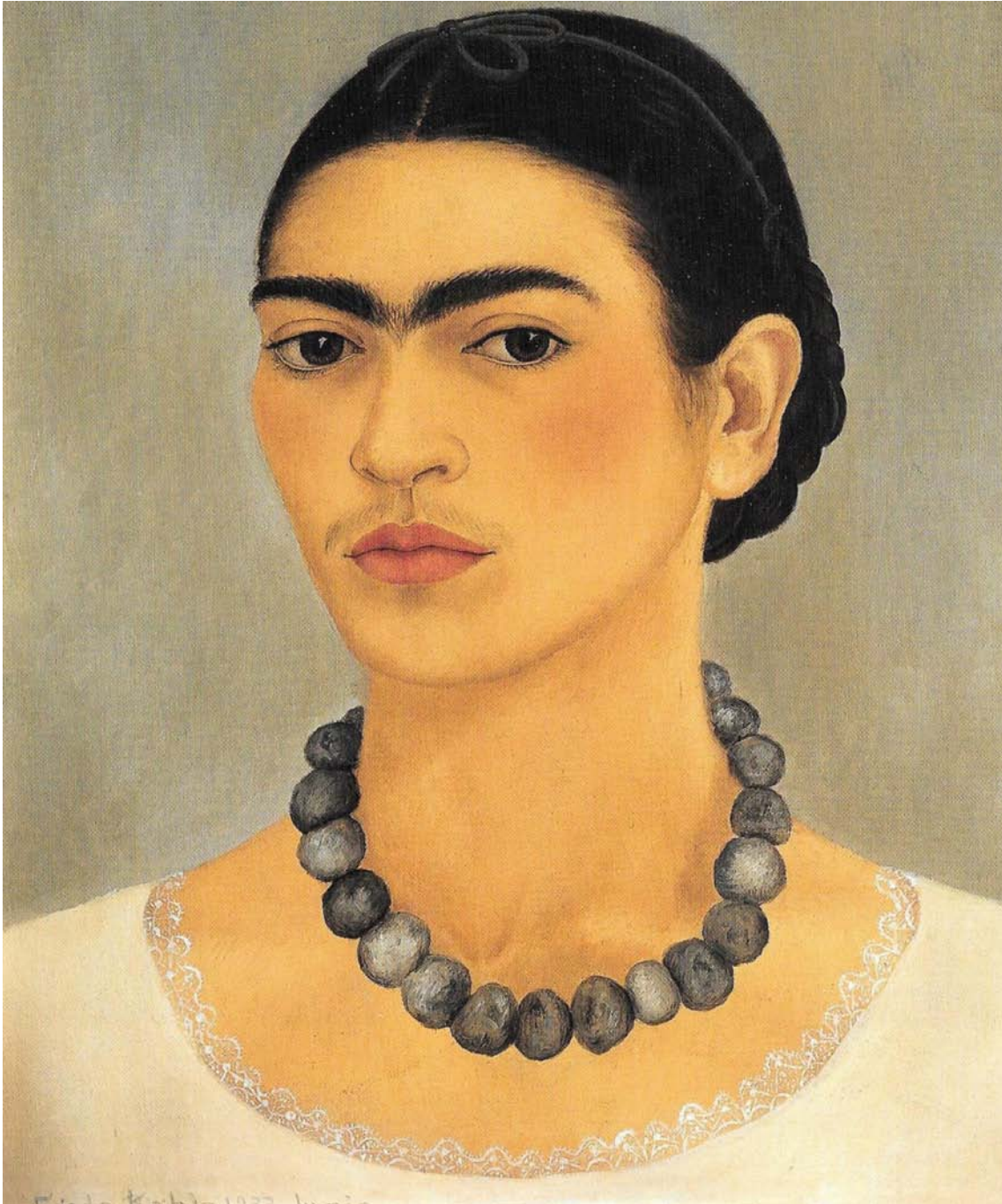
Però pels nordamericans, el fet de ser l'esposa de Diego Rivera ja donava un interès especial a l'exposició,¹²⁸ com ho demostra la nota de premsa que adreçà la Galeria als mitjans de comunicació:

«El Martes, 1º de noviembre se inaugura una exposición con la pintura de Frida Kahlo (FRIDA RIVERA) en la GALERÍA JULIEN LEVY, en el número 15 al Este de la calle 57. Frida Kahlo es esposa de Diego Rivera [...]. En 1929 se convirtió en la tercera esposa de Diego Rivera, quien la alentó a seguir pintando y el año pasado conoció al surrealista André Bretón, quien alaba su obra con entusiasmo. Ella misma escribió: “*No sabia que yo era surrealista hasta que André Breton llegó a México y me lo dijo. Yo misma todavía no sé lo que soy*” [...].»¹²⁹

¹²⁷. Cf. HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 289-290.

¹²⁸. L'autora Jamis opina que la invitació dels nordamericans a Diego Rivera la tardor de 1930, perquè pinti uns murals en el Sant Francisco Art Institute i en el San Francisco Stock Exchange Luncheon Club, és un acte amb què volien demostrar el seu liberalisme; JAMIS, R., *op. cit.*, p. 179. L'interès per Frida Kahlo, en tant que esposa de Diego Rivera, podria ser per aquesta raó.

¹²⁹. El cursiu és meu. Cal observar les paraules de Kahlo que deixen entreveure una «certa astúcia» i càlcul de paraules alhora de definir el seu art i, per tant, el seu posicionament respecte de les tendències del temps; cf. HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 294-295.



[XXVIII] F. KAHLO, *Autorretrato con collar*, 1933. Oli sobre metall, 34,5 x 29,5 cm.

Col·lecció Jacques&Natasha Gelman. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Un dels quatre quadres que E. G. Robinson va adquirir l'any 1938 per la quantitat de 200 dòlars.

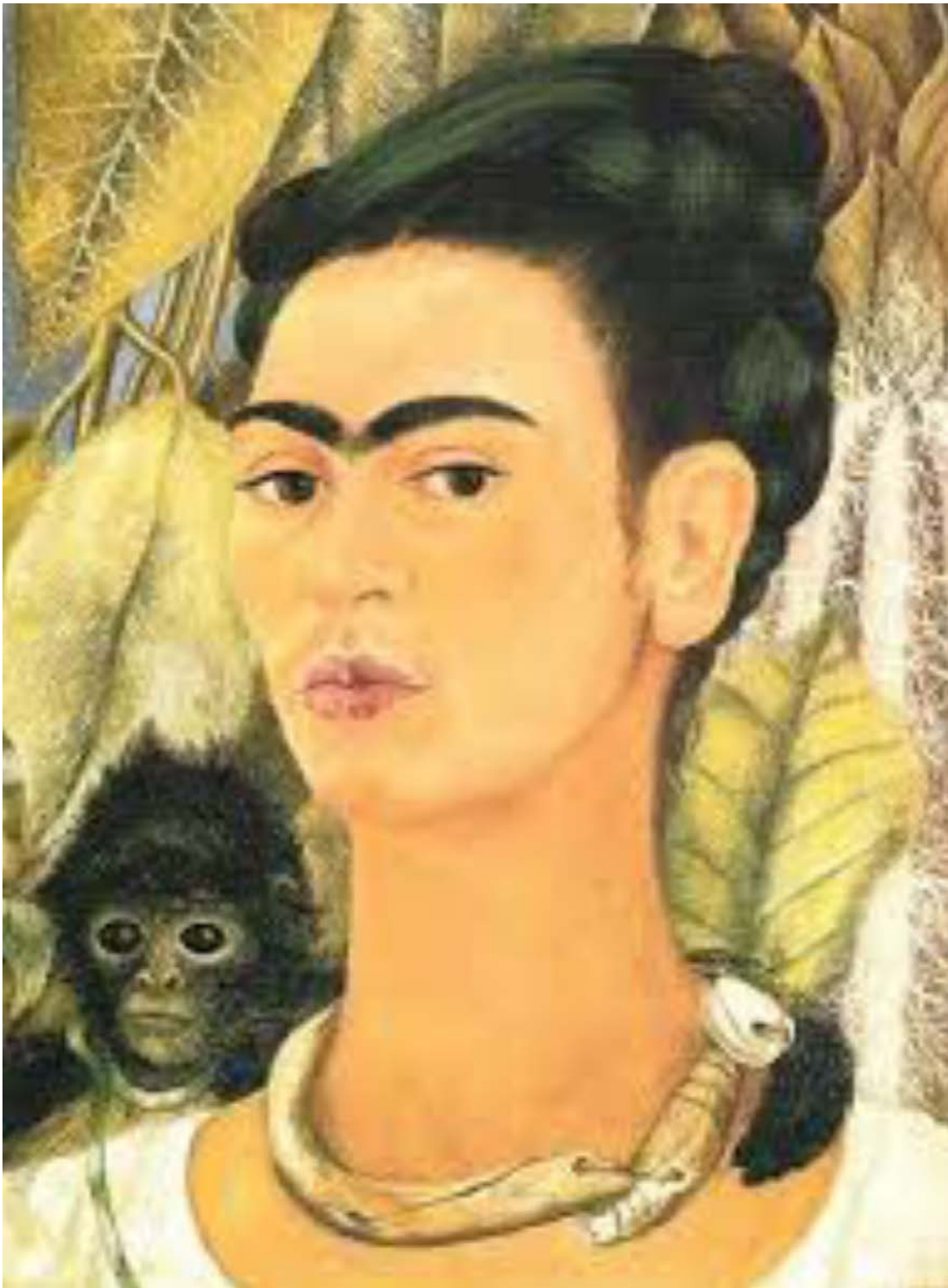
L'exposició de Nova York serà un èxit, si és té en compte que en aquella època hi havia poques galeries d'art i encara menys d'avantguardistes, i va ser un esdeveniment cultural. Malgrat la crisi econòmica, dels vint-i cinc quadres exposats, alguns provinents de col·leccions privades, se'n van vendre la meitat. Kalho endemés dels beneficis reportats per aquestes vendes, obtindrà encàrrecs d'alguns visitants a l'exposició, com ara el d'A. Congar Goodyear, més endavant director del Museum of Art de Nova York. L'obra encarregada va ser: *Autorretrato con mono*, 1938.¹³⁰ [XXIX]

L'1 de gener, Frida Kahlo embarca en destinació a París, on haurà de tenir lloc la segona exposició el 10 de març de 1939, sota el nom de "Mèxic".¹³¹ Són temps difícils per Europa. Espanya encara en guerra civil, l'1 d'abril acabarà, en setembre l'exèrcit alemany envaeix Polònia, no són els millors moments per fer exposicions d'art i molts artistes i, segurament, molts intel·lectuals del moment tenien feina buscant un lloc més segur que restant en el propi país. Però el que en un primer moment Kahlo albirava com una exposició exitosa comercialment acabà sent complicada i estranya a la vegada, degut a la descurança dels Breton. Tant el *Diari* de Frida Kahlo com les seves cartes, mostren el desencís que va tenir de la seva exposició a París, dels parisencs, d'Europa en general i dels surrealistes molt en particular:

«Cuando llegué los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese hijo de... Breton no se tomó la molestia de sacarlos [...] Tuve que prestarle 200 dólares a Breton porque no tiene un céntimo [...] Breton, de repente me informó que el socio de Pierre Colle, un anciano bastardo e hijo de perra, vio mis cuadros y considré que sólo

¹³⁰. De fet, volia adquirir l'obra Fung Lai Chang y yo, però ja l'havia comprat Mary Schiapero; cf. KETTENMANN, A., *Frida Kahlo*, pp. 45-46; Sam Lewishon va adquirir, segurament, *Pertenezco a mi dueño* y el fotògraf Nickolas Muray, *Lo que me dió el agua*, obra que serví a Breton per a «saludar» Kahlo com a surrealista; HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 298-299.

¹³¹. Les referències dels autors en relació a la invitació i acceptació de Kahlo a anar a París per una exposició individual no resta del tot clara i en certs moments sembla contradictòria. Tot sembla apuntar a que en un primer moment, com dirà Jamis, Frida Kahlo estava il·lusionada per la invitació ja que li suposava un nou èxit; però, a la llum de les paraules de De Cortanze, aquesta tenia molts dubtes en deixar Nova York ja que no volia abandonar Nickolas Muray, el seu amant en aquells moments, ni volia allunyar-se tant de Diego Rivera, i tampoc queda clar si fou J. Lamba o el propi Breton qui la convidà a París; cf. JAMIS, R., *op. cit.*, p. 247; CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, pp. 98-99; HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 303. 308ss. Un fet és unànime, però, Frida Kahlo llegirà en clau de fracàs aquest viatge a Europa.



[XXIX] F. KAHLLO, *Autorretrato con mono*, 1938. Oli sobre fibra dura. 40,6 x 30,5 cm.
Albright-Knox Art Gallery. Llegat d'A. Congar Goodyear, 1996. Búfalo (NY).

serà posible exponer dos [...] he decidido mandarlo todo al diablo y largarme de esta ciudad corrompida [...].»¹³²

A París, així ho explica Kahlo, els Breton no es van ocupar de l'exposició ni de l'organització, fins que Marcel Duchamp, intervingué en tot el procés:

«[...] de este montón de locos hijos de puta que son los surrealista, es el único que tiene los pies en el suelo.»¹³³

«[...] una maravillosa mujer norteamericana (Mary Reynolds) que vive con Marcel Duchamp, me invitó a quedarme en su casa. Acepté con gusto porque de veras [...] no tiene que ver con los asquerosos “artistas” del círculo de Breton.»¹³⁴

«Marcel Duchamp me ha ayudado mucho. Es el único hombre verdadero entre toda esta gente corrompida. La exposición se va a inaugurar el 10 de marzo, en una galería llamada Pierre Colle. [...] Ese tipo, Colle, es comerciante de Dalí y de otros peces gordos del surrealismo.»¹³⁵

Però hi haurà un fet important, i és que mentre ella és a París per raons de la seva exposició, el Museu del Louvre, en aquells moments sota la direcció d'Henri Verne,¹³⁶

¹³². HERRERA, H., *op. cit.*, p. 309; l'èxit comercial no va ser l'esperat, entre altres coses perquè el context polític-social és el que és, així de clar es diu en JAMIS, R., *op. cit.*, pp. 252-253: «la exposición no fué un éxito comercial, la inestabilidad política no prestaba a ello, pero sí un éxito a nivel de interes y estima [...] Frida tenía conciencia de su éxito y lo apreciaba en su justo valor, sin alardear».

¹³³. KETTENMANN, A., *op. cit.*, p. 51.

¹³⁴. De fet, sembla que van ser els Duchamp els qui trobaren per a Kahlo un lloc on exposar: la Galeria Pierre Colle, i fou el soci d'aquest galerista el qui va retallar el nombre d'obres que Frida podia exposar argumentant que podien ser massa... xocants. Aquestes són les paraules que segons Jamis, Kahlo va adreçar a l'esposa de Duchamp, Mary Reynolds: «Los “cacas” de los surrealistas no van a ser chocantes, claro, son tan poca cosa [...] todos los países tienen situaciones políticas, y menos falsos artistas que éste, puedes creerme»; cf. JAMIS, R., *op. cit.*, p. 251.

¹³⁵. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 311, a propòsit d'aquestes paraules de Kahlo, l'A. diu que, malgrat tot, la pintora conegué gent molt influent i va saber participar dels «plaers» dels surrealistes. A l'ensem, ells sabien participar dels «plaers de la vida».

¹³⁶. Una pregunta sense resposta és saber què va motivar el Louvre a adquirir una obra de Frida Kahlo. La tendència renovadora del qui era en aquells moments el seu director?; un «posicionament» de la Institució, enfront el feixisme imperant i l'art que aquest pregonava?

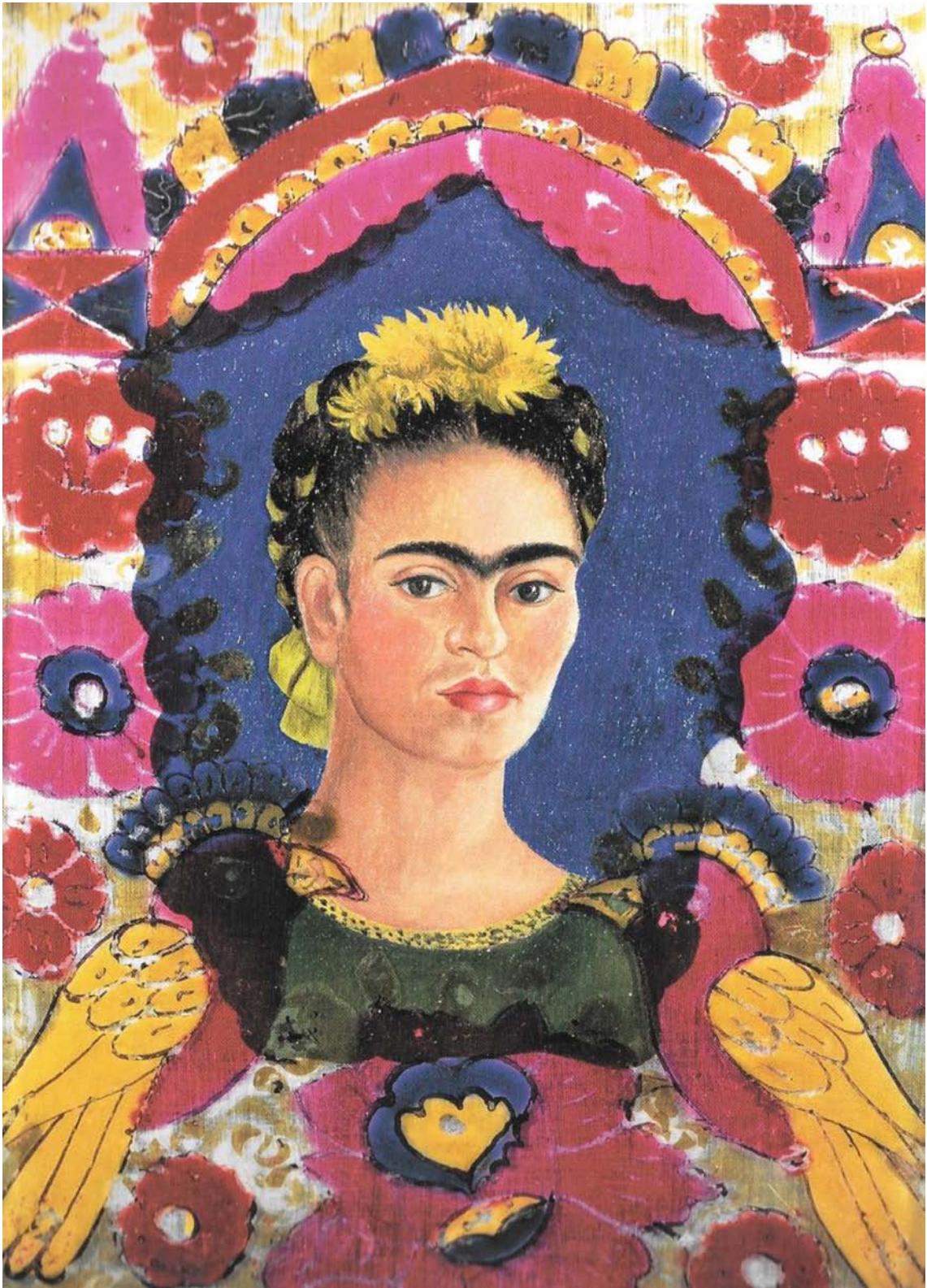
adquirirà una obra seva: *El Marco*, ca. 1938; avui es troba al Museu Nacional d'Art Modern, en el Centre Georges Pompidou. [XXX]

Era la primera vegada que el Louvre adquiria l'obra d'un artista mexicà d'aquest segle. També Elsa Schiaparelli crearà per al *Todo París*, el «vestit senyora Rivera», fruit d'un «indigenisme» en el vestir i en els atuells, potenciat fins el punt de crear una «marca distintiva», i que juntament amb un vocabulari i una actitud en ocasions, un xic, «irreverents» li donaven una nota d'excentricitat.¹³⁷ La consagració sembla una realitat.¹³⁸

L'actitud refractària que mostra Frida Kahlo vers els Surrealistes queda palesa en les seves pròpies paraules:

¹³⁷. En aquest sentit cal obrir un parèntesi per exposar una realitat que, al nostre entendre, tindrà conseqüències tardanes, en ordre a la seva recuperació posterior. Llegint la seva correspondència, el *Diari* i les entrevistes, De Cortanze dirà que, resulta difícil creure-la quan diu que la seva infantesa fou feliç. Les seqüeles de la poliomielitis provoquen les burles dels seus companys, no sembla una nena desitjada, però sí buscada arrel de la mort de l'únic fill baró de la família. La depressió de la mare tot just després de tenir a Frida i, només onze mesos més tard, a la seva germana Cristina, provoca tristesa i solitud en Frida, i el passat constituirà una obsessió constant en la seva obra artística. Ben aviat cercarà potenciar els seus trets masculins, en realitat busca ser estimada, ser escoltada. Però, ja guardava tendències homosexuals, com es pregunta De Cortanze. Sembla, segons diu Herrera, que aquestes seran estimulades de gran, pel mateix Rivera, en ordre a poder tenir, ell, més temps pel seu art i les seves infidelitats constants. De fet, Salomon Grimberg escriu que ella mateixa confessarà ja d'adulta, que “en el sexe tot el que proporciona plaer és bo i tot allò que provoca dolor està malament”, que “és molt sensible al tacte, fins i tot amb certes dones” i que “la sexualitat és quelcom just, és una cosa bona”. Torna a emergir la Frida transgressora, o una màscara que amaga el seu sofriment? Herrera apunta que fins i tot els últims anys de vida de Frida Kahlo, quan la malaltia ja deixava una forta empremta en ella, aquesta preferia les relacions heterosexuales, però, l'“apetència sexual” de Frida, tant d'homes com de dones, s'irradia en la majoria de les seves obres. Cf. CORTANZE, G. DE, *Frida Kahlo. La belleza terrible*, pp. 26-33; GRIMBERG, S., «Le sexe», en *op. cit.*, p. 103; HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 256-257.

¹³⁸. Cf. KETTENMANN, A., *op. cit.*: «El cuadro es desde entonces propiedad nacional francesa. El panel había sido reproducido en color en la revista “Vogue” durante la exposición en Nueva York. [...] De este modo, tanto la artista como su obra obtuvieron publicidad», pp. 51-52. Però de les paraules de De Cortanze es desprèn que aquest èxit sembla arribar sempre de manera esporàdica i efímera: «Peggy Guggenheim la invita a Nueva York [...] necesita más que nadie esa aceptación de los demás, ese reconocimiento que no llega sino de forma episódica y efímera», (p. 118). Però en l'apreciació pública, tant nacional com internacional, és evident que la malaltia hi va jugar un paper important, ja que, l'aïllament a la que es veia sotmesa li era «un estímulo» per a pintar, també la relegava força temporades de la relació amb els altres, raó per la qual, segons alguns autors, sempre va fer exposicions col·lectives, car no podia treballar amb la suficient constància i dedicació com per a fer exposicions individuals.



[XXX] F. KAHLO, *El Marco*, 1938. Oli sobre alumini i cristall. 28'5 x 20'7 cm. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París.

«No te imaginas lo perra que es esta gente. Me da asco. Es tan intelectual y corrompida que ya no la soporto [...] Preferiría sentarme a vender tortillas en el suelo del mercado de Toluca, en lugar de asociarme a estos despreciables “artistas” parisienses, que pasan horas calentándose los valiosos traseros en los cafés [...] Se creen los dioses del mundo [...] y envenan el aire con teorías y más teorías que nunca se vulevñ realidad. A la mañana siguiente, no tienen nada que comer en sus casas, porque ninguno de ellos trabaja. Viven como parásitos, a costa del montón de perras ricas que admiran la “genialidad” de los “artistas”: mierda y sólo mierda, eso es lo que son [...] cochinos artistas... Caramba! Valió la pena venir sólo para ver por qué Europa se está pudriendo y cómo toda esta gente, que no sirve para nada, provoca el surgimiento de los Hitler y los Mussolini [...]»¹³⁹

Just després de l'exposició a París havia de fer-ne una altra a Londres, el lloc era la Galeria Guggenheim, propietat de Peggy Guggenheim, i amiga de la parella, però la situació del moment no era la més idònia, com ja havia pogut comprovar a París, i cancel·là la mostra de Londres. Tornarà a Mèxic.

El 17 de gener de 1940, mentre Europa ja és en guerra i està vivint les primeres deportacions jueves, té lloc a Mèxic, a la Galeria de Arte Mexicano, la quarta exposició internacional dels surrealistes, en la què Frida Kahlo, tot i les poques simpaties que té pels surrealistes, hi participarà amb dues teles: *Las dos Fridas*, 1939 i *La mesa herida*, 1940.¹⁴⁰ [XXXI] [XXXII]

Els anys quaranta seran fecunds per a la pintora: exposicions, encàrrecs de mecenes, entre els que hi ha l'enginyer José Domingo Lavin. L'any 1942 participarà en la creació del Seminari de Cultura mexicana i esdevé professora a La Esmeralda, escola

¹³⁹. Citat per HERRERA, H., *op. cit.*, p. 313.

¹⁴⁰. Observant l'actitud personal de Kahlo amb els surrealistes es pot tenir l'impressió que durant els anys en què el moviment surrealista va estar en auge, un artista havia de ser surrealista o no era artista. Per altra banda, si es té en compte, que el surrealisme fou originàriament un moviment, fruit d'una activitat literàrio-artística, imbricat en una conjuntura política, social i econòmica molt precisa i amb una inclinació comunista, per bé que en les seves files hi havia força heterogeneïtat —pensem en el mateix Dalí—, no costa gaire suposar que trobarà bona acollida en aquells països i entre aquells artistes que hagin mostrat una adhesió al sistema. Malgrat tot, això no treu el fet que Frida Kahlo, portada per un legítim interès de projecció artística i econòmica acceptés entrar en les seves exposicions. Les relacions humanes no sempre són fàcils de definir i els interessos, la majoria de les vegades, resten amagats.



[XXXI] F. KAHLO, *Las dos Fridas*, 1939. Oli sobre tela, 173,5 x 173 cm.
Museu d'Art Modern. Ciutat de Mèxic, Mèxic.



[XXXII] F. KAHLO, *La mesa herida*, 1940.

d'art popular per a joves, i una beca governamental en 1946.¹⁴¹ Entre moltes de les exposicions en què va participar al llarg de la dècada dels quaranta podem citar-ne unes quantes: Primer Salón de la Flor, organitzat pel Ministerio de Agricultura y Desarrollo; Arte Contemporaneo en México, en el Philadelphia Museum of Art; Salón Libre 20 de Noviembre, en el Palacio de Bellas Artes, etc. Era una pintora famosa, en això estan d'acord tots els autors:

«En la década de los cuarenta, Frida era una artista famosa. Se la invitaba a cuanta *exposición colectiva* tenía lugar [...]»¹⁴²

«La carrera de Frida Kahlo adquirió impulso durante los años cuarenta, quizá como resultado del interés despertado por medio de las exposiciones en el extranjero y la participación en la gran muestra del surrealismo en la ciudad de México. Este reconocimiento atrajo a mecenas y redundó en comisiones, un puesto como maestra, un premio, una beca, actividades en organizaciones culturales, conferencias, proyectos artísticos y alguna que otra invitación a colaborar en distintas publicaciones [...]»¹⁴³

Però totes eren col·lectives. I és que, de fet, on Frida va tenir més bona acollida va ser a Nord-Amèrica.¹⁴⁴ Finalment, l'abril de 1953, un any abans de la seva mort, Lola Álvarez Bravo, gran amiga Kahlo, li organitza la primera mostra individual i retrospec-

¹⁴¹. En 1939, tot i les moltes recomanacions que va tenir, la fundació Geggenheim no li concedí una beca que havia demanat; cf. CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, p. 107.

¹⁴². Cf. AA.VV., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, p. 97; HERRERA, H., *op. cit.*, p. 104.

¹⁴³. Citat per HERRERA, H., *op. cit.*, p. 401.

¹⁴⁴. Citat per HERRERA, H., *op. cit.*, p. 403: «Debido a que su pintura fue descubierta por el público mexicano más tarde que por el de Estados Unidos y no gozó del mismo prestigio como en este país, por lo menos durante la vida de la artista. Frida siempre admitió que era allá donde primero se reconoció su valor como artista.» Els nord-americans sempre tendien a afavorir l'art mexicà, amb el qual estaven més familiaritzats per anys d'història compartida, i molts artistes nord-americans van anar a Mèxic durant la Depressió per aprendre la tècnica mural dels mestres mexicans, tornant a pintar murals en els edificis en el marc del projecte del WPA, sigles de *Works Progress Administration*, acció federal nord-americana (1935-43), dita també Federal Art Project, gestada a partir de l'anterior empresa (Public Works of Art Project). S'encaminà a donar feina als artistes plàstics durant els anys de la depressió. Bé que els camps d'acció foren diversos —disseny, fotografia, didàctica de l'art— i que el pla englobà uns quatre-mil artistes, el vessant més espectacular fou el de la pintura mural, que potencià la tendència preexistent (American Scene Painting). La WPA es caracteritzà, però, per l'eclecticisme, i donà suport tant a artistes figuratius

tiva de la seva obra, a la Galería de Arte Contemporáneo, en el carrer Amberes de Ciutat de Mèxic. Ja molt malalta, Kahlo hi assiteix des del seu llit. El 13 de juliol de 1954 moria Frida Kahlo a la seva casa de Coyoacán.

Una valoració final d'aquest moment inicial ens la donen les paraules de la historiadora de l'art Teresa del Conde: «La presencia de Frida en reuniones [...] era siempre un acontecimiento, pero su pintura distaba de valorarse como ha venido haciéndose después. Sus precios eran acordes a los de cualquier otro pintor de su generación y su fama residia en el personaje que ella misma creó.»¹⁴⁵

Però l'atractiu que desvetlla la figura de Frida Kahlo respon a tres interessos clars: la *ideologia* i l'*indigenisme*, per un costat, influència clara de Diego Rivera, i els actuals *estudis de gènere* que han buscat en Kahlo un «model a seguir», dona independent amb tocs lèsbics, com ho mostren algunes de les seves pintures i els dibuixos del seu diari.¹⁴⁶ [XXXIII]

Així trobem els moviments d'alliberació de la dona, moviment feminista o també conegut amb el nom d'*estudis de gènere*, aquest últim engloba un aspecte més d'ordre intel·lectual. Es van succeir tot un seguit d'estudis en art dins els anomenats «estudis de gènere» i del moviment feminista, que analitzaven les figures femenines dins l'art i, en particular, dins el camp pictòric. Tenim l'obra de Sutherland-Nochlin, *Femmes peintres 1550-1950*, on Kahlo ocupa un lloc destacat.¹⁴⁷

com abstractes, així com, en el pla ideològic, tant a artistes d'un realisme social influït pel muralisme mexicà com a artistes neutres.

¹⁴⁵. Cf. CONDE, T. DEL, «¡Viva Frida Kahlo!», en *Descubrir el Arte* 44 (2002) 65-68.

¹⁴⁶. Tanmateix, no deixa de sorprendre que una dona que es presentava «oberta» no pogués mai desprendre's de la passió que sentia per Rivera: «Sin embargo, aunque Rivera creía en el amor libre para sí [...] no soportaba las aventuras heterosexuales de su esposa [...] Frida tenía que esconderse», cf. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 257; també el fotògraf Nickolas Muray, amb qui Kahlo va mantenir la relació extramatrimonial més llarga de totes les que va tenir, li adreçarà aquestes paraules: «Sabía que Nueva York no era para tí más que un sustituto [...] Éramos tres, pero en el fondo, érais vosotros dos (referint-se a Rivera), siempre lo he intuido.», cf. KETTENMANN, A., *op. cit.*, p. 64. L'ésser humà no podrà ser definit per mitificacions radicals ni ideologies.

¹⁴⁷. SUTHERLAND HARRIS, A. - NOCHLIN, L., *Femmes peintres 1550-1950*, Des Femmes, Paris, 1981. L'obra és contestada per De Cortanze, dient que tot i ser mereixedora de consideració i de referència pel feminisme, incorre en certs excessos i errors; cf. CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, pp. 16-18.



[XXXIII] F. KAHLO, *La Tierra misma o Desnudos en un bosque o Mi nana y yo*, 1939.

Oli sobre metall. 25 x 30'5 cm. Col·lecció privada.

El preu de venda pública d'aquesta obra, es pot considerar que va ser la que marcà el valor a l'alça de les obres de Kahlo.

Per cloure direm que pel moviment feminista Frida Kahlo, encarna dins la societat mexicana del seu temps, on la supremacia de l'home relegava a un segon pla la dona, un nou tipus de figura femenina: autosuficient, forta i de característiques sexuals ambigües, amb un aspecte físic fortament poc definit. Frida Kahlo, és doncs, avui per avui, un genuí exponent de la cultura post-moderna.

b) *La ideologia marca una posició*

«En una de las escasas veladas que pasé en un café me sulfuré: Éluard defendía la pintura de Dalí y yo ni tan sólo creo que sea un pintor. Un realizador de imágenes apenas... Son curiosos esos franceses [...] Renoir [...] no es gran cosa comparado con Monet [...]. En cuanto a Derain, lo tienen en la sombra [...]»¹⁴⁸ [XXXIV] [XXXV]

Amb aquestes paraules s'expressava Kahlo sobre Dalí; no és estrany que darrere d'elles s'hi amagués una «animadversió» al surrealisme, en part comprensible si es té en compte l'essència mateixa del moviment.

Ja de bon començament no havia mostrat massa simpatia per André Breton i els surrealistes, això ho hem pogut comprovar i, de fet, als intents de Breton en incloure-la dins el grup surrealista ella respondrà:

«Yo no pinto sueños sino mi propia realidad.»

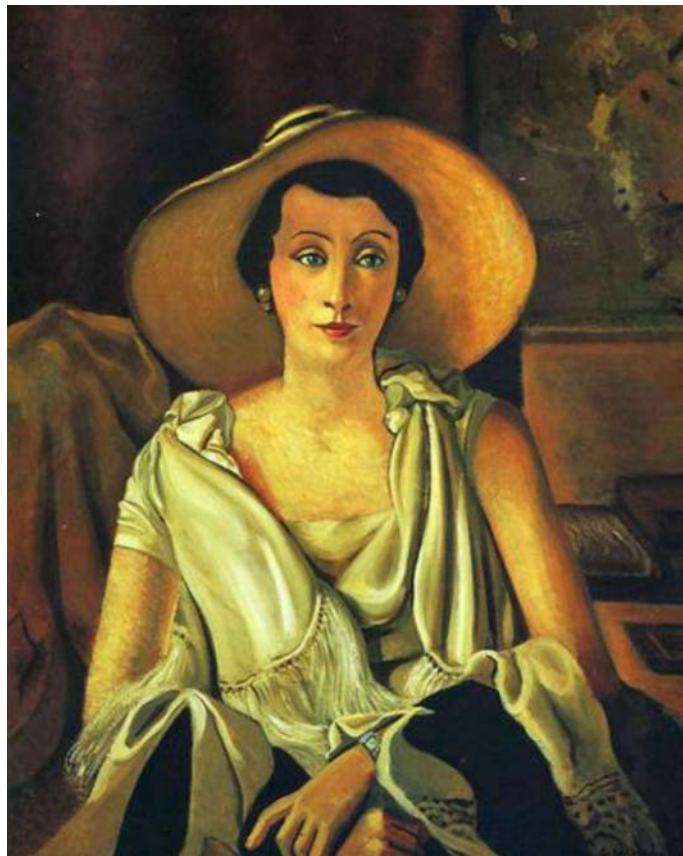
«Odio el surrealismo, me parece una manifestación del arte burgués decadente.»¹⁴⁹

¹⁴⁸. Cf. JAMIS, R., *op. cit.*, p. 256. Segons reporta Jamis, aquesta conversa de Kahlo amb Éluard va tenir lloc en 1939, durant la seva exposició a la Galeria Pierre Colle. Curiosament el mateix any 1939 en què Dalí serà expulsat del grup surrealista.

¹⁴⁹. HERRERA, H., *Frida*, pp. 321. 335 respectivament. Però, cal ser objectius i reconèixer que, mirant *Lo que el agua me dio* o *El sueño* Breton la classifiqués de surrealista. Per altra part, els somnis no neixen de la realitat? Aquests manlleven trossos de la nostra realitat, i diem això, sense intenció de classificar Frida Kahlo de surrealista. Aquesta actitud, però, contra Breton i els surrealisme podria també respondre a com havien anat les coses en l'exposició de París o com sembla apuntar Herrera al fet que l'exasperés el fervorós trotskisme de Breton després que ella i Diego trenquessin amb el líder; cf. HERRERA, H., *op. cit.*,



[XXXIV] S. DALÍ, *L'Últim Sopar*, 1955. Oli sobre tela. 268 x 167 cm. National Gallery of Art, Washington, D. C.



[XXXV] A. DERAÏN, *Retrat de Madame Paul Guillaume amb gran barret*, 1928. Oli. 92 x 77 cm. Musée de l'Orangerie, París.

Una qüestió que sempre retorna llegint el que pensava sobre el surrealisme i els surrealistes és saber on rau la seva actitud refractària i per quina o quines causes. Evidentment aquestes en poden ser moltes o poques, influenciades o no, però al nostre entendre, analitzant el que es desprèn de les seves paraules el fet potser està més l'actitud dels qui formen el grup o, d'alguns, i en la contradicció interna de la ideologia del moviment.

El moviment surrealista va ser fundat oficialment per André Breton en 1924. La dècada dels 1920 són els temps de l'anomenada «Primera Onada» dins la història del moviment feminista. Eren els temps en què les dones lluitaven pel sufragi femení. En aquest sentit cal tenir en compte que en 1918 a Anglaterra es regula el vot per a les dones majors de 30 anys, i al 1928 s'equipara l'edat de la dona a la del baró, però a Itàlia i França encara trigaran uns vuit anys a poder votar i a Suïssa més de cinquanta.

El seu centre era París i té el seu origen en una vinculació entre les arts plàstiques i la poesia. La complexitat del moviment son en el moment històric en què va ser fundat com a moviment d'entreguerres; imbricat en una conjuntura política, social i econòmica molt precisa i fruit d'una Europa desil·lusionada. Moviment d'avantguarda i simpatitzant del comunisme, propugnava l'escepticisme d'allò real i una llibertat de pensament, tenint en la base del seu ideari les teories de Sigmund Freud i molt en concret la seva obra *Els Somnis*.

Però el surrealisme aglutina gent molt heterogènia i es coneguda la frase de Dalí: «Picasso es comunista, yo tampoco».¹⁵⁰

El moviment surrealista, si bé és cert que era un dels que més, sinó el que més dónes va aglutinar, no fou tant dins del moviment mateix com al voltant d'ell. El motiu s'hauria de buscar en el concepte de femení que tenia el surrealisme; fonamentat en les teories freudianes¹⁵¹ que, de fet, no deixaven de ser les velles teories revestides d'aires

pp. 334-335: «El hecho de que Diego y Frida decidieran solicitar el reingreso al partido Comunista en los cuarenta, definitivamente los debió haber motivado a censurar el surrealismo.»

¹⁵⁰. GIRALT-MIRACLE, D., «Biografía. Una vida nada secreta», en *Dalí, Descubrir el Arte* 170 (2013) 8-18: «Dalí, aun siendo en apariencia revolucionario, siempre fue un burgués conservador, y no podía identificarse con la inclinación comunista y el idealismo de sus compañeros del grupo surrealista, que acabaron expulsándole en 1939.»

¹⁵¹. És bo de recordar que un dels pensadors ateus del món modern. Friedrich Nietzsche, i en qui les feministes no fixen l'atenció deguda, recull el més dur dels menyspreu dels grecs envers la dona: «L'home

nous.¹⁵² El mateix Breton no integrava mai dones en les seves declaracions. En aquest sentit la historiadora Gladys Villegas diu:

«El hombre surrealista quiere que toda lo que rodee a la mujer amada le corresponda a él por derecho, que todo lo que ella emprenda vaya hacia él, que ella no respire sino para él [...] la opinión de Breton en este sentido no es unánime [...] en su conjunto, el grupo aceptó el mito de la pareja monogámica, con todas las implicaciones antirrevolucionarias que este concepto implica.»¹⁵³

«Las artistas terminaron por proclamar su independencia del surrealismo.»¹⁵⁴

No resulta estranya, doncs, la resposta donada per Kahlo a Jacqueline Lamba arrel de la beca denegada a aquella en 1939: Lamba li dirà que és molt difícil ser pintor quan s'és dona, i Kahlo li responia que els homes són els reis del món i el dirigeixen.

ha de considerar la dona com a propietat, com un bé que cal tancar amb pany i clau, com un ésser fet per la domesticitat (*Hauslichkeit*), que no ateny la perfecció sinó en la condició de subalterna. Sobre aquest punt s'ha d'inspirar en la prodigiosa saviesa d'Àsia, en la superioritat de l'instint asiàtic com ho feren en altre temps els grecs, els hereus més autèntics i millors d'Àsia. És prou sabut que, des d'Homer a Pèricles, a mesura que creixien en civilització i en força es mostraren justament cada vegada més severos envers la dona, cada vegada, doncs, més orientals (*mehr morgenländisch*). Hom farà bé de reflexionar com aquesta actitud era lògica, necessària i humanament desitjable»; NIETZSCHE, F. W., *Jenseits von Gut und Böse*, Goldmann, Leipzig 1887, p. 34 (trad. pròpia). Aquesta obra constitueix una anàlisi corrosiva de les seguretats dels filòsofs dogmàtics; cf. SOLÀ, T., «Presència significativa del femení en els escrits profètics», en *Revista Catalana de Teologia* XXVI/1 (2001) 3-19; en concret, p. 4.

¹⁵². Cf. CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, trad. a cura de M. Barberán, Destino, Barcelona 1992, p. 264: «En resumidas cuentas, que la imagen que prometía un nuevo mundo a la mujer moderna en la sociedad industrial del siglo XX sólo fue una realidad para las mujeres ricas y privilegiadas. Cuando se filtró a las masas de mujeres trabajadoras, funcionó como una fantasía, muy alejada de las realidades de las vidas de muchísimas mujeres, pero enérgicamente afirmada mediante las campañas en los medios de comunicación, con el fin de promocionar el consumo: vender juventud, belleza y tiempo libre junto con la última moda.»

¹⁵³. Cf. AA.VV., *Creación artística y mujeres*, p. 89.

¹⁵⁴. ID., p. 88; cf. també CHADWICK, W., *op. cit.*, p. 291: «Durante la década de 1930, muchísimas artistas se acercaron al surrealismo [...]. Pero pronto se vieron luchando contra la madurez artística en el contexto...»

Més enllà, però, d'aquestes declaracions i de la també contradictòria postura de Frida Kahlo respecte de Diego Rivera, de la que n'hem parlat en anterioritat, ens preguntem per l'interès de Kahlo en mostrar una actitud independent de tot moviment artístic.

El comunicat de premsa donat per la Gallery Julien Levy en relació a l'exposició de Kahlo l'any 1939 i de la que hem parlat amb anterioritat, acabarà així:

«Ella misma escribió: “No sabía que yo era surrealista hasta que André Breton llegó a México y me lo dijo. Yo misma todavía no sé lo que soy.”»¹⁵⁵

Es fa difícil pensar que un artista «no sàpiga el que és», ella a qui entusiasmava Piero della Francesca, Rembrandt, Grünwald, Rousseau, El Greco, Bosch, Brueggel “El Vell”,¹⁵⁶ ella que havia rebut crítiques elogioses a Paris, dels «grans» del moment com Pollock, Kandinsky, Miró, Picasso,¹⁵⁷ Tanguy, si bé llegides amb equanimitat, se'ns mostren força «paternalistes», fruit d'aquells que es consideren i saben que estant per damunt dels altres:

«Me acuerdo muy bien. Aunque era el atractivo principal de la exposición, durante la inauguración me mantenía un poco apartada. Vassily Kandinsky me felicitó: lloraba por la emoción, y los cristales de sus gafas estaban empañados. [...] el alma rusa! Pura espontaneidad! Joan Miró me abrazó, con pocas palabras pero con mucha expresión y afecto. Max Ernst, siempre tan frío, pero aparentemente sincero, me dijo que siguiera en esa línea. Picasso también me abrazó, elogiándome sin cesar [...] era felicitada por los pintores más importantes y que, precisamente por eso, eran avaros en cumplidos.»¹⁵⁸

¹⁵⁵. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 295.

¹⁵⁶. JAMIS, R., *op. cit.*, pp. 231. 240; vg. també HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 285-327.

¹⁵⁷. La reconeguda «austeritat epistolar» de Picasso, no va impedir, però, que escrivís a Diego Rivera dient-li: «[...] Ni tú, ni Derain, ni yo, somos capaces de pintar una cara como las de Frida Kahlo». Però no serà, com comenta la mateixa Kahlo, que l'extraversió de Picasso cap a Frida era una mostra, precisament, del seu poc interès perquè ell sabia que era el qui estava per damunt: «Se mostraba muy abierto, tan abierto como malvado debe ser cuando alguien no le interesa.»; cf. JAMIS, R., *op. cit.*, pp. 252. 256.

¹⁵⁸. JAMIS, R., *op. cit.*, p. 255.

Kahlo sembla complaure's en donar una imatge d'artista «inclassificable» i «original» amb un caràcter pictòric primitiu a l'estil tradicional mexicà,¹⁵⁹ però, realment era tant aliè el seu art a tota tendència artística estrangera? En aquest sentit les paraules de Widney Chadwick semblen respondre'ns:

«[...] ninguna artista es independiente de los usos y costumbres económicos, sociales y culturales dentro de los cuales se produce el arte.»¹⁶⁰

Observant amb cert detall l'obra de l'artista hom pot adonar-se que *Lo que el agua me dio* no dona lloc a massa ambigüitats i no és estrany que Breton hagués usat l'obra més surrealista de la pintora per a presentar-la com una artista surrealista en la reedició que aquell feu de *Surrealism and Painting*,¹⁶¹ i això que els objectes que pinta son «objectes de la realitat». [XXXVI]

L'ostentosa negació que fa de qualsevol influència no deixa de ser dubtosa; qui conegui l'obra de Marc Chagall, per posar un exemple, sabrà apreciar certs tics en Kahlo, [XXXVII] [XXXVIII] [XXXIX] [XL] i un cert aire naïf que desprèn la seva obra, així com l'influxe de cert corrent indígena. [XLI] [XLII]

Renegava del surrealisme, però s'hi deixava estimar, sabia que com a moviment que marcava tendència era important «l'etiqueta surrealista» i les teories de Breton eren prou conegudes arreu.¹⁶²

¹⁵⁹. Aquesta voluntat d'individualisme de Kahlo era alimentada pel mateix Rivera. Hom pot llegir RIVERA, D., «Frida Kahlo y el arte mexicano», en *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana* 2 (1943) 89-101, en concret p. 101: «El arte de Frida es individual y colectivo». Hayden Herrera considera que l'article en qüestió és tendenciós, ja que Rivera a l'adonar-se'n que en l'obra *Lo que el agua me dió*, els objectes pintats neixen de la realitat i, sabent que realisme i marxisme estaven relacionats entre sí, aquest argüí que Kahlo era «realista», cf. HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 330-331. Lowe, en un assaig sobre Frida Kahlo diu: «Mientras que Breton se inspiraba en todo lo que fuera extraño al mundo racional [...] el impulso creativo de Frida nacía de su realidad concreta»; cf. LOWE, S. M., «Ensayo», en *El Diario de Frida Kahlo*, p. 27.

¹⁶⁰. CHADWICK, W., *op. cit.*, p. 265.

¹⁶¹. BRETON, A., *Surrealism and Painting*, trad. a cura de S. Watson Taylor, Harper & Row, New York, 1972.

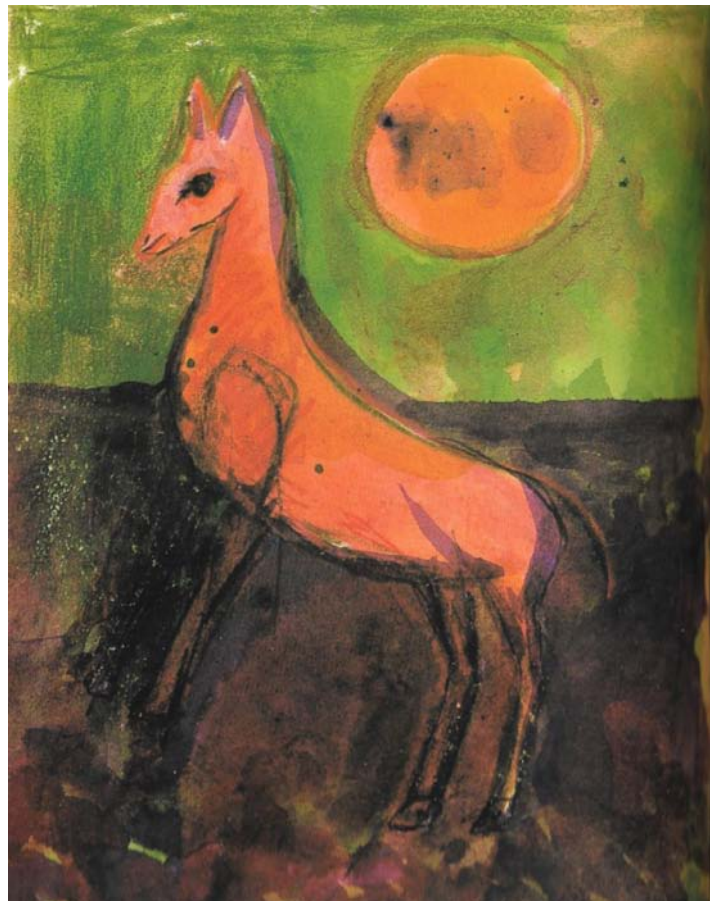
¹⁶². HERRERA, H., *op. cit.*: «Es posible que un poco de astucia se haya ocultado tras esa cándida pose. Frida Kahlo quería que la vieran como personalidad original [...] Breton y Rivera deseaban presentarla así [...] Sin duda las teorías de Breton llegaron a México antes que él mismo, y Frida no pudo haberlas ignorado [...] la etiqueta surrealista atraería mayor aportación crítica a su trabajo [...] “es verdad que



[XXXVI] F. KAHLO, *Lo que el agua me dió*, ca. 1934. Oli sobre taula 88,9 x 68,6 cm.
Col·lecció D. Filipacchi, París.



[XXXVII] M. CHAGALL, *El segrest de Cloe (Dafnis i Cloe)*, ca.1959 – 1961. Litografia.



[XXXVIII] F. KAHLO, *Tao*, Il·lustracions del seu *Diario*, s.f. («Transcripció del Diario con comentarios», p. 265.



[XLI] F. KAHLO, *Mundo real* i *Danza al sol*. Il·lustracions del seu *Diario*, s.f. («Transcripció del Diario con comentarios», p. 223).

Sembla donar-se una simbiosi entre el neo-primitivisme rus i Chagall. En la Kahlo aquest neo-primitivisme sembla anar a les arrels mexicanes. Però el que en Chagall serà inspiració immediata en la Kahlo, en canvi, sembla donar-se a través d'afinitats amb Chagall pel què fa a aquest neo-primitivisme rus, a éssers alats i figures que estan pels aires i a una tendència pels animals, respectivament. És hipotitzable, també, una certa independència d'aquest neo-primitivisme a través dels seus contactes amb el món cultural rus, filtrat o no per la seva relació amb la ideologia marxista. Tanmateix, la pintora, aporta elements ètnics propis tot reinterpretant l'obra inspiradora.



[XLII] M. F. LARIONOV, *La Tardor*, 1911. MNAM.

És un dels panells de *Les Quatre Estacions*. Exemple del neo-primitivisme rus, Chagall col·loca els éssers i els objectes en una dansa pictòrica. En Larionov les figures apareixen gairebé hieratitzades, en una expressió primitiva. La figura principal prové d'imatges arcaiques de la «gran mare».

Hem pogut veure que més enllà d'aspectes artístics, el valor que adquireix l'obra de Frida Kahlo té tints d'altres interessos més que els purament artístics.¹⁶³ Aquest fet també es donà en vida de l'artista, quedant el judici del valor de la seva obra gairebé supeditat a un debat sobre el surrealisme.

«[...] Me he visto obligado a reconocer que no existe pintura en México mejor colocada en el tiempo y en el espacio que ésta.»

En aquests termes s'expressava i valorava André Breton, en el «Pròleg» del catàleg per a l'exposició individual de Kahlo feta a la Julien Levy Gallery de Nova York.

Però l'historiador d'art Bertram D. Wolf, prèviament ensenyat per Rivera, sortirà a l'encontra de Kahlo, i respondrà a Breton amb aquestes paraules:

«Aunque este último lo haya calificado de surrealista, esta pintora no ha adquirido su estilo teniendo en cuenta los métodos surrealistas.»¹⁶⁴

La revista *Time* en féu una crítica positiva, però Howard Devree, del *New York Times*, comentà que alguns motius eren *més obstètrics que estètics*. Tanmateix, si bé

mi obra se relaciona con el surrealismo. No obstante nunca tuve la intención de crear algo que pudiera considerarse dentro de esa clasificación”», pp. 323-324 (el cursiu és meu).

¹⁶³. El 26 de març d'enguany, *El país.digital* treia la notícia que el 27, és a dir, l'endemà, el Doctor en Història de l'Art Pedro da Cruz, donaria una conferència sobre Frida Kahlo al Cercle de belles Arts, en el Museu Nacional d'Arts Visuals. La importància de la notícia està en què una vegada més l'actualitat de l'artista es troba en els seus tòpics: gènere, etnicitat i sexualitat. Reportem unes ratlles de la notícia: «La figura de Frida Kahlo y su obra volverán a ponerse sobre la mesa a través de la charla “Frida Kahlo. Una mirada contemporánea”, organizada por el Círculo de Bellas Artes y a cargo del crítico de arte y artista plástico Pedro da Cruz. Será mañana a las 19 horas con entrada libre en el Museo Nacional de Artes Visuales. La figura y obra de esta mítica artista mexicana han obtenido gran reconocimiento durante las últimas décadas, y es en la actualidad un icono indiscutido del arte latinoamericano del siglo xx. Kahlo fue una precursora en realizar un arte basado en su experiencia vital, que consideró “su realidad” y no un arte relacionado al surrealismo. Usando la imagen de su cuerpo incursionó en temas como el género, la etnicidad y la sexualidad, por lo que su obra continúa siendo actual.» <http://historico.elpais.com.uy/130326/pespec-705122/novedades/mirada-desde-hoy-a-la-obra-y-figura-de-frida-kahlo/>

¹⁶⁴. BRETON, A., «Frida Kahlo», en *Catálogo de la exposición Galerie Levy, 1-15 de noviembre de 1939*, Nova York 1939; cf. CORTANZE, G. DE, *op. cit.*, pp. 94-95.

Frida Kahlo usà per l'esdeveniment a la Julien Levy Gallery de Nova York, el seu nom de soltera, i així ho feren notar adduint que era per «no treure'n profit del nom del seu marit», la pintora no trobarà millor recolzament i crític que Diego Rivera, esdevenint una figura quasi «omnipresent».

De l'exposició feta a París en 1939, en treia una ressenya crítica molt elogiosa, L. P. Faucaud, en una revista d'extrema esquerra anomenada *La Flèche*.¹⁶⁵

Per l'historiador d'art Parker Lesley, la pintura de Kahlo es confirmava per ella mateixa plena de sentit i significat, útil i conscient en front d'«*impostors*» com Dalí.¹⁶⁶

L'historiador i crític d'art Antonio Rodríguez féu un elogi de l'obra i de la persona de Frida Kahlo el dia de la seva mort,¹⁶⁷ emfasitzant, però el seu martirologi com a tret que marcà la seva obra.

Finalment, direm que la vida de Frida Kahlo ha entrat no únicament al cinema, sinó també en el camp musical, s'ha estrenat recentment, a Mèxic, *Las cartas de Frida*.

¹⁶⁵. Hom pot llegir unes paraules de la crítica en HERRERA, H., *op. cit.*, pp. 319-320.

¹⁶⁶. HERRERA, H., *op. cit.*, p. 334.

¹⁶⁷. RODRÍGUEZ, A., «Frida Kahlo: La mujer que venció al dolor», en *Impacto* (Mexico City) 5, no. 257 (July 1954): n.p. Un resum de l'article diu: «El crítico Antonio Rodríguez hace un elogio de la vida y obra de Frida Kahlo como homenaje póstumo. El crítico reseña los eventos más importantes en la carrera de la artista, enfatizando su “martirologio” como rasgo que marcó su obra con un tinte de lucha constante. Rodríguez destaca la sinceridad “terrible” que proyecta cada uno de los autorretratos de Kahlo, pero, también, el “profundo optimismo” que poblaba su obra de colores brillantes, de frutas y de luz. Para el articulista es imposible contemplar la obra de Kahlo con ojos de analista, examinando tan sólo la calidad de su pintura, sin tener en cuenta al ser humano que la realizó. Al final de la nota, Rodríguez destaca la necesidad de valorar la obra de Frida a escala nacional y de que el Instituto Nacional de Bellas Artes le hiciera un homenaje. Afirma, además, que llegaría el día en que el trabajo de la artista sería venerado por el pueblo de México, de la misma manera en que se venera, por ejemplo, a la máscara del hombre de Palenque. Comentarios críticos: El cortejo fúnebre de Frida Kahlo (1907-1954) reunió a importantes personajes de la vida cultural y política de México. Acompañando a Diego Rivera se encontraban el ex presidente Lázaro Cárdenas y su hijo Cuauhtémoc, Heriberto Jara, David Alfaro Siqueiros, entre otros. El féretro de la artista fue llevado al Palacio de Bellas Artes y fue cubierto con la bandera de la Unión Soviética, signo de que Kahlo contaba con el favor oficial a pesar de su pertenencia al partido. Considerar que Frida Kahlo tuvo méritos para un homenaje nacional es muestra de que la artista había logrado el consenso entre sus contemporáneos, amén de existir algunos elementos que la proyectaban al futuro como una pintora consagrada. La mezcla entre heroicidad, tragedia y un talento innegable fueron parte de este “mito” que se comenzó a construir el día su muerte.» <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/764691/language/es-MX/Default.aspx>

Opéra de toilette, de Marcela Rodríguez. Presentada en la 35a. edició del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.¹⁶⁸ L'obra musical que s'inspira en una selecció de 12 cartes escrites per Frida Kahlo entre 1925 y 1954, té més de caràcter personal sobre la pintora que de reflexió sobre la seva obra pictòrica.

2. Tradició i Transgressió en l'obra de Marc Chagall i Martin Buber

La confrontació entre Martin Buber i Marc Chagall esdevé quasi espontània en observar que són contemporanis,¹⁶⁹ que ambdós són jueus, viuen intensament la seva identitat jueva i participen dels moments de la vida que se celebren en comunitat, de les festes litúrgiques (Dissabte, Xofar, Yom Kippur), experimenten la influència hassídica. Ambdós sofreixen les conseqüències de les dues grans guerres europees. La inquietud constant d'ambdós i l'esperit crític d'ambdós els portaren a ser independents, sense deseixir-se de la seva identitat jueva, però amb una tendència reformista progressista dins del judaisme. Martin Buber i Marc Chagall són dos místics, el primer ho palesa amb força en quasi totes els seus escrits, el segon en la seva pintura.¹⁷⁰ Es pot dir que ambdós són artistes: Buber artista de la paraula, Chagall artista del color. I ara és el que volem comentar una mica entretingudament.

¹⁶⁸ <http://www.eluniversal.com.mx/notas/922249.html>

¹⁶⁹ Marc Chagall neix el 7 de juliol de 1887 a Vítebsk (Bielorrússia) i mor el 28 de març de 1985 a Saint Paul – de – Vence (Nissa).

¹⁷⁰ Quan hom contempla l'obra pictòrica de Marc Chagall arriba a la conclusió que només una manera de ser mística pot donar lloc a la seva fecunditat marcada per l'exuberància d'un amor que no estableix separació entre el cos i l'esperit, entre l'erotisme humà i el diví, entre la cultura i l'espiritualitat, entre la composició i l'expressió. Viu profundament els moments forts de la litúrgia, com ho demostra aquesta pregària: «Si Tu existeixes torna'm blau, fogós, lunar, amaga'm en l'altar amb la Torà i fes alguna cosa, Déu» (cf. MALKA, V., *Paroles de sagesse juive*, Albin Michel, Paris 1998, p. 60). I encara: «Sóc el teu fill, sobre la terra que marxa a penes. Tu m'has omplert les mans de colors, de pinzells. No sé com pintar-te... El que quí baixa dóna la vida, el que envia la mort potser farà que el meu quadre s'il·lumini» (cf. SORLIER, CH., *Marc Chagall*, Blume, Barcelona 1981, p. 197).

2.1 Tensió entre fe jueva i compromís en l'obra de Marc Chagall

Si hi ha un pintor amb un elevat grau de consciència de la seva identitat com artista és Chagall. En la seva autobiografia el terme artista és bàsic i està en el fons de tot el seu món conceptual. És l'origen del relat autobiogràfic perquè aquest neix del conflicte d'identitat com artista en un món hostil a la idea de la representació plàstica, en un món cultural de la Paraula enfront de la imatge.¹⁷¹

«A mi tío le da miedo darme la mano. Dicen que soy pintor.
¿Y si lo dibujara a él?
Dios no lo permite. Pecado.»¹⁷²

La seva amiga Raïssa Maritain, filòsofa jueva convertida al catolicisme i esposa de Jacques Maritain, destaca la profunda pietat jueva i el seu misticisme:

«L'alegria tendra i espiritual que impregna la seva obra pictòrica ha nascut amb ell en terra russa, en terra jueva... Chagall que no professa cap religió dogmàtica, s'estranya que *Ex* 20,4 pugui ser un obstacle per veure el seu art com expressió de misticisme.»¹⁷³ [XLIII]

¹⁷¹. En la seva autobiografia (CHAGALL, M., *Ma vie*), la paraula «artista» és bàsica i, està en el fons de tot el seu món conceptual. De fet, és l'origen mateix del relat que neix del conflicte d'identitat de Marc Chagall com artista en un món jueu hostil a la idea de representació pictòrica i escultural a causa, entre altres coses, de la prohibició mosaica d'*Ex* 20,4: «No et fabriquis ídols; no et facis cap imatge del que hi ha dalt al cel, aquí baix a la terra o en les aigües d'aquí baix.» La representació pictòrica xocava amb el món cultural de la Paraula, com hem ja vist en referir-nos a Martin Buber. Especialment il·lustratives són les seves pàgines en «Diàleg entre el cel i la terra» de l'obra *Judaïsme* (pp. 238-250). En la seva autobiografia explica com la mare de la noia, que ell volia com esposa, no únicament el refusa perquè com a pintor era vist com un mort de gana, sinó perquè ofenia els preceptes de Moisès. La futura sogra es preguntava: «És artista. ¿Què és això? Passar gana i anar contra la Torà» (*Ma vie*, pp. 79. 170 i 171). Mira de superar el problema dient que no era un pintor jueu, sinó un jueu pintor. Profundament s'ha de convertir en un heterodox. Es consola llegint *Dt* 26,5: «El meu pare era un arameu errant.»

¹⁷². CHAGALL, M., *Mi vida*, p. 30.

¹⁷³. MARITAIN, R., *Chagall ou l'orage enchanté*, Desclée de Brouwer, Bruges 1965, pp. 62. 63-64.



[XLIII] M. CHAGALL, *Fiesta bajo la enramada*, 1916. Gouache. 33 x 41 cm. Galeria Rosengart. Lucerna.

Malgrat tenir un concepte de l'art força diferent de Buber, ambdós són dues figures que no es poden lligar a una ortodòxia religiosa integrista, Chagall en el món de la imatge, Buber en el món de la Paraula. Ambdós són inclassificables, ambdós eviten pujar als trens dels -ismes. Almenys aparentment, Chagall sembla sentir més una premissa: la llibertat. Només ha obeït a una consigna: la del seu cor. El món de Chagall respon a un simbolisme que deriva de les tradicions folklòriques i religioses jueves, de la literatura i de la transformació de les llegendes.

Chagall no deu res a cap acadèmia, a cap tradició, a cap escola. Ho deu tot a la seva sensibilitat determinada de pintor, a la seva força poètica, que Raïssa Maritain veia en tota la seva obra. La simpatia entre Raïssa Maritain i Marc Chagall era forta ja que ella, a més de ser d'origen jueu, era també poetessa i valorava la seva obra fins al punt de sentir-se inspirada a dedicar-li una sèrie de poemes en el seu llibre sobre el pintor jueu.¹⁷⁴

El do especial que l'artista Chagall ha rebut és la seva llei, el seu instint, la regla del seu art, la prova de la seva vocació. Impressionisme, fauvisme, cubisme són concepcions que ell les considera massa terrestres.¹⁷⁵ Chagall no evita les formes naturals; no les defuig, tot el contrari, les fa seves per l'amor que els posa, però en la seva pròpia realitat, agafa els símbols de la vida en la seva essència purificada, en la seva ànima espiritual.

¹⁷⁴. Heus aquí un poema de gran tendresa i vigor: «En els quatre racons de l'horitzó/ Foc i flames/ Per tot arreu es veuen pobres jueus/ No hi ha ningú que els reclami/ No tenen lloc sobre la terra/ Una pedra per reposar/ Els jueus errants/ S'han d'allotjar en el cel/ Morts o vius/ Que estan sempre en l'aire dins dels núvols/ Aquests rabins pensatius/ Aquests violinistes/ Que toquen sobre el seu cor en la neu»; cf. MARITAIN, R., pp. 33-34.

¹⁷⁵. MARITAIN, R., pp. 46. Aquí Raïssa Maritain cita una entrevista de Maurice Raynal en la què Chagall s'expressa en aquests termes: «Calia canviar la naturalesa no només materialment i des de fora, sinó també dintre, ideològicament, sense por que se l'anomeni literatura.» El veu com un artista fecund.

2.2 Presència del tema bíblic¹⁷⁶

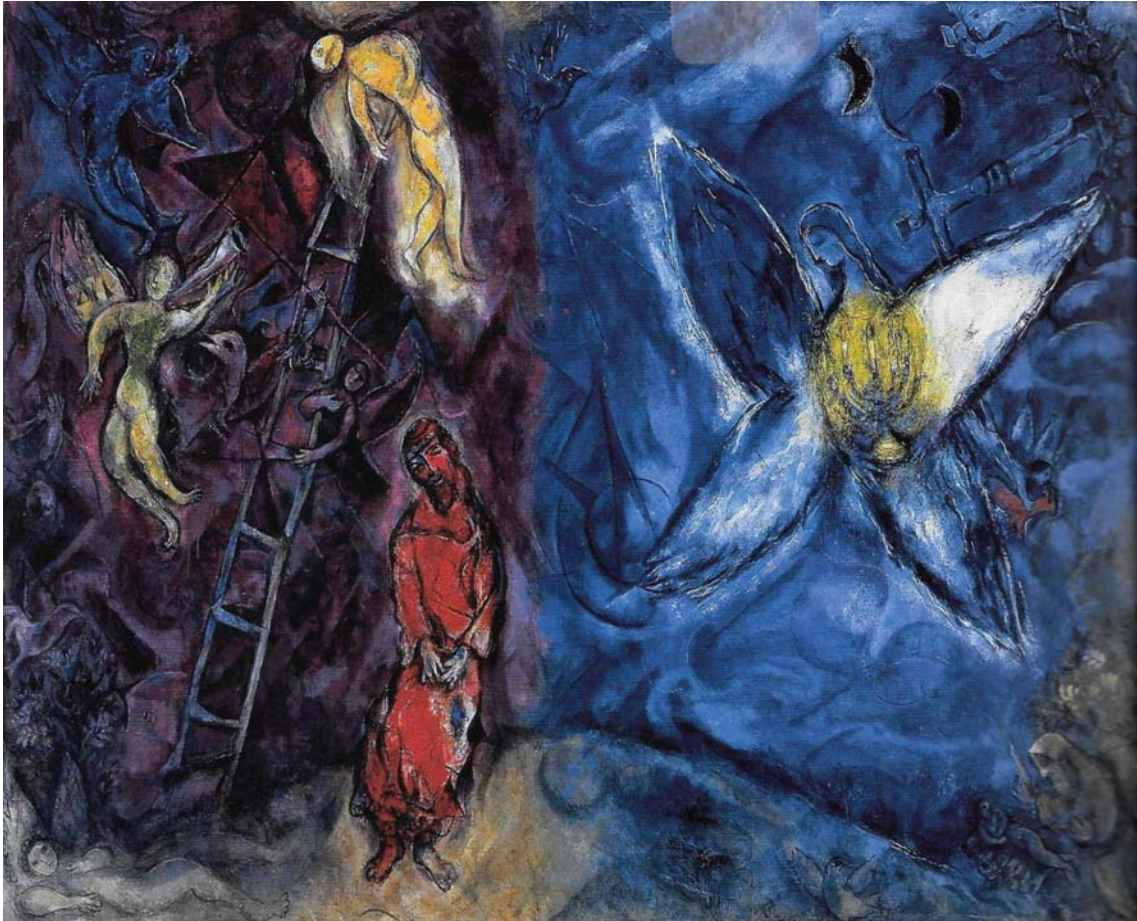
En 1966 Chagall fa donació a l'Estat francès de disset pintures de temàtica bíblica consagrades al Gènesi, l'Èxode i el Càntic dels Càntics. Una segona donació, en 1972, completa les col·leccions del «Museu Nacional Missatge Bíblic Marc Chagall». Així es pot seguir la gènesi sencera i coherent de l'obra, des del primer projecte amb llapis fins la tela acabada. Aquesta segona donació inclou també escultures, mosaics i tres grans vidrieres. Chagall adopta en aquestes obres una interpretació no lineal de la Bíblia, tant en el tracte dels temes com en la disposició, que ell mateix volgué donar, en l'espai del museu. Curiosament refusa la presentació cronològica. [XLIV] [XLV]

Parlant dels seus quadres del «Musée National Message Biblique Marc Chagall», el mateix Marc Chagall deia: «Els vull deixar en aquesta casa perquè els homes intentin trobar una determinada pau, una determinada religiositat, un sentit a la vida [...]. És possible que a aquesta casa vinguin els joves i els menys joves a l'encalç d'un ideal de fraternitat i amor tal com els meus colors i les meves línies ho han somniat [...]. Jo voldria que en aquest lloc també s'escoltés música i poesia guiada pel cor.»¹⁷⁷

L'edifici que conté l'obra bíblica de Chagall es troba en un lloc privilegiat de Nissa, en un terreny que havia sigut propietat d'un banquer jueu anomenat Abraham Stalking. L'arquitecte escollit per a la construcció de l'esplèndid museu, fou André Hermant (1908-1978), deixeble i col·laborador de Marc Chagall. El que desitjava Chagall no sempre resultava fàcil de traduir arquitectònicament. Tanmateix, hom s'adona que l'arquitectura es posà al servei de l'art, principalment: l'espai, clar, sobri i ample, s'emmarca en uns murs dibuixats oblíquament alternant-se amb obertures de llum laterals.

¹⁷⁶. Tot estudi sobre l'obra artística de Marc Chagall ha de recórrer al catàleg il·lustrat del museu: *Musée National Message Biblique Marc Chagall. Catalogue des collections. 2e édition revue et augmentée*, Paris 2001. Pot resultar també útil la consulta de la primera edició: *Musée National Message Biblique Marc Chagall. Nice. Catalogue des collections*, Paris 1990. Igualment resulta gratificant la presentació de Chagall i de la seva temàtica bíblica per PROVOYEUR, P., *Marc Chagall. El mensaje bíblico*, Encuentro, Madrid 1984.

¹⁷⁷. *Musée National Message Biblique Marc Chagall*, Paris 1990, p. 6. Aquest museu monogràfic i de temàtica bíblica nasqué de la voluntat de Chagall de reunir en un mateix lloc les seves obres més importants sobre els llibres bíblics. Sembla que Martin Buber visità aquest museu. Cf. AMISHAI - MAISELS, Z., «Chagall in the Holy Land: the Real and Ideal», en *Jewish Art* 23-24 (1997–1998) 513-542.



[XLIV] M. CHAGALL, *El somni de Jacob*, 1960-1966. Oli sobre tela, 191 x 278 cm. Musée National Message Biblique. Niça.



[XLV] M. CHAGALL, *El Càntic dels Càntics de Salomó*, 1960. Oli sobre paper traslladat a tela. 120 x 149 cm. Musée National Message Biblique. Niça.

L'espirit crític de la Il·lustració¹⁷⁸ portà també a una certa iconoclàstia religiosa, que en part influí en l'art a causa d'un racionalisme que acabaria per matar-lo. Des del moviment Dadà i del Subrealisme (independència de tot control de la raó), que s'inicià a França vers el 1919.¹⁷⁹ Des del moviment Dadà fins els últims cops de cua del Situacionisme, l'art ha viscut i sobreviscut a moltes tendències iconoclastes i, a voltes, també ell mateix s'ha fet incòmode fins arribar a l'art conceptual i a la destrucció de la imatge.

Però, en certa manera, Chagall coincideix amb Auguste Renoir (1841-1919), figura eminent de l'Impressionisme, que en una carta a L. Mottez,¹⁸⁰ s'oposa a subordinar l'art a la raó, perquè «els déus són necessaris a la nostra imaginació. El racionalisme modern, encara que pugui satisfer als savis, és un mode incompatible amb una concepció de l'art.»

Ja hem indicat abans, que en certs ambients del judaisme, i no certament només del judaisme conservador d'influència hassídica, l'oposició a la producció d'imatges (escultures o obres plàstiques de caràcter figuratiu), s'invocava el conegut text d'*Ex* 20,4:

«No et fabriquis idols; no et facis cap imatge del que hi ha dalt al cel, aquí baix a la terra o en les aigües d'aquí baix.»

Aquest manament, al qual s'han aferrat els jueus a través dels segles, no féu trontollar Chagall. En canvi, el famós jueu filòsof E. Lévinas, home obert a la cultura occidental i sempre en diàleg amb el món cristià i, més concretament amb el catòlic, veu l'obra artística com un ídol, perquè considera que l'art obliga a cedir el lloc a la

¹⁷⁸. Malgrat la distància de temps (segles xvii-xviii) alguns contemporanis de Marc Chagall havien heretat elements d'aquest moviment cultural i intel·lectual. Chagall tot i oposar-se al racionalisme de la Il·lustració, valorava el seu esperit crític enfront del tancament religiós de determinats ambients judeo-hassídics. Chagall captà el caràcter atractiu de la filosofia de la Il·lustració i la seva influència literària sobre la massa dels intel·lectuals. La Il·lustració es degué, en part, en el camp religiós, al cansament generat pels integrismes religiosos del cristianisme i del judaisme. D'aquí que es presentés sota forma de deisme, com a religió pura i primitiva. Però això ho refusava el nostre artista jueu, com es veu en la seva obra.

¹⁷⁹. La pintura subrealista, oposada tant al naturalisme com a l'abstracció, intenta una fusió de totes les esferes de l'existència: De Chirico, Dalí, Miró, Picasso, Ende, Chagall, etc.

¹⁸⁰. Selecció de textos de PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC maior 50, Madrid 1996, p. 481.

image.¹⁸¹ Lévinas parla dels efectes nefastos i malèfics de l'art i de la imatge.¹⁸² I en un temps, doncs, Lévinas estigué en oposició frontal amb el pensament i amb l'obra de Chagall. Però amb el temps Lévinas esdevé menys radical; evoluciona en el seu pensament pel que fa a l'art. En certa manera cerca salvar l'obra pictòrica pel que fa a la prohibició mosaica de les imatges dient que sovint l'obra d'art és una «des-figuració», no representa l'obra creada per Déu. D'aquesta manera l'obra de l'artista perd el seu caràcter d'ídol. [XLVI]

Però no solament els sectors conservadors del judaisme, fins i tot sectors liberals com E. Lévinas i M. Buber, es mostraren recelosos enfront de l'obra de M. Chagall. Endemés, certs ambients catòlics es deixaren contagiar d'aquest recel. L'hermenèutica és l'art de deixar que quelcom torni a parlar. També per a les obres de les arts plàstiques hom s'ha d'acostumar a veure-les per «poder-les llegir», com diu Gadamer.¹⁸³ Probablement no saberen llegir l'obra de Marc Chagall (que compta amb més de mil obres pictòriques de caràcter bíblic) els responsables de l'edició de la Bíblia il·lustrada de Jerusalem, amb més de seixanta làmines de famosos vanguardistes, però Chagall, un dels pocs que tenen pintura de tipus bíblic, és exclòs per respecte a Buber i Lévinas i cap de les seves obres no és seleccionada.¹⁸⁴

L'equip de redacció de la Bíblia de Jerusalem valora l'art del segle xx i accepta la ruptura de la tradicional relació entre art i espectador, la secularització del món i l'allunyament del missatge de la Bíblia.¹⁸⁵ Però entén que, encara que lluny, almenys aparent-

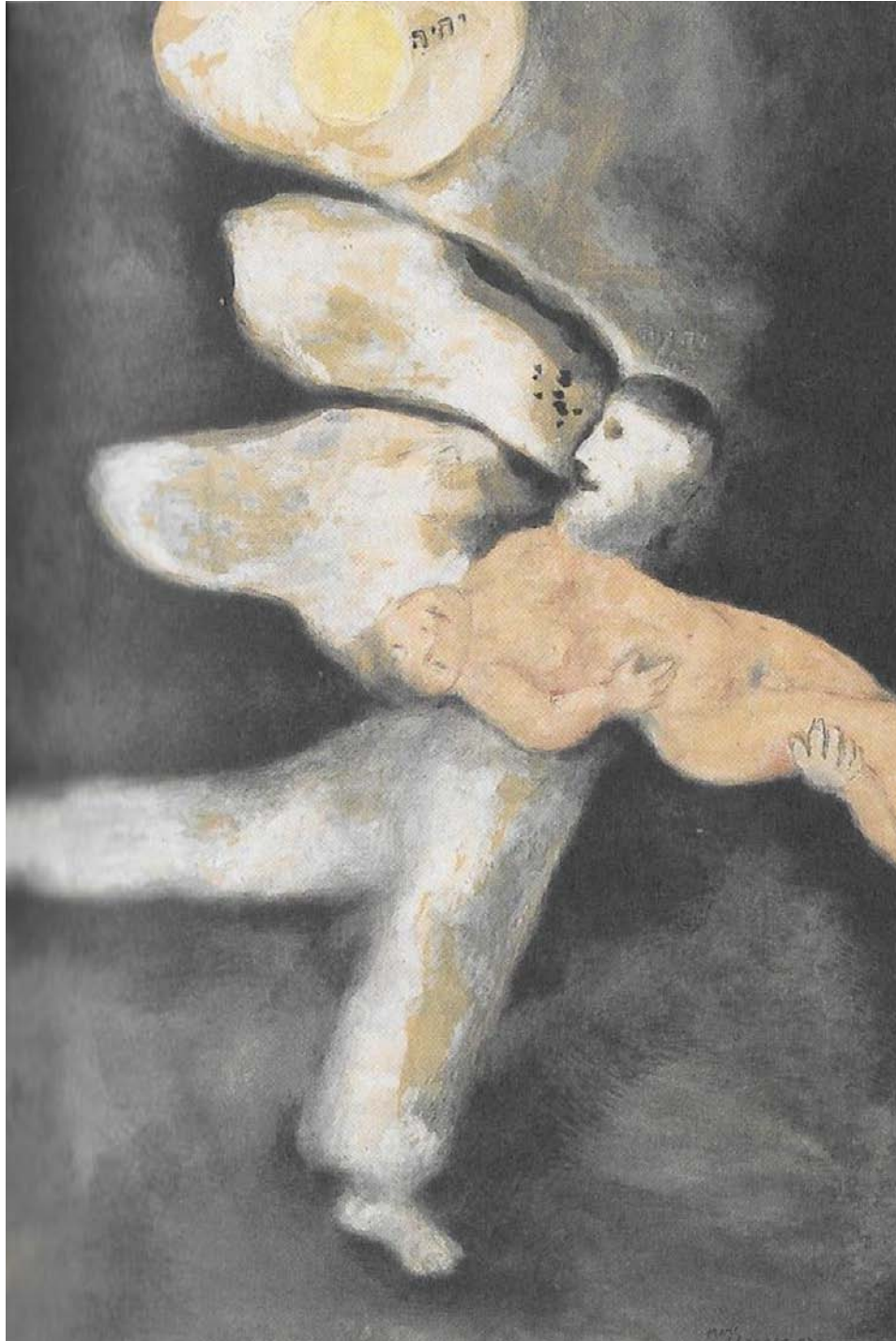
¹⁸¹. Cf. ARMENGAUD, F., «Ética ed estetica nel pensiero di Lévinas: a proposito di “Obliterazioni di Sacha Sosno”», en *Studi di Estetica*, III, Firenze 2000, p. 142.

¹⁸². Lévinas ha escrit i s'ha referit repetidament sobre la prohibició de les imatges. Val la pena llegir sobre aquest punt: *Interdit de la representation et droits de l'homme*, Paris 1981. La mateixa temàtica en LÉVINAS, E., *Alterité et transcendance*, Introd. de Pierre Hayat, Fata Morgana, Montpellier 1995, pp. 129-137.

¹⁸³. Cf. GADAMER, H. G., *Estética y hermenèutica*, Introd. de Ángel Gabilondo, trad. a cura d'A. Gómez Ramos, Tecnos, Madrid 2001, p. 259.

¹⁸⁴. *Biblia de Jerusalem ilustrada*. Gran Formato. Con ilustraciones en color. 16 planos geográficos, Madrid 1979, p. X. Les raons de tal exclusió no són gaire convincents: «Creiem que els nostres dies són molts aptes per presentar una nova il·lustració de la Bíblia. Les diferències de les èpoques anteriors rau en l'estil artístic més que en una nova manera de jutjar les il·lustracions [...]. L'interessant per a l'estudiós d'avui, més que l'anècdota, és el misteri, la història de la salvació.»

¹⁸⁵. Encara que aparentment aquest món sigui lluny de la sensibilitat bíblica, està prop del seu misteri, perquè: «La manera peculiar de veure el món dels artistes contemporanis, creiem que és especialment apta per captar el missatge diví, solament senyalitzat per la realitat terrena» (*Biblia de Jerusalén*, p. XI).



[XLVI] M. CHAGALL, *Déu crea l'home*, 1930. Gouache. RMN/G.Blot (L'Ancien Testament. La Genèse, L'Èxode, Le Cantique des Cantique. Il·lustré par Marc Chagall, Chêne, 2005).

Lévinas es vol evitar la greu contradicció que representa la prohibició arcaica de les imatges en *Ex* i *Dt*. Estranya que un pensador com ell, renovador de la visió antropològica i cosmològica moderna, quedi bloquejat per una lectura literalista i fonamentalista dels textos bíblics. Si Chagall hagués fet una lectura dels textos com la que fa Lévinas no hauria produït bona part de la seva obra.

ment, de la sensibilitat bíblica, està a prop del «misteri que la Bíblia presenta». D'aquesta manera la Bíblia de Jerusalem il·lustrada escull fragments d'obres que no han estat creades amb finalitats religioses. I encara que Chagall proclama que la Bíblia és la millor obra de literatura i de poesia de tots els temps, el seu nom, la seva obra no hi figura.¹⁸⁶

Chagall és un home modern amb una poderosa vocació a la imatge plàstica, però en cap moment no renuncia a les seves arrels jueves. Ara bé, tal com hem vist ja abans, la seva opció per l'art suposa una ruptura amb la tradició. Per a Chagall en la seva plasmació artística hi ha dos valors artístics que el sistema expressionista no reïx a contemplar com ell: la composició i l'equilibri. Es pot servir d'elements trets de la tradició bíblica, tant jueva com cristiana, però sempre a través d'un filtre personal. [XLVII] Chagall necessita cridar, per això escriu poemes de ressonàncies profètiques, per això pinta. Se sent clavat i crucificat sobre el cavallet.¹⁸⁷ En la seva obra bíblica viuen experiències tan variades com el somni i la il·lusió. Com a tributari del hassidisme, té una concepció de la realitat unificada, no tan fragmentada en Occident.

Com per a tot jueu, la Bíblia, la història religiosa narrada, es converteix en document fundacional que manté unida la comunitat, no només religiosa sinó també històrica. El Primer Testament, la Tanak¹⁸⁸ dels jueus, té la pretensió de ser paraula de Déu; és una llei que obliga i una promesa fundada en el compliment de la llei: el disgust de Déu, però la seva fidelitat al pacte. Per a Chagall la Bíblia és un text poètic, per tant, pot ser, interpretat plàsticament per l'artista. Endemés, s'ha de tenir present que Chagall considera que lo poètic i la realitat són àmbits afins. Gadamer diu el mateix quan aquest escriu:

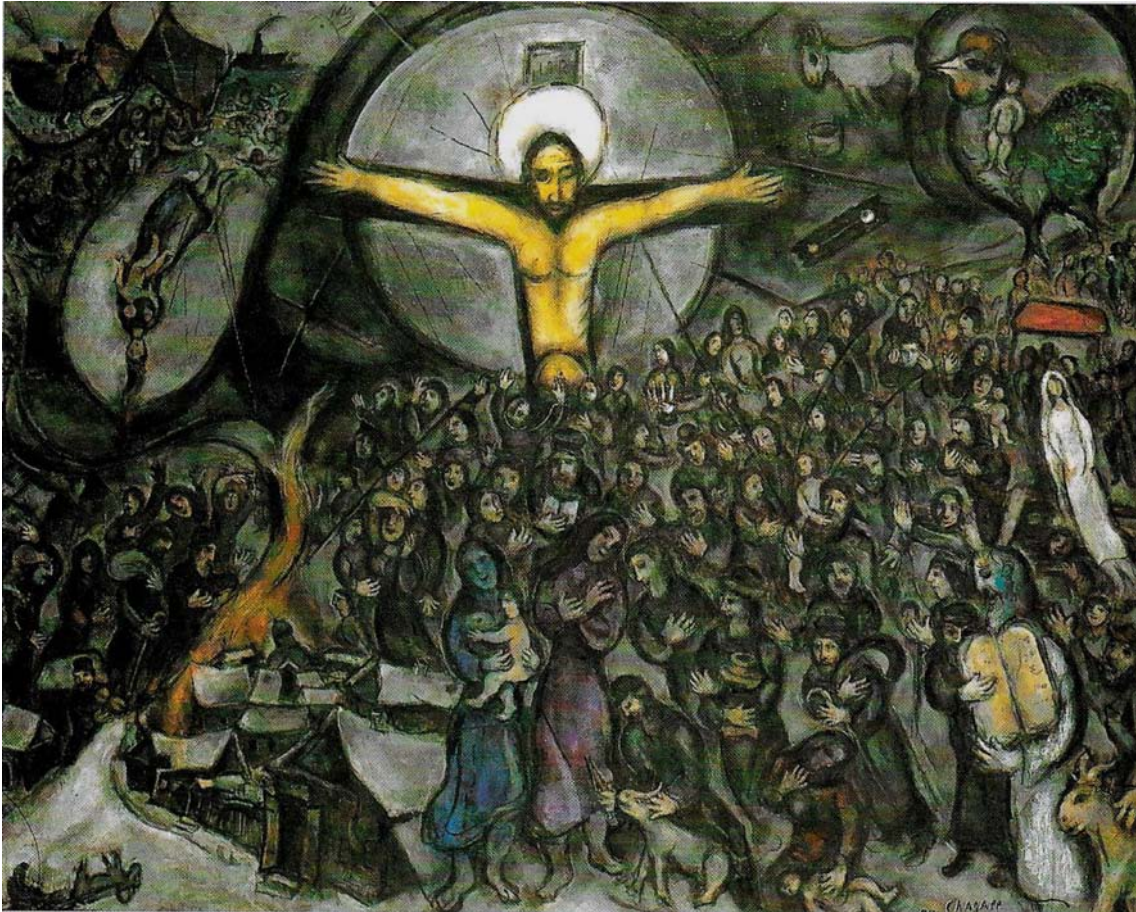
«Em sembla que no té sentit construir una contraposició d'art i religió; és a dir, de discurs poètic i religió, o bé refusar qualsevol pretensió de veritat en el que l'art diu a la persona. En tota declaració de l'art hi ha un missatge, es coneix i es re-coneix quelcom.»¹⁸⁹

¹⁸⁶. CHAGALL, M., *Ma vie*, p. 225.

¹⁸⁷. Cf. PROVOYEUR, P., *Marc Chagall. El mensaje bíblico*, p. 50, on reporta aquesta apassionada confiança: «Je suis toujours là-haut/ vers mes pinceaux séchés/ Et tel le Christ je suis crucifié/ Fixé avec des clous sur le chavetet.»

¹⁸⁸. TANAK: anagrama per designar les tres parts de la Bíblia hebrea (*Torà, Nebiim, Ketubim*).

¹⁸⁹. GADAMER, H. G., *Estética y hermenèutica*, p. 152. Admetre que un text és poètic és admetre la seva veritat. En la Bíblia no es pot buscar una veritat historiogràfica, una exactitud cronològica o espacial, ni



[XLVII] M. CHAGALL, *Èxode*, 1952-1966. Oli sobre tela 130 x 162 cm. Col·lecció privada dels hereus de l'artista.

Chagall segueix l'espiritualitat bíblica, però no segueix la interpretació rabínica. En Chagall un punt important és la relació entre la TANAK i el Nou Testament. En la pintura de l'*Èxode* la figura dominant no és Moisès, sinó el Crist crucificat.

S'ha de tenir sempre present que Chagall era hassidita. El hassidisme constitueix una curiosa barreja de conservadorisme, d'innovació i de misticisme. La seva actitud respecte la tradició és un xic dialèctica. No era fàcil arribar a ser pintor en els ambients jueus ortodoxes, on fàcilment els artistes pintors eren considerats com a productors d'ídols. En aquests ambients la representació plàstica estava fortament reprovada. El judaisme no havia integrat les arts plàstiques en la seva cultura religiosa.¹⁹⁰ I això malgrat que el desenvolupament del hassidisme anava acompanyat per una espècie d'art sagrat i una vasta literatura, com es veu en certes obres de Martin Buber.¹⁹¹

La postura de Chagall respecte la tradició es veu en la seva fidelitat a la identitat jueva, a les seves arrels hassídiques, a la seva pròpia concepció de la realitat, a les tradicions artístiques provinents d'aquesta tradició secular i a les tradicions artístiques de tipus popular. Com a jueu fidel als seus principis segueix fins a les seves últimes conseqüències els principis ètics i hermenèutics del hassidisme, cosa que el porta a ruptures. És seguidor de la càbala, però no és cabalista. [XLVIII]

L'actitud de ruptura o de transgressió de Chagall apareix en diferents decisions i situacions que ell mateix crea. Davant per davant del judaisme tradicional ortodoxe, es dedica a la pintura, principalment amb pintures que el porten a un conflicte familiar. [XLIX] Així s'allunya de la iconografia jueva tradicional i trenca amb la tradició tipològica de l'art bíblic. En els seus escrits, com també en alguns de Buber,¹⁹² i en les seves pintures hi ha una innegable simpatia per la figura de Jesús.¹⁹³ Però el judaisme tradicional també s'oposava a Chagall a causa del seu misticisme transgressor, com ho ha

científica ni filosòfica. Chagall considera que el text bíblic a causa de la seva poeticitat esdevé un text pròxim i permanent, obert i universal.

¹⁹⁰. SCHOLEM, G., *Todo es cábala. Diálogo con Jörg Drews, seguido de diez tesis ahistóricas sobre la cábala*, trad. a cura de M. García-Baró, Trotta, Madrid 2001, pp. 374s.

¹⁹¹. BUBER, M., *Die chassidischen Bücher. Gesamtausgabe*, Jacob Hegner Verlag, Hellerau 1928; *Hundert chassidische Geschichten*, Schocken Verlag, Berlin 1930; *Der Weg des Menschen nach der chassidischen Lehre*, Pulvis Viarum, Jerusalem 1948; *Mein Weg zum Chassidismus, Erinnerungen*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1918; *Die Erzählungen der Chassidim*, Manesse Verlag, Zurich 1949; etc. En aquests escrits de Buber ens adonem com trencar amb la tradició és habitual en el hassidisme. Però Buber no trenca mai amb el hassidisme perquè no es refereix a les arts plàstiques.

¹⁹². En certs sectors del hassidisme existia ja l'interès i la simpatia per la figura de Jesús. Cf. BUBER, M., *Mein Weg zum Chassidismus; Die chassidische Botschaft*, Lambert Schneider Verlag, Heidelberg 1952.

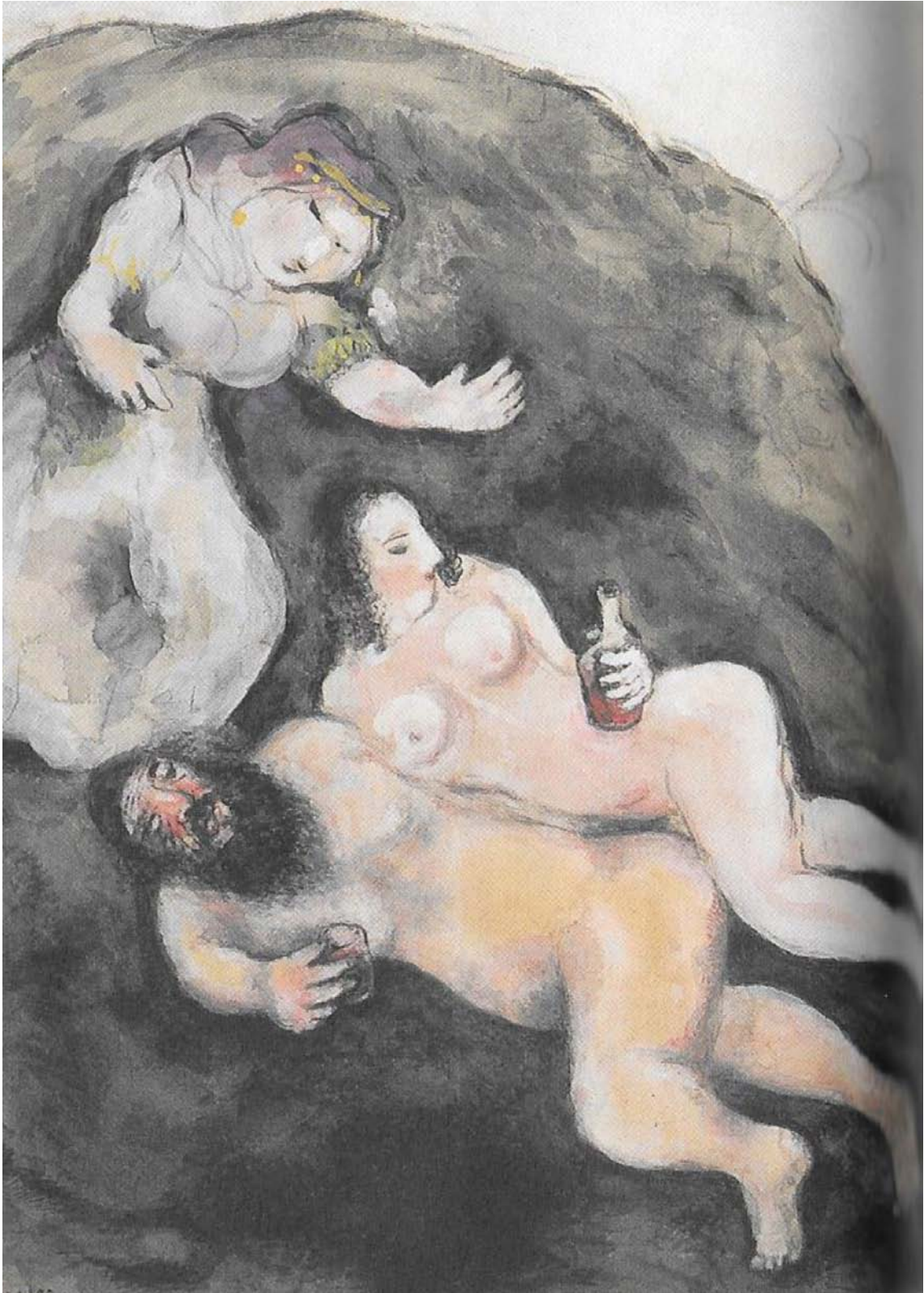
¹⁹³. L'atracció per la figura de Jesús possiblement fou propiciada per l'amistat amb la família Maritain.



[XLVIII] M. CHAGALL, *Las tribus de Levi* (Las doce tribus de Israel), 1960 – 1962.

Vitrall, 338 x 251 cm. Sinagoga del Centre Mèdic de la Universitat Hebrea de Hadassah. Jerusalem.

No hi pot haver fidelitat a la tradició sense la transgressió que exigeix tota actualització d'un text.



[XLIX] M. CHAGALL, *Les filles de Lot*, 1931. Gouache. RMN/G.Blot (L'Ancien Testament. La Genèse, L'Éxode, Le Cantique des Cantique. Illustré par Marc Chagall, Chêne, 2005).

estat sempre tot misticisme, farcit sovint d'erotisme i de sensualitat.¹⁹⁴ [L] Curiosament també Buber fou acusat de barrejar filosofia i mística, potser perquè el seu pensament és un pronunciament religiós.¹⁹⁵ Buber per a molts és més teòleg que filòsof.¹⁹⁶ Una mica com V. Wiesel, S. Frank i molts altres, d'ambients diferents, que com Buber subratllen el que la naturalesa té de diví.¹⁹⁷

2.3 Tensió entre fe jueva i compromís en l'obra Martin Buber

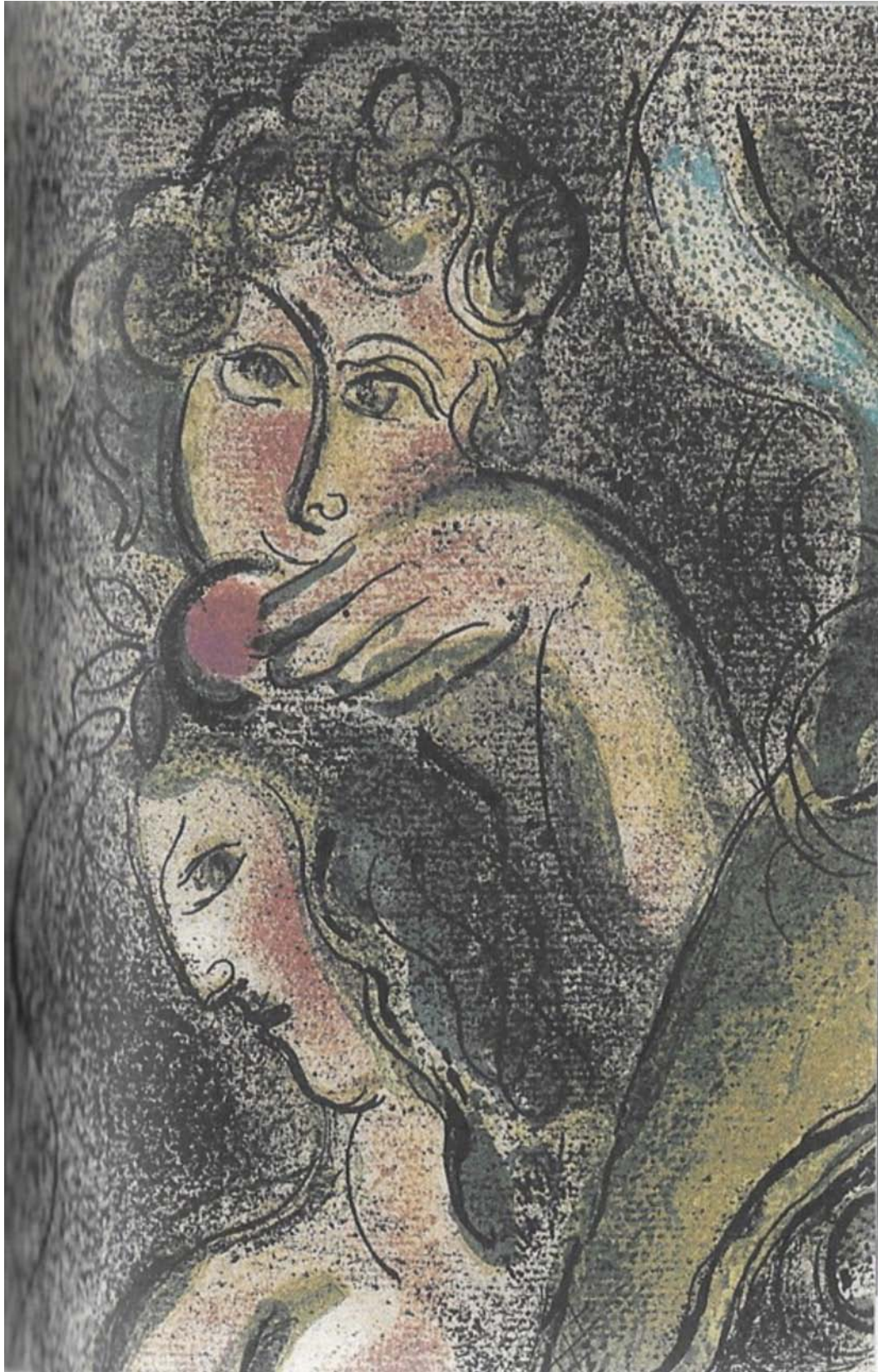
Buber abans d'escometre les recerques en filosofia es dedicà a la primeria als estudis de mística, a la presentació i interpretació dels clàssics del judaisme i del cristianisme, i això el portà a entrar gradualment en el terreny de la «mística» del «quotidià», que diu ell. Buber jove es deixa contagiar fortament pel hassidisme, moviment místic jueu, fundat a Polònia per I. B. Shem Tov, amb l'intent de retornar la fe i l'esperança als jueus desil·lusionats pels falsos messies, per les matances i per una pobresa insuportable. El hassidisme en bona part és hereu de les doctrines de la càbala, és a dir, d'aquella mística jueva que s'originà a partir del segle XIII d.C. Però aquesta doctrina de la càbala, que era i és una filosofia esotèrica, tancada en un laberint de símbols teòrics i analítics, destinats a una elit, I. B. Shem Tov la transforma en un missatge popular, intel·ligible a les mas-

¹⁹⁴. Els surrealistes l'acusen de místic. I precisament sobre aquesta acusació Chagall confessa: «Jo passo per ser un místic. ¿Però què és la mística? El naixement d'un infant és també un fet místic.» Cf. MEYER, F., *Marc Chagall*, Flammarion, Paris 1995, p. 157.

¹⁹⁵. BUBER, M., «Religion und Philosophie», en *Europäische Revue* 14 (1929) 325-335.

¹⁹⁶. Hi ha qui diu que no tant pel fet que ell es considerés teòleg (si entenem per teòleg aquell que accepta certs principis i dogmes de fe) com pel fet d'haver influenciat molts pensadors religiosos i teòlegs.

¹⁹⁷. És en certa manera la consciència romàntica que experimenta intensament l'amor per la naturalesa, que es consumeix en les seves emocions. Aquesta caracterització de l'ànima romàntica es pot apreciar en la pintura, en la música, en la literatura o en qualsevol de les seves manifestacions artístiques. Cf. GUSDORF, G., *Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris 1982, pp. 24-36. La gran revolució que el romanticisme provoca en la pintura es produeix fonamentalment en el paisatge, que els clàssics havien menyspreat com un gènere inferior, quan no servia de marc a éssers mitològics i herois. Es pinta la naturalesa per ella mateixa i tradueix un estat d'ànim que fa que l'artista comuniqui la seva emoció a l'espectador.



[L] M. CHAGALL, *El Paradís*, 1960. Detall. Litografia. RMN/G.Blot (L'Ancien Testament. La Genèse, L'Éxode, Le Cantique des Cantique. Illustré par Marc Chagall, Chêne, 2005).

ses, per què utilitza un llenguatge senzill, basat en contes i paràboles.¹⁹⁸ El hassidisme vol retornar a cada jueu la visió i la força d'una vida creada amb plenitud de sentit. Rescata la immanència divina, aquest aspecte tan present en Buber: Déu es troba a cada cosa com a presència, només s'ha de descobrir. Les categories que permeten descobrir la divinitat són la joia i la pau d'esperit. D'aquí la importància que els hassidites donen a la dansa i al cant com expressió artísticoreligiosa. Incorporen aquests dos elements a la litúrgia, sostenint que el cos és tan important com l'ànima per a les relacions amb el Creador. La litúrgia ha de ser realitzada no sols a nivell individual, sinó, i sobretot, a nivell comunitari. Buber és testimoni del ressorgiment hassídic en el segle XIX entre els jueus. Actualment el moviment s'ha estès a tota Europa.¹⁹⁹

La sensibilitat artística i la fe jueva de Buber saben que fins i tot dins d'una pedra hi batega l'ànima *mundi*, hi batega el diví; l'ànima còsmica i el batec diví són atenyibles per l'experiència humana. La paraula poètica, la paraula jueva actuen i porten més enllà de la sensació i més enllà també del pensament que reflexiona. En els escrits de Buber s'hi troba la mà artística que pinta les paraules. En la seva visió el macrocosmos de l'univers i el microcosmos de l'home, immersos en el mòbil àmbit cosmos-història porten en si la xifra de l'apel·lació de l'Altre, perquè aquest Altre els habita i els sosté.²⁰⁰

Buber participa del concepte de temps i d'història de la cultura jueva,²⁰¹ que representa una contribució feconda a la cultura universal, no solament per haver associat temps i espai, sinó també per haver situat el temps en una dimensió històrica constructiva. Els jueus foren els constructors del temps, els egipcis i els grecs els constructors de l'espai, els romans els constructors de l'Estat.

¹⁹⁸. Aquesta pedagogia queda ben reflectada en el llibre de Martin Buber, on aquest autor explica la seva experiència d'atracció pel hassidisme: *Mein Weg zum Chassidismus. Erinnerungen*.

¹⁹⁹. Cf. la introducció de l'obra en italià *Racconti hassidici*, Edizioni di comunità, Milano 1961; SCHOLEM, G., *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. a cura de B. Oberländer, Siruela, Madrid 2000; cf. també SCHÄFER, P., *Origins of Jewish Mysticism*, Mohr Siebeck, Tübingen 2009.

²⁰⁰. BUBER, M., *Das Problem des Menschen*, Lambert Schneider, Heidelberg 1948, pp. 24-32. Una bona versió és *Il problema dell'uomo*, Introd. d'A. Rizzi, trad. a cura de F. Sante Pignagnoli, Pàtron, Bologna 1972, pp. 19-26.

²⁰¹. En això està en plena sintonia amb alguns biblistes jueus com NEHER, A., *L'exil de la parole*, Les Editions du Seuil, Paris 1970, p. 16; HESCHEL, A. J., *Les bâtisseurs du temps*, Minuit, Paris 1960; NEHER, A., «Concepto del tiempo y de la historia en la cultura judía», en *Las culturas y el tiempo*, Ricoeur, P. - Larre, C. (eds.), Sígueme, Salamanca 1979, pp. 164-190.

Tots aquests elements s'han de tenir en compte quan es vol reflexionar sobre la sensibilitat artística de Buber. Ell es fixa en què la narració bíblica de la creació comprèn simultàniament dos naixements: el del cosmos i el del temps. La dialèctica del temps i de l'espai rodegen constantment el pensament humà en tota la seva activitat. Buber capta bé que l'originalitat del pensament jueu no rau solament en relacionar la creació amb un Déu únic, sinó també en establir entre Déu i el món un vincle històric i no mític. Així, doncs, el cos i la història poden dir, poden expressar el diví. Per a Buber el món còsmic i el món del cos humà poden esdevenir epifania o diafania del diví. Per això s'entén que els cristians veiessin expressat el diví en el rostre humà de Crist. Mai el diví ha estat tant diví com en el Verb fet carn.²⁰²

El pensament de Buber es pot dir que és sempre un pronunciament religiós, almenys pel que fa a una anàlisi cognoscitiva. De fet, Buber és més un teòleg que un filòsof, és un profeta. Buber quan reflexiona, quan parla, quan escriu palesa sensibilitat artística: es pot dir que pinta les paraules, unes paraules que sempre expressen amor. La paraula amor per bé que sigui una paraula gastada per l'ús i l'abús, Buber l'estrena cada dia, amb cada discurs, amb cada escrit. Buber, home honest i coherent, sempre en diàleg obert.

Malgrat les dificultats que l'assetgen, Buber conserva l'amor de la vida interior en què va ser educat pels avis paterns i conserva l'esperança en l'amor. Buber podia dir com Marc Chagall, que en la seva vida hi havia un sol color, com en una paleta d'artista, que dóna el sentit de la vida i de l'art: és el color de l'amor.²⁰³ El sentit artístic i l'espiritualitat que practicà des de la seva infantesa li ensenyà que l'home és capaç d'amor i que l'amor dialògic el pot salvar. Per a Buber com per a March Chagall l'amor és l'autèntic color, la vera matèria de l'art.

Però la sensibilitat artística de Buber no sempre sintonitza amb la seva espiritualitat hassídica. Els dos anys que visquè a Florència per aprofundir els seus estudis

²⁰². Cf. BUBER, M., «Christus, Chassidismus, Gnosis. Einige Bemerkungen», en *Merkur* 7 (1954) 9-17. En aquestes reflexions de Buber es percep el rostre de tetraedre de l'ésser: *unum, verum, bonum, pulchrum*. En aquests transcendents de l'ésser s'encarna i es manifesta el poètic, es manifesta l'art.

²⁰³. Cf. SORLIER, CH., *March Chagall*. Sobretot és interessant el discurs inaugural del «Musée National du Message Biblique» de Nissa, principalment en les pp. 14; 195.

d'estètica i d'història de l'art no reeixiren a harmonitzar-se plenament amb la seva espiritualitat hassídica.²⁰⁴

2.4. Tradició i transgressió en Martin Buber

Tal com ja hem vist, M. Buber està fortament lligat amb la tradició hassídica, de la qual en desenvolupa la implícita filantropia dialògica i social.²⁰⁵ És el hassidisme amb els seus conceptes de primat de l'experiència religiosa, d'optimisme joiós, i de misticisme mundà, és a dir, segons la visió moral.²⁰⁶ És cert que tota la filosofia de Buber parteix d'una meditació sobre la mística, però, de fet, en vol prescindir: l'experiència mística, una vegada ha atès el seu grau més alt, acaba per destruir la relació personal que, per a Buber, en canvi és el fonament i la finalitat de tota experiència espiritual i artística. En aquest sentit es pot parlar de tradició i transgressió en M. Buber.

Pel que fa a l'art, un camp en el que Buber ha entrat sense teoritzar gaire, s'ha de tenir en compte l'amplitud i varietat d'interessos en Buber. Tanmateix, la seva filosofia de «l'encontre» troba una base sobre la que fonamentar una reflexió a l'entorn de l'art. Els interessos de Buber foren sempre amplis i variats: filosofia, teologia, estudis bíblics, psicologia, pedagogia i, per bé que poc explicitat, l'art.

Moltes de les fonts del pensament de Buber estan caracteritzades per la nota jueva-hassídica de la «realització» existencial. El seu pensament es desenvolupa en fructífer diàleg amb els homes del seu temps i amb els del temps passat. El hassidisme, en el seu vessant místic, existencial i artístic amara el seu pensament des de la seva joventut.

²⁰⁴. Cf. LEVI COEN, C., «Prefazione», en BUBER, M., *Sette discorsi sull'Ebraismo*, Carucci, Assisi-Roma 1976, p. IX.

²⁰⁵. Pel que fa al hassidisme, cal esmentar, sobretot: *Die judische Mystik*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1906; *Vom Leben der Chassidim*, Ritten & Loening, Frankfurt am Main 1908; *Gog und Magog. Eine Chronik*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949; *Die Erzählungen der Chassidim*, Manesse Verlag, Zurich 1949; *Die chassidische Botschaft; Dialogisches Leben*, Gregor Müller Verlag, Zurich 1947; *Gottesfinsternis*, Köln 1952 (m'he servit de la versió en castellà *Eclipse de Dios*, trad. a cura de L. M. Arroyo - J. M. Hernández, Sígueme, Salamanca 1914); etc.

²⁰⁶. SCHOLEM, G., *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 416-457.

De totes les figures del segle XIX les que més significaren per a ell, fins i tot en el camp de l'art, foren principalment S. Kierkegaard,²⁰⁷ F. M. Dostoyevski²⁰⁸ i F. Nietzsche. A Buber l'impressiona l'ateisme tràgic de Nietzsche, però ell argumenta que la mort de Déu no és de cap manera una veritat confortable per a l'home, sinó més aviat una veritat amarga: Déu no pot ser substituït per cap altra cosa. Malgrat el seu entusiasme per la música, Nietzsche considerava l'art en general com una evasió.²⁰⁹ Sempre segueix el pensament del seu temps i els seus comentaris a M. Scheler, a M. Heidegger, a J. P. Sartre, a C. G. Jung, a H. Bergson i a S. Weil —només per esmentar els noms dels autors que es troben en els seus escrits més recents— són els més il·luminadors de la crítica contemporània. Però fonamentalment el pensament de Buber és el seu pensament propi, cosa que es pot dir de pocs pensadors. Tot el que procedeix d'ell porta el segell de la seva personalitat única i de la seva experiència de vida. En ell la paraula i l'acció es fusionen en una autèntica unitat de vida viscuda.²¹⁰

És interessant la reflexió de Buber sobre la creativitat jueva: «La creativitat de pensament i d'art del jueu rau en la tensió vers la unitat: tota la seva obra creadora està arrelada en la unificació de l'ànima. “Només quan no estaràs dividit tindràs part en el Senyor, el teu Déu”, diu el Midrash.»²¹¹

²⁰⁷. KIERKEGAARD, S., *Etapas en el camino de la vida*, trad. a cura de J. Castro, Santiago Rueda, Buenos Aires 1952 (publicat en danès en 1848). En aquesta obra apareix accentuada la fórmula dels tres estadis: l'estètic, l'ètic i el religiós, on es percep la sensibilitat artística que captà Buber.

²⁰⁸. Buber seguí amb atenció el moviment eslavòfil que representa el pensament més autòcton de l'ànima russa i que troba en Fedor Mikhailovich Dostoyevski el més gran exponent, com a místic apòstol del missatge cristià d'humilitat i d'amor, principalment en les obres, *Crim i càstig*; *Els germans Karamazov*; *L'idiota*.

²⁰⁹. NIETZSCHE, F. W., *Die Geburt der Tragödie aus Geiste der Musik*, Hammer-Verlag, Leipzig 1872, pp. 34-45.

²¹⁰. En un temps en què la reflexió filosòfica i el discórrer artístic semblaven esguimbar-se pel tobogan del que és nou en una cursa convulsiva en la qual cada *-isme* desplaçava o envellia el seu immediat predecessor sense a penes consentir cap parada en el fluir filosòfic o artístic, Buber es manté ell mateix.

²¹¹. BUBER, M., *Judaïsme*, Verdier, Paris 1982, p. 38. Buber fa observar que una vegada hem comprès això ens és possible de percebre el sentit profund de l'anomenat *galout* («exili»). A la gran època creadora succeí el llarg període que encertadament hom pot anomenar període de l'exili, perquè el jueu es veié bandejat del seu ésser essencial. De fet, n'hi ha prou amb obrir els grans documents de l'antiguitat jueva i llegir en els llibres històrics aquest esquinçament.

En aquest remolí, que se sedimentava en ideologies de ruptura, les propostes del pensament i les valències artístiques es desgastaven sota el vertigen de la immediatesa temporal.²¹²

Com es veu en l'obra *Judaisme*, i en concret en el c. III: «Renovació del judaisme» Buber es mou entre la tradició i la transgressió. Veu com la filosofia i l'art cerquen sempre quelcom nou. Ha de redescobrir l'originalitat del propi llenguatge, un llenguatge idèntic al dels primitius. La postura de Buber respecte la tradició es veu en la fidelitat a la seva identitat jueva, a les seves arrels hassídiques, per bé que tingudes en compte amb gran llibertat interior. En tant que jueu fidel als seus principis, mira de seguir, fins allí on creu possible, els principis ètics i hermenèutics, no sempre fàcils ni clars, del hassidisme. Tanmateix, no sempre li resulta fàcil evitar ruptures.

El capteniment de ruptura de Buber enfront del judaisme tradicional es veu en la seva simpatia innegable per la figura de Jesús, una simpatia facilitada probablement per l'amistat amb els Maritain i amb Mounier, s'allunya de la tradició del pensament i de la iconografia jueva i de l'art sagrat bíblic.²¹³

En la definició descriptiva que Martin Buber fa de les arts plàstiques en el judaisme es veu difícil que ell hi pugui entrar d'una manera ortodoxa. És aclamat com a jueu, però els ortodoxes prefereixen evitar-lo. És comprensible si hom té en compte el que ell reflexiona sobre l'art en el judaisme:

«Una idea-força del judaisme, és la d'esdevenidor. Es basa en la característica del nostre poble que vol que el sentit del temps sigui més desenvolupat en el jueu que el sentit de l'espai. L'epítet descriptiu de la Bíblia en contrast amb l'epítet homèric parla *de so i de moviment*, però *no de forma i de color*. La forma d'expressió artística més conforme a la naturalesa jueva és l'art de la duració per excel·lència: la música, tan present en

²¹². Sobre aquest punt resulta suggestiva l'obra de MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto (1960 – 1974)*, Akal, Madrid 1994.

²¹³. Però entre la varietat de les fonts de Buber domina la nota autèntica jueva de la «realització» existencial. Tanmateix, com hem dit ja abans, el seu pensament s'ha desenvolupat en fructífer diàleg no sols amb persones del passat, sinó també del seu temps. Ben aviat fou influenciat pels gegants de l'idealisme alemany (Fichte, Schelling, Hegel) que proclamen el primat de la raó i l'esperit dialèctic, que manifesta el curs recorregut per l'esdevenir. (Cf. W. BRUEGGER, *Diccionario de filosofía*, Barcelona 1967, pp. 250-253.) També l'influenciaren els alemanys Meister Eckart i Jacob Boehme. El hassidisme l'ajudà en l'aproximació a aquestes dues figures. Però de tots els pensadors del segle XIX foren Kierkegaard, Dostoiévsky i Nietzsche, com ja hem dit, els que segons confessió del propi Buber, significaren molt per a ell.

la Bíblia. El sentit del temps fa que la consciència que el jueu té de Déu i del seu poble estigui essencialment nodrida per la seva història i de la seva esperança històrica.»²¹⁴

Però Buber no s'entreté gaire en comentar *Ex 20,4*:

«No et fabriquis ídols; no et facis cap imatge del que hi ha, aquí baix ala terra o a les aigües d'aquí baix.»

Al llarg de la història hi ha hagut diferents opinions en relació a una certa contradicció dels textos bíblics pel que fa a la prohibició de les imatges.²¹⁵ La prohibició de les imatges d'*Ex 20,4* és un precepte posat en paral·lelisme amb el que prohibeix la culpable utilització del nom diví en *Ex 20,7*:

«No juris en fals pel nom del Senyor, el teu Déu, perquè jo, el Senyor, no tinc per innocent el qui jura en fals pel meu nom.»

La interdicció d'imatges és general: *Ex 20,4*; *Dt 4,17* s'oposen a la confecció de tota mena d'imatges divines o altres. De fet, Israel ha interpretat aquesta prohibició a causa del risc d'idolatria.²¹⁶ El decàleg associa el refús de les imatges a la confessió de la unitat de Déu, en contra de la permanent tendència politeïsta d'Israel.²¹⁷ Aques-

²¹⁴. BUBER, M., *Judaïsme*, p. 60. El fet que el sentit del temps sigui en els jueus més desenvolupat que el sentit de l'espai l'explica l'ampli espai que ocupa en ells la literatura narrativa.

²¹⁵. Cf. KORN, I., *A Celebration of Judaism in Art*, Smithmark, New York 1996. Aquesta autora fa notar contradiccions dels textos bíblics pel que fa a la reproducció de les imatges (escultures o obres plàstiques de caràcter figuratiu, perquè de fet mentre en el segon manament (*Ex 20,4*) es prohibeix tota imatge, en *Ex 25,18-22* se li donen instruccions per a la confecció de querubins. Aquest punt també el fa notar Buber en parlar d'iconoclàstia, art i Bíblia. Cf. BUBER, M., *Der Heilige Weg*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1919, pp. 12-14.

²¹⁶. Curiosament les pintures en el santuari, com els vedells de la «Mar» de bronze (*IRe 7,25*: «La «Mar» reposava sobre dotze vedells de bronze...»). En canvi, el text de *IRe 12,28-38* refusa el vedell d'or perquè pretén representar el Senyor, que va treure els israelites d'Egipte: «Aquest (vedell d'or) és el teu déu, el qui et va treure de la terra d'Egipte.» Aquest aspecte el fa notar BUBER, M., *Die Schrift*, és la versió de la Bíblia feta de l'hebreu a l'alemany amb la cooperació de Franz Rosenzweig.

²¹⁷. Cf. SOLÀ, T., *Jahvè, espòs d'Israel. Poderosa metàfora profètica*, Barcelona 2006.

ta tendència significava el risc de manifestar-se en la representació de les potències celestials, terrestres i infernals. L'esment de la sortida d'Egipte recorda els lligams privilegiats establerts entre Déu i el seu poble; aquests lligams exclouen tot altre culte que no sigui el de Jahvè.²¹⁸

Martin Buber, bon coneixedor de les múltiples tradicions jueves i gran antès del text bíblic com a traductor, juntament amb F. Rosenzweig, de tota l'Escriptura, sabia com els jueus a través dels segles s'havien aferrat al segon manament (*Ex* 20,4), però també fa notar que Moisès en *Ex* 25,18-22 rep les instruccions per construir un santuari i també coneix el valor per a la creativitat artística jueva d'*Ex* 31,1-5:

«El Senyor va parlar encara a Moisès. Li digué: Mira, he escollit a títol personal Bessalel, fill d'Urí i nét d'Hur, de la tribu de Judà. L'he omplert d'esperit diví perquè tingui talent, intel·ligència i coneixements, i sigui un expert en tota mena de treballs artístics: cisellar l'or, la plata i el bronze; tallar pedres d'encast; esculpir la fusta i fer qualsevol altre treball.»

En el programa que actualment s'imparteix en el «Centre de formation initiale et continue pour l'éducation juive», de l'Institut André de París, sobre art i creativitat, es presenta el curs amb la citació d'aquest text d'*Ex* 31,1-5, amb el tema: «Créativité et Art juif».

Martin Buber coneix aquesta orientació en certs ambients i la respecta amb amplitud d'esperit. Però també creu que no és una banalitat considerar l'actitud del judaisme enfront de les arts plàstiques. En l'esmentat centre de París i precisament en el curs sobre la «Créativité et Art juif», entre els temes fonamentals hi ha «Réflexion sur l'interdit de la représentation dans le Judaïsme».

Martin Buber es mostra més lliure i evita entrar gaire en el tema perquè coneix les precisions contraposades de Marc Chagall i d'Emmanuel Lévinas sobre aquest tema. De fet, Lévinas, per altra banda dialogant amb el món modern i amb el món cristià, pensa que l'obra artística és un ídol, que l'art empeny d'alguna manera l'objecte a cedir el

²¹⁸. Al motiu de la idolatria s'hi afegeix el que deriva de l'ambigüitat de la imatge. Veure la imatge de Déu i, encara més, donaria a l'home poder sobre Déu. Cf. QUELETTE, J., «Le 2e commandement et le rôle de l'image», en *Revue Biblique* 72 (1967) 504-516; LÉVINAS, E., *Alterité et transcendance*, principalment en les pàgines 129-137.

lloc a la imatge i aquesta obliga la percepció a cedir el lloc a la sensació. Lévinas parla d'efectes nefastos i malèfics de l'art i de la imatge.²¹⁹

2.5 Conclusions

Chagall veu l'obra d'art com un objecte obert: depèn tant de l'emissor com del receptor.²²⁰ La realitat de l'obra d'art i la seva força declarativa no es deixen limitar a l'horitzó històric originari, en el qual l'autor de l'obra d'art té sempre el seu propi present.

Ja hem dit anteriorment que Chagall és un home modern amb una poderosa vocació per la imatge plàstica, però sense renunciar a les seves arrels jueves. Chagall sap escapar-se dels problemes en què altres artistes jueus acabaren ensorrant-s'hi: uns, responent amb l'assimilació, portant una vida relativament còmoda, per no dir acomodada; altres, assumint la ruptura que la seva doble condició d'artista i de jueu provocava en el seu món interior i intentant esquivar l'esquizofrènia que els movia vers el liberalisme artístic o el liberalisme sòcio-polític. Chagall no farà seu un llenguatge internacional, allunyant-se dels seus orígens com fan Pissarro o Modigliani, però tampoc no cau en el llenguatge sionista de Lesser Ury o Moshe Lilien. [LI] [LII]

La funció artística necessita de la transgressió, però aquesta no pot viure sense la tradició.²²¹ La cultura bíblica és la cultura de la tradició d'un poble que amb la vo-

²¹⁹. Lévinas manifesta clarament el seu pensament sobre la prohibició mosaica de les imatges en LÉVINAS, E., *Alterité et transcendance*, pp. 129-137, pàgines que contenen el tema específic: *Interdit de la représentation et droits de l'homme*.

²²⁰. Així també en la capacitat de parla del discurs. Quan la paraula es fa discurs, quan és realment parlada, és parlada en el context de la relació, en l'encontre amb allò que és diferent a nosaltres. Pren el seu ple significat al ser *parlada* per algú i *escoltada* per un altre, quan és Paraula *proferida* per Déu, adreçada al profeta i *escoltada* pel profeta. El qui escolta aporta una dimensió i una relació diferent a la paraula proferida, inclús si el qui escolta (ell/ella) es situen en un plà distint del qui parla. Per tant, s'ha de tenir en compte el caràcter genuí de doble faç i el caràcter dialògic a la vegada que transformador de la Paraula/paraula i de l'art com a "paraula" en tant que comunicació i diàleg.

²²¹. Tradició-transgressió semblen a Lévinas el binomi antitètic d'harmonitzar. Ja hem vist com a la primera aquest pensador jueu era contrari a les arts plàstiques pel risc de convertir-se en ídols. Però Lévinas evoluciona en el seu pensament i finalment creu que també hi ha obres d'art que paradoxalment no són



[LI] L. URY, *Berlin Strasse in Late Fall*, ca. 1920. Oli sobre tela 44 x 39 cm. Col·lecció privada.



[LII] E. MOSHE LILIEN, *A Yemenite Jew*. Tinta sobre paper, 48.3 x 38.7 cm.

luntat de ser vers el futur manté viva la memòria col·lectiva. La Bíblia jueva, formada per 24 llibres,²²² és la biblioteca que reuneix més de catorze segles de la memòria d'un poble. Per als jueus, doncs, la Bíblia no és un simple manual de veritats dogmàtiques de valor humà universal, sinó que permet conèixer l'obra de Déu en la història. De fet, els escrits particulars es diferencien marcadament els uns dels altres en la forma, en el temps d'aparició, en l'ambient en què nasqueren i en la força expressiva. Tradició per a Chagall significa escolta, coherència i fidelitat a la tradició cultural, a si mateix i a les Escripures dins de la tradició hassídica. Com es pot veure, en aquesta fidelitat a les Escripures i a la tradició, dins del hassidisme, Chagall i Buber caminen junts.²²³

Per a Chagall la Bíblia és «la font de poesia més impressionant de tots els temps».²²⁴ La Bíblia l'ajuda a viure en un clima d'universalitat. Ell mateix definia els seus quadres no com a expressió del somni d'un sol poble, sinó de tota la humanitat. Potser per això el «Musée National Message Biblique Marc Chagall» es creà com un espai per a l'espiritualitat universal, servint-se de l'art com llenguatge comú.²²⁵ El col·locar la seva obra bíblica en un museu més que no pas en una sinagoga o en una església és una manera d'obrir les portes a tot el món sense distincions de religions ni ideologies. La contemplació i encontre amb l'obra d'art es pot donar en qualsevol nivell. En aquest centre es dona l'encontre amb un missatge de les tradicions humanes, que palesen una experiència enfront de quelcom que les transcendeix.

Dues tensions, aparentment paradoxals, es donen cita en Chagall, com també en Buber, per bé que en aquest segon en el terreny literari i filosòfic: per una banda, un misticisme que prové de la Bíblia i del hassidisme, i, per l'altra, un realisme proper a

figuratives, sinó que desfiguren allò que pretenen representar. Aquesta desfiguració és el que impedeix que l'obra artística del pintor o de l'escultor es converteixi en un ídol. Cf. LÉVINAS, E., *Alterité et transcendance*, pp. 129-137.

²²². Segons el cànon jueu fixat a Yabne en el 90 d.C., d'acord amb una llegenda poc clara.

²²³. BUBER, M., *Reden über das Judentum*, Rütten & Loening, Frankfurt 1923, pp. 16-22.

²²⁴. PROVYEUR, P., *Marc Chagall. El mensaje bíblico*, p. 9, I afegeix Chagall: «La Bíblia és com una resonància de la naturalesa; jo intento transmetre aquest missatge [...]. Estic convençut que la perfecció en l'art i en la vida neix d'aquesta font bíblica. Sense aquest esperit, l'única mecànica de lògica i de creació en l'art, com també en la vida, no dona fruit», p. 10.

²²⁵. Aquesta «casa» que Chagall desitjava obrir als amants de l'art de tot el món fou possible gràcies al recolzament personal d'André Malraux, que en 1966 era ministre d'afers culturals i vell amic del pintor. Ambdós creien que l'espiritualitat de l'art havia de ser universal.

Soloviev, Péguy, Blondel i Bergson. Per a Chagall, com també per a Buber, «la mística no és solament “un abandonar-se passiu” a lo diví o un contacte immediat amb lo diví; és també art actiu que fa baixar el diví del cel a la terra».²²⁶ La seva visió de la realitat s'oposa tant al racionalisme modern i al materialisme, com a corrents psicoanalítics. Tanmateix, aquells corrents que integren positivament el símbol i els arquetipus poden explicar el món de Chagall. Però aquest es rebel·la quan se'l titlla de somniador, de visionari o de simbolista.²²⁷

Chagall és el prototipus de creador que es caracteritza per la transgressió, sense deixar de poar de les fonts de la tradició. La transgressió és un procediment de la creativitat. En la recerca de significat, aquest dir més, aquest voler expressar més porta a sortir-se dels codis ja fets i a crear termes nous i imatges noves. La transgressió fou un dels components clars del pensament d'avantguarda i Chagall l'utilitzà no només com a mètode, sinó també com a esperit.

La Torà és un terme, una Paraula, que no pot ser representada com a imatge.²²⁸ Chagall evita el context iconoclasta per a poder llegir un llibre sagrat bíblic i se n'apropia com a artista, el tradueix i l'interpreta, malgrat no ser ni rabí ni teòleg. Considera que la interpretació ha de ser ètica.²²⁹

²²⁶. BALTHASAR, H. U. VON, *Gloria. Una estética teológica*, vol. III, Encuentro, Madrid 1986, pp. 338s.

²²⁷. Chagall veu la seva obra inserida en la realitat. Però en la realitat viuen experiències tan variades com en el somni. En sintonia amb el hassidisme, Chagall té una concepció de la realitat com a profundament unificada. Aquesta visió de la realitat de Chagall necessita d'un profunda relació amb el món simbòlic, que no està lluny de cadascun de nosaltres. Chagall vol que sigui clara la seva posició: «En les meves pintures no hi ha contes de fades ni fàbules ni llegendes populars. Sóc contrari a termes com “fantasia” i “simbolisme”. Tot el nostre món interior és realitat, potser més real que el món aparent. Anomenar a tot el que ens sembla il·lògic fantasia o conte de fades, és admetre que no comprenem la naturalesa» (SORLIER, CH., *Marc Chagall*, p. 78).

²²⁸. Però per mitjà del *Dabar* Buber entra en la transgressió per fidelitat a les seves arrels jueves. És aquesta fidelitat que el converteix en un profeta que proclama la veritat de Déu a favor dels homes. El seu pensament «transgressor» es manifesta principalment en la seva antropologia que busca els fonaments en la comunicació. Buber esdevé l'artista del *Dabar*, mentre que Chagall es presenta com l'artista del pinzell. Buber sempre cregué que la tradició petrificada en fórmules i en preceptes seguits passivament només pot fer que transformar-se en «innoble esclavatge». Buber considera que l'antropologia de la comunicació allunya aquest risc.

²²⁹. GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*, p. 55. Forma part de l'experiència artística el que l'obra d'art tingui sempre el seu propi present, que digui quelcom a qui la contempla o l'escolta, perquè aquest actualitza el «text», entenent aquí per text l'obra d'art plàstica, musical o literària.

Chagall s'autoentén com un arameu errant fins i tot dins de la seva comunitat jueva: viu la transgressió en la pròpia vida i en la seva opció. Sap que no compleix la Torà en el segon manament que prohibeix les imatges.²³⁰ El judaisme en general el bandeja de considerar-lo un dels seus ja que no és un que visqui en l'ortodòxia. Paradoxalment és ben acollit a París per un grup d'artistes i de filòsofs cristians que li mostren que l'Escriptura es pot convertir en una Notícia Nova. El jueu que pinta amb el seu pinzell converteix per als cristians l'Aliança en una Nova Aliança. La simpatia de Chagall per Crist li fa descobrir que en el cristianisme en lloc de Llei i obediència hi ha el Kèrigma, la fe i la comunió amb la persona. [LIII] Chagall podia dir amb Gadamer que «el missatge de l'Evangelí és una oferta lliure, mantinguda obertament. Aquest missatge perquè és una oferta lliure cap ésser humà no el pot reivindicar per a si perquè està adreçat a tot el món. Aleshores qui accepta aquest missatge rep implícitament, a la vegada, la missió de propagar-lo. Difondre un missatge exigeix haver comprès el que el missatge vol dir. En aquest sentit la traduccionabilitat universal pertany a l'essència del missatge cristià».²³¹

²³⁰. Cf. Ex 20,4s: «No et fabriquis ídols; no et facis cap imatge del que hi ha dalt el cel, aquí baix a la terra o en les aigües d'aquí baix. No els adoris ni els donis culte, perquè jo, el Senyor el teu Déu sóc un Déu gelós.»

²³¹. GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*, p. 121. La simpatia de Chagall pel Crist li pot venir també d'aquesta universalitat del missatge evangèlic de la què parla Gadamer. La línia carismàtica i personalista és molt semblant en ambdues tradicions religioses: la hassídica i la cristiana.



[LIII] M. CHAGALL, *Crucifixió blanca*, 1938. Oli sobre tela, 155 x 140 cm. Art Institut of Chicago. Chicago.

L'art de Chagall te l'ànima d'una validesa universal. Tot el seu món està en el quadre i en el quadre hi ha el món sencer.

C. EL PODER DE L'ART

I. L'ART COM A MEDIACIÓ

1. *L'art com a «valor»*

Des de bon començament hem donat a l'art i, per tant, a l'obra d'art una sèrie d'atributs que el fan recognoscible de «valor», no solament de valor material, és a dir tècnic, sinó sobretot espiritual. Ja el mateix origen de l'art en tant que neix de l'ésser humà però a la vegada el depassa, i és fruit d'una lliure voluntat d'expressió, de comunicació i de transcendència, i li confereix una categoria que no queda en el terreny dels objectes, sinó en el de la persona i de l'esperit.

És per això que en encetar aquesta tercera i última part del treball hem considerat oportú fer una breu anàlisi de l'art en tant que susceptible de «valor».

Etimològicament amb el terme —*valor*, que ve del llatí— *valeo*, es vol significar *ser fort, saludable*, etc. Amb el temps, el terme va ser encunyat en economia en sentit de *plusvàlua*, però serà Lotze el qui l'introduirà en el terreny filosòfic com a disciplina, fins a cert punt autònoma.²³² Els significats del terme són nombrosos i fluctuants. Tanmateix, s'anirà desenvolupant el seu estudi, anàlisi i classificació. La moderna filosofia hereva de Lotze considera el «valor» amb «suprema independència» formant un regne propi, una espècia de món del valors, en sentit platònic.

Però una primera aproximació al significat del «valor» seria tot *allò* que permet donar un sentit a l'existència de l'home i, per tant, tot el que és font d'*humanització* per a l'home. Podem dir, doncs, que tot «valor» té per essència la *positivitat*, i el món amb tot el que en ell hi ha apareix sota la llum dels «valors», és el fonament per la que una cosa es presenta com un bé per a l'ésser humà. Des dels valors purament instrumentals fins aquells definits com a valors de l'esperit, ètics, religiosos, científics, etc., tots tenen l'origen en una recerca comuna pel bé de la humanitat, mouen l'home a actuar, i criden a la seva existència en la realització. Per tant, allò contrari a la realització de l'home seria un «contra-valor» o «dis-valor». Ara bé, això no vol dir que tot «contra-valor» sigui

²³². Cf. LOTZE, H., «Valor», en *Diccionario de Filosofía*, Bruegger, W. (ed.), trad. a cura de J. M. Vélez Cantarell, Herder, Barcelona 1967, pp. 478-482; FERRATER MORA, J., «Valor», en *Diccionario de Filosofía*, IV, Alianza, Barcelona 1990, pp. 3373-3380.

necessàriament un «no-valor», i aquesta consideració, en art, és important.²³³ Amb tot, però, el «valor» s'insereix en el món dins el procés d'humanització de l'home, i pertany a l'home mateix elaborar aquest reconeixement creant un món cultural de bens i de reflexió sobre el significat de l'existència, de recerca del seu origen i del seu destí final. És així, doncs que no existeix un valor objectiu sinó hi ha un subjecte que el contempli.

Un aspecte important del valor és que aquest no ho és mai en funció només de l'individu, tampoc ho és en funció únicament del tenir o posseir. Tot valor es mesura també i principalment dins un conjunt cultural i està codeterminat pel fet que em permeti «respondre a la crida de l'altre», tota obra d'art genuïna és una interpel·lació, és una crida a l'altre. Per altra part, hi ha el valor social i de sociabilització de l'art, i això no vol dir exactament que fomenti la «cohesió social», a vegades fins tot pot provocar l'efecte contrari. Quan diem que l'art té un valor social volem dir que fruit d'aquesta interpel·lació i crida que fa l'autor (jo), a l'altre (tu) es produeix un «encontre» —que tant pot ser a nivell de parella com a nivell més col·lectiu— i en virtut d'aquest encontre el «tu» queda enriquit —*transformat*—, i és *operant*, perquè deixa a l'individu *obert a transformar* el món i els altres, és a dir *la història*. Aquest caràcter de l'art és el que el fa *sociabilitzador*, perquè és *humanitzador*, encara que només es dirigeixi a un sol ésser humà. Però perquè sigui així s'haurà d'haver produït prèviament un fenomen idèntic

²³³. Tot valor té el seu contrari: veritat – mentida; bellesa – lletjor; bondat – maldat; riquesa – pobresa, etc., però estem en condicions d'afirmar que de la mentida no en pot néixer la veritat; que del pecat no en pot sortir la redempció; o que no hi pugui haver “bellesa” en la lletjor? Hi ha qui considera que la pobresa de bens materials queda compensada amb un major aprofundiment de riquesa espiritual. El mateix podem dir de la «mentida dels artistes». És cert que l'artista, la majoria de les vegades no reflecteix la realitat tal com és; unes vegades perquè no en sap més, en d'altres perquè hi ha realitats invisibles no copsables empíricament. Molt probablement totes les pintures sobre l'Aparició de Crist ressuscitat als deixebles d'Emaús siguin un «mentida» perquè en aquell precís moment la màquina d'un fotògraf hauria enregistrat dues persones enlloc de tres, ja que el cos de Crist era incorpori, però això no significa que el pintor estigui dient una mentida, tot el contrari, està dient una veritat i l'obra d'art en qüestió és mediació de veritat. Cf. ARGULLOL, R., *La pasión del dios que quiso ser hombre*, Acantilado, Barcelona 2014; cf. LONGHI, R., *Caravaggio. Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973, pp. 801-875 (en concret p. 811), en aquesta obra d'un especialista acreditat de l'obra del pintor Caravaggio, Roberto Longhi, diu, analitzant l'obra de l'artista, que Caravaggio sembla servir-se d'un mirall per donar unitat al fragment, ja que l'ull humà té un camp de visió limitat i desenfocat. La qüestió es fa evident: quina veritat tenim de la realitat i de les coses? Hom pot llegir també de PASSOLINI, P. P., «La luce di Caravaggio», en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Meridiani Mondadori, Milano 1999, pp. 2672-2674.

en el propi autor, l'«encontre» amb el món, amb la realitat, amb la vida, hauran de provocar en ell una interpel·lació, i una autocomprensió —que és transformació—, i a la qual hi respon amb l'obra d'art. Aquest acte de creació —que és interpretació i un acte fonamentalment solitari—, ja és en sí un acte de sociabilització, i no únicament perquè *humanitza* l'autor, també perquè com a portadora de significat, l'obra d'art és per als altres, encara que aquest altre només sigui un sol «tu».²³⁴

Hi ha qui resta valor a la sociabilització de l'art perquè li dóna un significat purament de cohesió social, però aquesta lectura aplicada a l'art és un error.²³⁵ Un exemple el podem trobar en el *Guernica* de Pablo Ruiz Picasso. [LIV] El valor que té l'obra no el nega ningú, però va dividir el poble basc. No va fomentar exactament allò que entenem per cohesió social, i va ser causa d'encontres i desencontres, però va provocar una interpel·lació a tothom i a ningú va deixar indiferent. L'obra anava dirigida a «la humanitat», i en aquest sentit va aprofundir en l'*humanum* de l'home, en la seva *sociabilització*. Però *no és* una humanització *en massa*, no és una transformació *col·lectiva*, sinó «personal», «intransferible» i que passa «a través de cada subjecte», on l'obra d'art hi trobarà multiplicitat d'interpretacions, perquè provocarà multiplicitat d'interpel·lacions. Això només és possible a través de l'acte d'«interpretar», perquè interpretant fem l'esforç per a «comprendre» i l'acte de comprendre és bàsicament un acte d'obertura a l'altre, provocant «diàleg» i «transformació», i significa:

«[...] hacerle justicia al otro, permitirle su derecho y dejarle sus razones; no exige tener que darle la razón.»²³⁶

²³⁴. L'obra d'art és una manifestació de comunicació humana i com a valor que és presenta aquesta comunicació: *bonum est diffusivum sui*.

²³⁵. Tal és el cas de Denis Dutton. L'A. posa com exemple la manca de cohesió social, que li va dir un amic seu, que existia entre els membres d'un grup de música de cambra al que ell va anar a escoltar un concert. Més aviat el que no hi havia entre ells era potser massa empatia, però sembla que el concert va anar bé, ja que no en parla al respecte —fet bastant inaudit tractant-se d'una agrupació instrumental—; però és de suposar que l'obra d'art va acomplir la seva funció independentment dels músics. Cf. DUTTON, D., *El instinto del arte. Belleza, placer, evolución humana*, trad. a cura de C. Font Paz, Espasa Calpe - Paidós, Madrid 2010, pp. 304-309.

²³⁶. AA.VV., *El ser que puede ser comprendido es lenguaje. Homenaje a Hans-Georg Gadamer*, trad. a cura d'A. Gómez Ramos, Síntesis, Madrid 2001, pp. 29. 63-67.



[LIV] P. PICASSO, *Guernica*, 1937. Oli sobre tela. 776.6 x 349 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Més enllà de tota ideologia i politització, l'obra ha esdevingut una icona del segle xx davant el sofriment de l'home que suposa el drama de la guerra i de l'existència. El seu valor és inqüestionable.

«No, la pintura no està hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo» (P. Picasso).

En un apartat anterior hem parlat de la recerca de la veritat en l'art, la veritat arriba a la seva plenitud quan és expressada a través de l'home en paraula i discurs —i l'obra d'art és això—, en llenguatge. Perquè aleshores és una veritat per als altres, s'ha de donar als altres i compartir-la, entrant en l'esfera de l'altre. Aquest l'haurà de jutjar i assumir, aleshores l'obra d'art es converteix plenament en valor, perquè esdevé «encontre».

L'obra d'art genuïna, com a «valor realitzat i expressat» a compleix aquestes funcions i més, perquè l'autor a l'interpretar el món ha d'haver viscut els valors d'aquest enfront dels altres i per als altres. I és «valor realitzat» perquè neix de l'home, és expressió de la seva lliure voluntat i s'orienta vers l'altre, vers el «tu».

Moltes obres d'art, sobretot en música, han estat creades per a una sola persona, però això no li treu el caràcter *sociabilitzador – humanitzador – transformador* que provoca en l'ésser humà, més aviat aprofundeix en ell. L'art no es dirigeix a la col·lectivitat, i això no per menyspreu d'aquesta, sinó per respecte a cada ésser humà i a la seva subjectivitat. L'art és via de reconeixement de l'altre, i com a «valor» no és conciliable amb l'ideal modern de felicitat i autorrealització a nivell purament individualista. La crida de l'obra d'art a ser, a existir i dirigida a l'altre no pot quedar-se en el món del «jo», i només té sentit en relació a un «tu».²³⁷ Moltes obres d'art són contemplades o escoltades individualment —que no vol dir individualísticament—,²³⁸ i l'obra a compleix la seva funció de *sociabilització*, d'*humanització* i de *transformació*, restant oberta a virtualitats per al grup a partir del subjecte, amb un diàleg fecund amb el passat i amb una gran obertura vers el futur.

La majoria de les estructures filosòfiques estan d'acord en què la persona humana és la síntesi de tots els valors i constitueix el valor suprem. En ella hi són reunits tots els valors com a *possibilitat de realització*, i ella és l'expressió màxima del «valor». La possibilitat és la lliure voluntat humana de realització dels valors, i és aquesta realització dels valors la que dóna sentit i valor real a l'existència i humanitza l'home, aprofundint en la seva essència. Però això no significa que el «valor» depengui d'una determinació purament autònoma per part de l'home, més aviat l'ésser humà és el dipositari dels valors i li pertoca a ell respondre-hi a la crida que fan realitzant-los en el món, l'home només és realitza *actuant els valors*.

²³⁷ . LÉVINAS, E., *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff - La Haye, Netherlands 1971, pp. 103-108.

²³⁸ . Ja que de ser així se la mutila i se la priva del seu «creixement», perquè no té nous encontres ni noves interpretacions.

Però els valors depassen l'home, el transcedeixen, malgrat ser-hi reunits com a «possibilitat». Els valors s'imposen per ells mateixos, i no pertanyen a cap ideologia, ni religió, ni teoria filosòfica o estètica; tampoc hi depèn el valor de l'obra d'art genuïna.²³⁹

Una altre qüestió és saber amb quins criteris de precedència l'ésser humà aproxima l'art. En aquest sentit cal tenir en compte que no tots els valors són aproximats amb la mateixa intensitat o grau d'importància, i això perquè uns depenen de la subjectivitat, d'altres de la formació cultural o tradicional, d'altres de la situació existencial. Per tant, encara que els valors no depenguin de l'home, s'imposen a ell, però sí que depèn de l'home donar prioritat més a uns que altres en funció de cada subjecte. I el subjecte són «Jo i el meu context».

S'està en general acord que l'home no pot fonamentar el sentit de l'existència únicament en els valors de subsistència ni en els valors instrumentals, per exemple, l'aliment. Estem d'acord que l'home no pot donar sentit a la vida únicament en el menjar, però sense menjar ens moriríem i de ben segur l'art deixaria d'existir. Què volem dir amb això, doncs dues coses molt senzilles però a la vegada molt importants: la interdependència dels valors i la tensió que generen;²⁴⁰ el vincle que generen els valors, des del més corpori, fins el més elevat.

L'obra d'art obre l'home a les necessitats de la raó i de l'esperit —del cor—, és un valor perquè en l'obra d'art la realització de l'home, allò dit «humanum» hi apareix de manera més profunda. No consumim una obra d'art —alguns marxants semblen molt interessats en fer-ho creure així—, no es pot dividir una obra d'art —si bé algun col·leccionista o antiquari potser ho fa—; però sí que podem compartir les obres d'art i en podem fer partícips a d'altres. L'art es presenta, doncs, també com un «valor vinculant», té el valor del vincle, perquè el valor d'una cultura, d'un mode de pensar o d'un gust

²³⁹. L'interès d'un personatge com A. Breton per agafar adeptes al seu moviment surrealista no tenia límits; en un moment donat decideix identificar automatisme amb art i a partir d'aleshores privilegiarà l'art no premeditat. Cf. AA.VV., *Manifestos d'avantguarda, antologia*, pp. 181-278; DANTO, A. C., *¿Qué es el arte?*, pp. 33-34.

²⁴⁰. De la misèria difícilment en neixerà una elevada cultura; no sempre van de la mà el desenvolupament científic i una elevada (en sentit qualitatiu) producció artística. Però ser pobre tampoc és sinònim de carença intel·lectual, així sí es dona una certa autonomia entre ells, la interdependència és real. Els valors són una tasca a realitzar contínuament, realitzar els valors és ser co-partícep en la Creació i el desenvolupament humà. Només així l'home podrà superar la tensió generada entre els mateixos valors. L'home és cridat a realitzar aquesta unificació dels valors en un compromís dinàmic i històric, i l'art en la figura de l'artista és cridat a exercir aquesta funció.

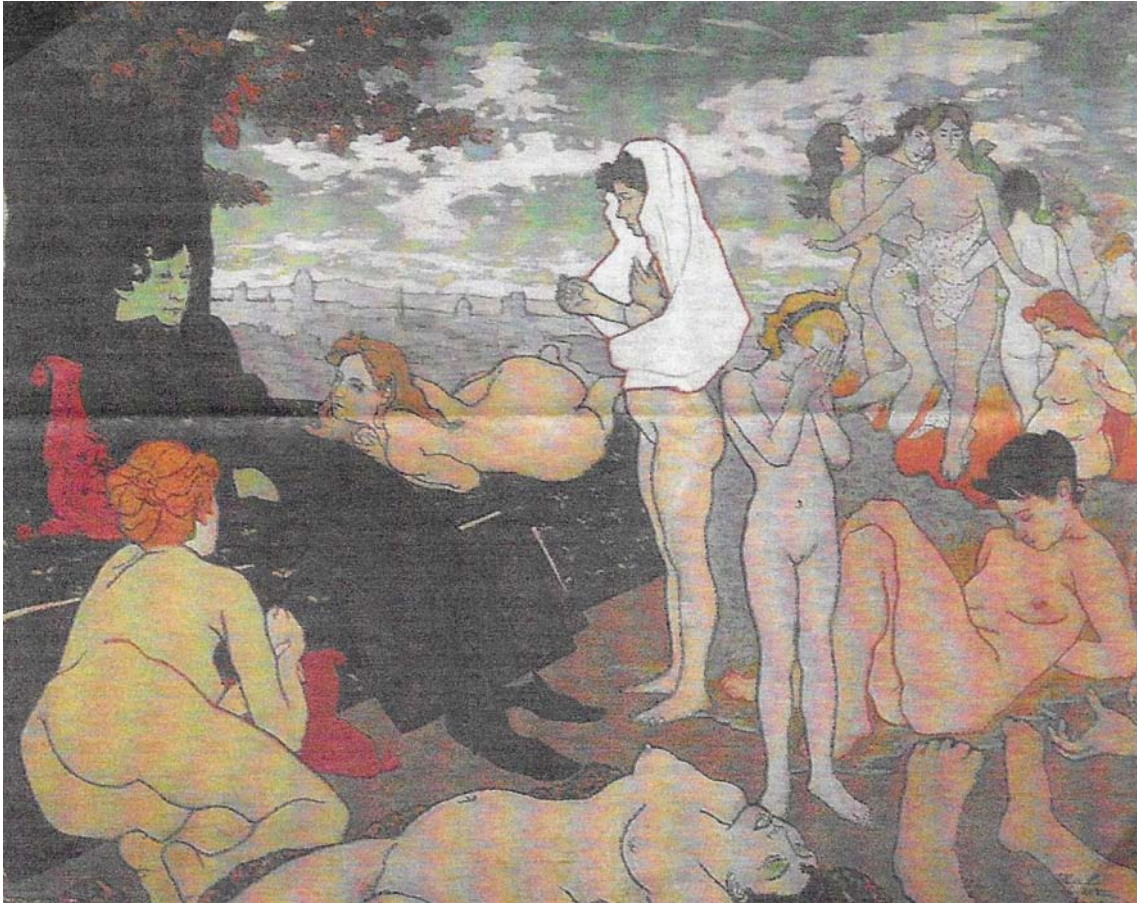
estètic —valors tots ells que reuneix l'art—, estableixen un vincle de relacions molt superiors a la simple comunitat d'exigències vitals:

«Una cultura promou la llibertat de cada un dels seus participants sense treure-ho d'uns per donar-ho als altres.»²⁴¹

L'art expressa el reconeixement de l'home *en el món*, té valor ètic i pedagògic,²⁴² és mediació entre l'home i el món. No pot expressar millor aquesta vessant pedagògica de l'art, un pensador com Rafael Argullol:

²⁴¹ A., «L'élaboration des valeurs morales», en *Revue Philosophique de Louvain* 48 (1950) 239-246.

²⁴² Tot i la radical visió que Nietzsche té de l'home i de l'art, atorgant-li un poder quasi «redemptor», no deixen de ser interessants les seves paraules: «Este tener-que-transformar las cosas en algo perfecto es arte». «Sólo podremos *comprender* un mundo que nosotros mismos hayamos *hecho*». Luis E. de Santiago comenta al respecte, que per a Nietzsche només l'art és capaç d'educar a un poble i elevar-lo culturalment amb la finalitat que aquest sigui capaç de transformar el món. Cf. SANTIAGO GUERVÓS, L. E., DE, *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid 2004, pp. 23-40; NIETZSCHE, F. W., *El crepúsculo de los ídolos. Cómo se filosofa con el martillo*, introducció, trad. i notes a cura d'A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 1975, p. 91; *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Colli, G. - Montinari, M. (eds.), vol.11, Walter de Gruyter, Berlin 1999, p. 138. Per a Nietzsche l'art és un producte purament humà a través del qual l'home té la possibilitat de redimir-se, l'home és el seu propi redemptor, l'art és el mitjà. Però en «l'home» de Nietzsche hi és contingut l'origen i la fi. L'home mateix és principi i final i no hi ha res fora d'ell que contingui aquestes categories, la «transcendència» és existencial, tot és *en – la – vida*, res fora d'ella. Ara bé, si la vida i l'home consisteix en un continu progrés, en un «devenir», cap a on es dirigeix aquest devenir és la qüestió. Si la perfecció és el resultat de successius canvis que acabin amb la necessitat de seguir canviant, aleshores el destí ideal de tots els canvis i, per tant, també de l'art, és deixar de crear, deixar de canviar, deixar de progressar i arribar a l'immobilisme. Però, si per contrari, aquest «devenir», significa el progrés purament per al progrés, el canvi ja no és un «nou ordre», sinó un estat permanent de quelcom de manca d'ordre i de l'absurditat de l'existència. L'art es converteix en una etapa més d'aquest progrés sense sentit. Cf. HEIDEGGER, M., «La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”», en *Caminos de Bosque*, pp. 157-198. Nietzsche estudia l'art partint de l'*homo faver*, com una expressió de la vida i al servei d'ella, per tant, l'art no pot ser elevat a la metafísica ja que aquesta no és dinàmica, i elimina de l'art la categoria de transcendent perquè la considera massa «estàtica». Nietzsche concep la metafísica com a *mobilitat substancial*. Cf. GÓMEZ DE LA SERNA, R., «El desgarrado Beaudelaire», en *Efigies*, Aguilar, Madrid 1960; l'aparició en el segle XIX del progrés científic-tècnic agafar per sorpresa una sèrie de pensadors i homes d'esperit que reflexionaren sobre la paradoxa que suposava un avenç científic-tècnic massa ràpid i un camí de l'esperit humà massa lent. Davant d'aquest fenomen es dona un sentiment de desconfiança i de refús o de rendició. [LV]



[LV] CH. MAURIN, *Les flors del mal de Charles Beaudelaire*, 1891. Oli sobre tela. Museu d'Art i Indústria de Saint-Etienne.

La pintura s'inspira en l'obra de Charles Beaudelaire, *Les flors del mal* i que a la vagada és un reflex de l'època, en què el progrés s'estava convertint en la «nova religió». Mostra, en certa manera, el malestar general de la generació de Beaudelaire fruit d'una confusió entre progrés científic, tècnic i econòmic i progrés moral, i una transferència de valors pròpiament religiosos a una exaltació fanàtica de la intel·ligència, però la realitat seria una altra.

«No soy cristiano. Pero ya no soy anticristiano como lo fuí durante un tiempo como reacción a una herencia espiritual y por la agradable sensación de sentirme no tanto un ateo, algo que nunca he sido, sino un pagano, un hijo de antiguos esplendores quizá únicamente imaginarios. Saturado por la educación cristiana, durante años el cristianismo me pareció un retroceso del espíritu respecto de sabidurías luminosas, como la griega. Después, ya menos excitado, entré en una etapa de indiferencia y finalmente en una, más justa, de respeto.

[...]

En consecuencia, el cristianismo puede interesarme pero no emocionarme. Y, sin embargo, nunca he saldado mis cuentas emocionales con el hombre que da nombre a esa religión.

[...]

Debo reconocer que a estas alturas todo eso carece de importancia para mí. Cristo existió y existe porque he soñado con él, no una sino muchas veces; y he soñado con él porque me ha acompañado toda mi vida. Ni siquiera puedo recordar cuando lo ví por primera vez [...] en la pared o sobre alguna mesilla [...] Luego ya continuó siempre a mi lado, voluntaria o involuntariamente, por imposición religiosa o *por devoción artística.*»²⁴³

L'art reflexiona sobre la vida i la mort; l'alegria; el mal; el dolor o la tristesa. [LVI] Obre a la reflexió de valors que no sempre responen als canons socials establerts. En tant que tracta el tema de la lletjor i de quina manera d'ella en pot néixer bellesa, es fa palesa la relativitat de la lletjor, com la relativitat del mal. A l'art fascina i exerceix una atracció poderosa allò contrafet, miserable, lleig i repugnant, no tant per una curiositat malsana, propi de les multituds, sinó perquè posa de relleu, per contrast, la noblesa de sentiments que es troben en el cor de l'home. Els retrats dels "Cretins" de Velázquez destaquen per la bellesa estètica del traç i pel realisme del mirar d'aquests homes que interpel·len el receptor sobre el sentit de la vida i de la tragèdia humana. El Quixot amb el seu Sancho no són model de bellesa física ni de joventut ardent, però la noblesa i frescor de sentiments i elevats valors portats al límit de la passió, que posa aquest lector

²⁴³. ARGULLOL, R., *La pasión del dios que quiso ser hombre*, pp. 45-46 (el cursiu és meu). L'A., endemés de llegir el text evangèlic literalment, juga amb la categoria de la paradoxa, i amb subjectivismes filosòfics, que en sí són interessants, però no pot pretendre establir veritats inexorables.



[LVI] HANS BALDUNG GRIEN, *Les edats i la Mort* o *Les edats de la vida*, 1539. Oli sobre taula. 151 x 61 cm. Madrid. Museu del Prado.

Aquesta taula i la seva parella *L'Harmonia*, o *Les tres Gràcies*, pertanyen a l'última etapa de l'artista, i descriuen una complexa però evident al·legoria moralitzant sobre la fragilitat de l'exis-

tència humana en general i la destrucció de la bellesa en particular. L'expressionisme germànic a mode de *vanitas*, el *memento mori* era un tema recurrent des de l'època medieval i de manera especial en el Renaixement, —en art ho ha estat sempre—, com a record de la brevetat de la vida que s'imposa a l'espectador. El néixer i el morir estan entrelaçats, tot és u: l'infant agafa amb la mà la llança trencada de la mort. La mort, la vellesa i la joventut formen amb cada braç respectiu la continuïtat de la vida. L'inexorable pas del temps que acaba amb la mort sempre acompanya a la legítima resistència de l'home.

embogit pels llibres de cavalleries, i el poder de l'amistat i la fidelitat del seu escuder, entredreixen i manifesten la bondat d'un home pur que xoca frontalment amb la vulgaritat i la realitat quotidiana, oposada a tota il·lusió, de la seva idealitzada Dulcinea. Els artistes són profetes de renovació en un món embrutit per les rutines. El pintor van Gogh en una de les seves cartes dirà a propòsit de Shakespeare:

«Dios mío, qué hermoso es Shakespeare. ¿Quién es tan misterioso como él? Su palabra y sus modos equivalen a un pincel tembloroso de fiebre y de emoción. Però hay que aprender a leer, como debe aprenderse a ver y a vivir.»²⁴⁴

Va a l'encalç de la veritat i té la capacitat de poder condicionar el reconeixement de les persones. És mediació de promoció de les persones en l'amor i en la benvolença. Fa pedagogia i pot ser expressió de fe, mediació entre l'home i el Transcendent.²⁴⁵

Finalment, direm que és l'home mateix amb el seu capteniment el qui dóna sentit real al «valor». En la manera de realitzar un acte, l'home té la capacitat i la possibilitat de revestir-los de dignitat, dignificant l'altre i dignificant-se a sí mateix. Quan l'art es realitza com acte d'amor a la pròpia disciplina, i als altres; quan és signe d'agraïment, superació del mal²⁴⁶ i pedagogia de l'esperit obre un camí que eleva l'home per sobre dels mateixos instints que el fan possible.

²⁴⁴. Cf. GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, p. 11.

²⁴⁵. VERDON, T., *Michelangelo teologo: Fede è Creatività tra Rinascimento e Controriforma*, Ancora, Milano 2005; estudi de l'artista a partir de la seva obra pictòrica i escultòrica, i especialment a partir de les seves cartes i els Sonets. Els Sonets mostren els dubtes que tenia sobre si la seva obra era pecaminosa, i les cartes, el seu caràcter un tant taciturn i solitari.

²⁴⁶. Aclarim que no volem dir que l'art —l'obra d'art—, sigui la resposta a cap problema mundà, l'art ha de ser contemplat com allò que és. Però l'art no es pot recrear en el mal com a plaer i gaudi pels sentits, perquè aleshores no és art, únicament sadisme.

2. La complexitat del camí de la «interpretació»

L'obra d'art genuïna, l'obra mestre, com a «paraula poètica», implica dues coses: 1) la plenitud de comunicació bé sigui per la potenciació del llenguatge, bé sigui per reducció a l'acte de les seves potències i funcions; 2) i la capacitat d'engendrar una «experiència vicària», és a dir, de fer entrar el receptor «en situació», i permetre-li reviure a la seva manera l'experiència comunicada.

L'obra d'art genuïna, pel seu caràcter, crida a viure de «generació en generació», fent-se contemporània de totes, també de la nostra. D'aquesta manera pretén transmetre la plenitud del seu missatge a cada generació, entaulant un diàleg fruit d'una «interpretació vivencial».

«Interpretar» és l'acte més quotidià i humà que fem. Aquest és un aspecte, tal vegada poc reflexionat, però real i sense interpretar les coses, des de les més senzilles fins les més complexes, no seriem capaços de «comprendre» res del nostre món ni de nosaltres mateixos. Des del naixement fins el dia de la mort, l'home és aquella creatura que no deixa mai d'interpretar, i no perquè vulgui o no, sinó perquè no pot. És connatural a la seva essència humana, cada etapa de la vida i cada ésser humà té la seva mesura pròpia de comprensió, ja l'infant s'inicia en ella a través del tacte com acte existencial, i des del naixement som «creadors d'imatges». «Interpretar és traduir» les realitats dels món a un llenguatge entenedor, només així puc «comprendre».²⁴⁷

L'acte de comprendre ens acompanya tota la vida, i és allò que ens distingeix respecte dels altres éssers vivents. Interpretar és preguntar-se pel món i tot el que en ell hi ha, interpretar és pensar sobre les coses i el perquè d'elles, i és interpel·lar-se sobre el sentit de la vida i de l'home. I, per tant, en la interpretació, tant o més important que

²⁴⁷. Traduir és interpretar, el terme prové del llatí *trans-ducere*, i significa «portar a través de...»; la partícula *trans-* manifesta, un procés històric, social, cultural, etc.; cf. FORCELLINI, E.- FURNALETTO, G.- PERIN, G., *Lexicon totius Latinitatis*, IV, Bologna 1965. La dificultat alhora de traduir textos, és la mateixa que planteja l'hermenèutica aplicada a les arts. Llenguatges diferents que s'han de fer intel·ligibles. Hom pot llegir l'obra de STEINER, G., *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1976, p. 18 on diu que «traduir és comprendre». De fet, el terme traducció no es limita purament a l'acte de passar d'un llengua a una altra, per «traducció» s'entén aquell mecanisme a partir i a través del que ens apropiem del missatge de les realitats i el fem intel·ligible segons la nostra mesura. RICOEUR, P., *Sobre la traducció*, trad. a cura de G. Calaforra, PUV, València 2008.

les respostes són les preguntes. En paraules de Gadamer, *interpretar és comprendre* i «comprendre» a la vegada; en virtut d'aquest acte fem aprehensió de les coses i dels altres, i som capaços d'entrar en l'esfera de l'intangible i de l'inefable. Interpretar és ser, és existir i és humanitzar. Per a Martin Buber, *comprendre és dialogar*: «Els límits de la possibilitat d'allò dialògic són els de la comprensió»,²⁴⁸ per tant on hi hagi un diàleg autèntic, vertader, hi ha haurà experiència hermenèutica, hi haurà la comprensió. Només quan el Jo es dirigeixi cap a les coses com un Tu, l'home serà capaç de descobrir el seu ser i el sentit de l'existència d'acord amb el destí diví i, per tant, realitzar-lo.²⁴⁹

Però la història i l'experiència humana no deixa de mostrar, dia rera dia, les dificultats que genera aquest acte d'«interpretació», que també es coneix per «hermenèutica»;²⁵⁰ perquè en ella queden entrelaçats de manera inevitable l'element objectiu i l'element subjectiu. El debat generat a l'entorn de la tasca interpretativa no és nou, les maneres que l'home té d'apropar-se a les coses per a comprendre-les són diverses i això no tan sols pel caràcter subjectiu que implica l'acte d'interpretar, també pel seu caràcter objectiu, que suposa.²⁵¹ D'això ens n'adonem quan entenem que no és el

²⁴⁸. BUBER, M., *Diálogo y otros escritos*, trad. a cura de C. Moreno Márquez, Riopiedras, Barcelona 1997, p. 28; (trad. pròpia).

²⁴⁹. Un aspecte important és que per el món jueu, i bíblic especialment, el דָּבָר (dābār) – *paraula*, paraula i cosa són el mateix. La paraula indica l'essència mateixa de la cosa a la qual fa referència, una sense l'altra no pot existir. Per tant el nom fa la cosa com la cosa fa el nom. El terme דָּבָר (dābār) és el complement del verb *fer* ('sh), paraula i acte són el mateix; «la paraula» en la Bíblia crida el món i l'home a l'existència i és portadora de salvació. L'obertura del text bíblic al significat de *la paraula* és ampli i ric i no s'esgota en el simple proferir oral i escrit, *la paraula* és acte, és obrar i és obra; hom pot llegir la riquesa continguda en el terme «dābār» en GERLEMAN, G., «Dābār», en *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, I, München 1972, pp. 340ss.

²⁵⁰. La paraula *hermenèutica* prové del terme grec ἑρμηνεία -ας -ή- (hermeneia), i tant pot significar *traducció* com *interpretació*; cf. PABÓN, J. M. - URBINA, S. DE, *Diccionario manual griego-español*, Bibliograf, Barcelona 1979, p. 254; hom pot consultar per a més informació LIDELL, H. G. - SCOTT, R., *A Greek – English Lexicon, A Supplement*, E. A. Bauber (ed.), Oxford 1968, pp. 78-80.

²⁵¹. Les causes són complexes i diverses, podem dir a grans trets que aquest procés iniciarà el seu camí amb l'arribada del Renaixement i el canvi que va comportar en la nova manera d'entendre l'ésser humà com a centre de tot —les obres d'art, especialment les de música, anirant deixant l'anònim a at per a progressivament estar signades, amb pintura, per exemple, serà Giotto qui iniciarà el naixement de l'artista tal i com es concep actualment signant les seves obres, l'interpret adquireix dignitat i «neix» l'autèntic concepte de públic—; conseqüència d'això vingué la revolució cartesiana del «jo» com a subjecte conscient del seu propi ésser i com a mesura de tot, de tal mode que podia descriure amb total objectivitat

mateix interpretar una expressió col·loquial dins una diàleg familiar, un text literari del segle XIV o *El violinista celeste* de Chagall, per posar un exemple. El mecanisme d'interpretació és el mateix, però la perspectiva en el temps és diferent i suposa una dificultat que es mira de superar aportant prèviament —és el primer moment—, tot un conjunt de dades científiques, i que ajuden a apropar i conèixer aquella realitat. És el que es coneix com *exegesi*: — *què diu el text?* és el seu camp d'interès, i acompanya el segon moment, que és el de la interpretació o *hermenèutica*: — *què em diu el text?* és la pregunta d'aquest segon moment, però el Posmodernisme ha deixat sentir la influència dels seus postulats de manera sensible en les humanitats i en la teoria literària a partir de la dècada dels anys '70 ha obert la porta al relativisme de les coses i els processos, i un dels principals efectes ha estat el de col·locar el lector-receptor (intèrpret) en lloc preferent del procés hermenèutic i *impugnar l'hegemonia de l'autor*. D'aquesta manera es pretén alliberar el significat dels textos —de l'obra d'art— del context en què foren escrits i creats, i col·locar al lector-intèrpret en lloc preferent del procés hermenèutic.²⁵² També amb l'anomenada «nova crítica» s'obria el qüestionament al postulat clàssic de que la intenció de l'autor era el criteri per a determinar el significat, i s'afirmava que s'havia de considerar el text com autònom, en ordre a poder ser apreciat per ell mateix.²⁵³

allò que percebia. Els principis de la Revolució Francesa amb la Il·lustració i l'Il·luminisme es varen deixar sentit també entre en als artistes del moment amb un canvi en la forma de concebre no únicament l'art, també l'artista, un ésser lliure, autònom de tota trava, —podem dir que en la figura de Ludwig van Beethoven s'encarna aquest de l'artista—. Després vingué l'existencialisme, especialment el d'entreguerres, que anà a l'encalç d'aquest «jo», principi i fi en ell mateix, i que provocà un canvi important en la manera d'observar la realitat: ja no es centrava en l'exterioritat d'allò observat sinó en la implicació de l'observador en l'acte d'observar. Però amb l'entrada del relativisme i les incerteses einstenianes la ciència ja no parlarà amb una sola veu i això també tindrà conseqüències en altres disciplines; cf. FUBINI, E., «El Renacimiento y la nueva racionalidad», en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Pròleg, trad. i notes a cura de C. G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid 1990, pp. 127-138; en paraules més poètiques R. Argullol ho expressa en «La soledad después de Shakespeare», en *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Acantilado, Barcelona 2013, pp. 54-65.

²⁵². RICOEUR, P., «The Hermeneutical Function of Distanciation», en *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, Northwestern University, Evanston 1991, pp. 75-88.

²⁵³. JENKINS, K., «Introduction», en *The Postmodern History Reader*, Routledge, London 1997, pp. 5-7; 17-18. Pel què fa a la disciplina històrica s'ha abandonat la idea del coneixement estrictament objectiu, és a dir «dels fets», independents de la seva interpretació i, d'una «gran narració» en sentit d'història lineal; i en matèria literàrio-lingüística es posa en entredit que els textos històrics facin referència a una realitat exterior a ells.

En el camp científic amb l'entrada de noves disciplines que han anat modelant la tasca hermenèutica, les postures per part dels estudiosos ha estat sovint distants i defensades amb certa vehemència, més que sobre l'exegesi o la interpretació en sí mateixa, sobre l'ús dels diferents mètodes exegètics on sovint s'hi esmuny, per part dels científics, una certa precomprensió ideològica inevitable i no sempre innocent.²⁵⁴

El missatge d'un text, com el d'una obra d'art, no queda tancat en la foscor de temps pretèrits com lletra o imatge empedreïda, crida a viure i la tasca de l'hermenèuta serà precisament una vegada recollides totes les dades aportades per l'exegesi, fer reviure l'obra tot actualitzant el seu contingut com a missatge vàlid per a les noves generacions, per a l'*hic et nunc*. Però el sentit de tota gran obra d'art tampoc es deixa definir una vegada per sempre, de ser així no donaríem espai a la reinterpretació i estaríem contradient la mateixa dinàmica interna de l'obra, fruit de continúes reinterpretacions.²⁵⁵

²⁵⁴. No es pot deixar d'esmentar que on més s'ha desenvolupat en el temps les activitats exegètiques i hermenèutiques ha estat en el terreny de la interpretació dels textos bíblics, tant en el camp protestant com catòlic. Figures d'alçada internacional com R. Bultmann, J. Moltmann, D. R. Lagrange, P. Benoite, o Luis Alonso Schöckel només són un gra de sorra en la immensitat del camp de l'exegesi bíblica. Però la interpretació no es limita als textos, i totes les estructures de sentit concebudes com a text, des de la naturalesa, passant per l'art, fins les motivacions conscients o inconscients de l'acció humana són susceptibles d'interpretació; RAURELL, F., «Pròleg», en *La interpretació de la Bíblia en l'Església*, Document de la Comissió Bíblica, trad. de F. Raurell, Claret, Barcelona 1994; DUCH, LL., «L'allau fonamentalista. Consideracions crítiques», en *Qüestions de Vida Cristiana* 159 (1991) 7-27; Joseph Ratzinger l'any 1989 descrivia el mètode històric-crític com hipotecat per *a priori*s filosòfics en *Biblical Interpretation in Crisis: On the Question of the Foundations and Approaches of Exegesis Today, a Biblical Interpretation in crisis: The Ratzinger Conference on Bible and Church*, R. J. Neuhaus (ed.), Grand Rapids, Michigan 1989; cf. GADAMER, H. G., *Verdad y Método*, II, trad. a cura de M. Olasagasti, Sígueme, Salamanca 2000, p. 372 (de l'obra en llengua original, *Wahrheit und Methode*, II, en l'edició feta a Tübingen l'any 1960 hom pot llegir la p. 367).

²⁵⁵. Cf. Hom pot llegir el bell recull de textos que sobre la traducció en fa Paul Ricoeur, i on considera que l'existència de *retraduccions* incessants de les grans obres és un fet que prova la insatisfacció de les traduccions ja existents. Per ell la dialèctica entre *fidelitat i traïció al text*, ens acompanya sempre i l'aspiració de tot traductor ha de ser la d'una correspondència entre l'original i la traducció, però sense identitat entre ambdós; cf. RICOEUR, P., *Sobre la traducció*. Ara bé, Ricoeur, hauria de tenir més en compte el fet que tota traducció és un acte que passa a través de l'ésser humà i aquest és una realitat contínuament canviant, les retraduccions, com diu ell són, de fet, noves traduccions que aprofundeixen el sentit del text des de nous prismes, la traïció no és un fet constitutiu a tota traducció o interpretació, la traïció no és un acte involuntari del traductor o intèrpret. La traïció al text o l'obra és un acte volitiu que es dona quan es vol manipular significat i missatge de l'obra o text en ordre a una finalitat concreta. Una qüestió diferent

Però tampoc es pot improvisar qualsevol cosa, i el receptor haurà de respectar el funcionament intern de l'obra per tal de no fer-ne una lectura pretextual ni manipulada, evitant el «subjectivisme fàcil». La lectura que es faci de l'obra no podrà violentar l'obra ni el seu missatge, i haurà de fer-se des d'un creixement homogeni, d'aquí la importància d'una exegesi equilibrada, perquè d'ella en dependrà, en bona mesura, la interpretació que es faci de l'obra. [LVII]

L'exegesi és una mediació indispensable, ha de precedir i acompanyar l'hermenèutica, però no ha de fer hermenèutica. És tasca de tot exegeta —sigui aquest historiador de l'art, crític d'art, escriptorista, filòleg, etc.— analitzar el text o l'obra però no interpretar-la o, en cas fer-ho, haurà de ser a tall personal. Les eines que posi a l'abast de l'interpret però, hauran de possibilitar una sintonia entre el passat i el present tot obrint-la al futur. Aleshores li pertocarà a l'hermenèuta —intèrpret— saber trobar el nexa d'unió, indubtablement el component subjectiu de sensibilitat i d'inspiració no hi podrà mancar. El lector té dret a demanar a l'historiador d'art i al crític —sovint són el mateix—, que l'ajudin a trobar en l'obra sentits oberts a les seves necessitats, però el sentit no l'han de marcar ells. Exegeta i hermenèuta s'han d'apropar a l'obra amb humilitat. L'escriptor i poeta Oscar Wilde, en entrar en el terreny de la crítica d'art, s'expressava així:

«Y la crítica, ¿que lugar debe tener en nuestra cultura? Pues bien: yo creo que el primer deber de un crítico de arte es refrenar su lengua en todo momento y sobre todos los temas [...]. Únicamente gracias al misterio de la creación puede lograrse algún conocimiento de la calidad de las cosas creadas [...].»²⁵⁶

és la diversitat existent en la recepció d'una obra atenent al fet que cada receptor filtra aquesta recepció segons el seu «jo»; sobre la recepció d'una obra vg. ADORNO, TH. W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962, pp. 14-34.

²⁵⁶. WILDE, O., «El renacimiento inglés del arte», en *Obras Completas*, trad. prefaci i notes a cura de J. Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid 1989, p. 1042. Per a Wilde cofundador, amb John Ruskin, del moviment «Arts and Crafts» [Arts i Oficis], existia una unitat entre totes les arts i a l'artesania calia restituir-li la dignitat artística arreballada en el Classicisme i el Romanticisme ja que la consideraven una simple tasca mecànica. Com ell mateix deia: “Les dues grans escoles d'art del món, la de l'escultura d'Atenes i la de la pintura de Venècia, tenen l'origen en una llarga successió de senzills i honestos artesans”. De fet, grans artistes com Picasso, Miró, Tàpies, Chillida o el mateix Chagall i un bon nombre d'artistes prou coneguts s'endinsaren, per exemple, en la ceràmica creant una *Ceràmica d'autor*, que reuneix destacades obres del segle XX. En l'art de Miquel Barceló, per exemple, on la mort sempre és el teló de fons, la



[LVII] GIORGIONE, *La Tempesta*, ca.1505-1508. Oli sobre tela 82 x 73 cm. Giorgio Barbarelli da Castelfranco, Giorgione, (ca. Castelfranco 1477- Venècia 1510) Galeria dell'Accademia, Venècia.

L'obra és un clar exemple de la dificultat d'interpretació. Els especialistes no es posen d'acord sobre el que representa.

Però la distància que separa exegesi d'hermèutica va més enllà del terreny teòric per endinsar-se en el pràctic. L'especialista en hermenèutica filosòfica, Hans-Georg Gadamer diu que per ell l'hermenèutica ha d'anar acompanyada d'una praxi, que aquesta no és una pura lectura de l'obra, ni una simple tècnica o activitat aïllada dels ésser humans, sinó l'estructura fonamental de la nostra experiència de la vida. Comprendre és operar una mediació entre passat i present.²⁵⁷ Però com adaptar això a l'hermenèutica de l'art quan Gadamer parla, sobretot, del valor de l'hermenèutica en relació al text i, en canvi, en relació a l'art no sembla tan clar?

El plantejament del problema hermenèutic és recent i es pot dir que apareix amb l'emergir de la consciència històrica, quan més enllà de l'acte i l'esforç d'interpretar, l'home es pregunta sobre el seu significat en general i sobre les condicions de possibilitat: *Què vol dir comprendre?*²⁵⁸

ceràmica pren cos de manera singular constituint metàfores de la seva pintura i persegueix la innovació actualitzant la tradició ceramista [LVIII] [LIX]; cf. JUNCOSA, E., *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*, Síntesis, Madrid 2004, pp. 96-97; cf. PUIG ROVIRA, F. X., *Els Serra i la ceràmica d'Art a Catalunya*, Selecta, Barcelona 1978. [LX] No falta qui a casa nostra també ho expressa en altres termes: «Entre totes les disciplines teològiques, la ciència exegètica és la que sembla portar més marcat el segell de ciència oculta: Això dóna peu a una mena de recel popular que sigui acusada d'elitisme, d'estretor exclusivista [...]»; cf. RAURELL, F., «Més enllà de la lletra, però no sense la lletra», en *Del text a l'existència, de l'exegesi a l'hermenèutica*, p. 11.

²⁵⁷ . GADAMER, H. G., *Verdad y Método*, II, p. 580; per a Gadamer l'hermenèutica és operant, ja interpretar és realitzar una acció intersubjectiva.

²⁵⁸ . La consciència de la dificultat hermenèutica entra en el terreny filosòfic de la mà de F. E. D. Schleiermacher, que insisteix en la necessitat de tenir en compte la relació de la consciència cognoscitiva amb la realitat viva, de la que n'és inseparable. Aquesta relació és el que condueix a la llibertat de l'hermenèutica en ordre a la incorporació en la història i en la teoria del coneixement; cf. SCHLEIERMACHER, F. E. D., *Estética*, Estudi preliminar d'A. Lastra, trad. a cura d'A. Lastra - E. González de la Aleja Barberán, Verbum, Madrid 2004, p. 33; Dilthey, en posterioritat aclarirà la qüestió des d'un punt de vista filosòfic. El subjecte concret del coneixement històric, per la identitat de la vida i les possibilitats de vivència en el seu propi present, està vinculat *a priori* amb el passat interpretat. Aquesta referència a les creacions diferents d'ell dóna origen a la història real i solament a través d'ella es pot descobrir la vida; cf. DILTHEY, W., «Pädagogik. Geschichte und Grundlinie des Systems», en *Gesammelte Schriften*. IX Bände, Verlag und Druck von B. G. Teubner, Vandenhoeck & Ruprecht, Leipzig und Berlin, 1934. Serà Heidegger qui finalment li doni un tractament especulatiu a l'acte de comprendre, per ell una font històrica no només proporciona dades —els anomenats «fets»—, sinó que hi troba expressió una possibilitat de l'existència humana; HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, trad. a cura de J. E. Rivera, Trotta, Madrid 2003, pp. 32-33; 150.



[LVIII] M. BARCELÓ, *Figues i magranes*, 1997. Ceràmica.

[LIX] M. CHAGALL, *El regalo para los amantes (El sueño de los enamorados)*, 1954. Gerra de ceràmica, 43 x 17 cm. Col·lecció Daniel Malingue.





[LX] A. SERRA I FITER, Mosaic Modernista de la 'Casa de Lleó i Morera'.

Una de les joies modernistes de Barcelona. La casa es troba en una de les cruïlles més conegudes juntament amb la Casa Batlló d'A. Gaudí i la Casa Ametller d'en Puig i Cadafalch.

La qüestió hermenèutica en l'art serà descoberta, en part i de manera especial, en tota la seva extensió i radicalitat a partir de l'emancipació de l'artista respecte d'allò que haurà estat el mecenatge, i això no perquè fins aleshores hagi fet un art buit de significat, paradoxalment no és així, però amb l'adveniment d'un artista aparentment «lliure de subjeccions», l'art es converteix en allò que podria ser definit com un «art d'autor».²⁵⁹ El problema es planteja precisament a partir d'aleshores ençà, i de manera especial en l'art contemporani, perquè les coordenades culturals s'han anat modificant a un ritme molt accelerat, i el fet hermenèutic, que és una realitat d'apropiació existencial, de l'ara i l'aquí de l'artista, esdevé un camp infinitament més obert i complexe.²⁶⁰

No es pot obviar el fet que les obres d'art estan amb l'embolcall d'un llenguatge, que predetermina certes formes d'observació i d'interpretació del món i de l'home. En una cultura secularitzada com la nostra el problema que planteja a l'hermenèutica moltes obres del passat, especialment les d'art religiós, és cada vegada més difícil de superar, i això ja començant per l'exegesi. No hauria de fer-se estrany parlar, doncs, d'una «hermenèutica en situació»,²⁶¹ i això per no parlar d'una hermenèutica aplicada a cada art.

²⁵⁹. Cf. BEETHOVEN, L. VAN, *op. cit.*, on l'A. expressa precisament aquesta qüestió. Beethoven serà el primer músic de la història que viurà dels diners que li reporten les edicions de les seves obres. Això serà motiu de goig, que expressarà dient: «Per fi faig la música que jo vull!»: «Des de l'any passat que ha posat a la meua disposició 600 florins els quals, junts amb la bona venda de les meves obres, em permeten viure sense angúnies. Tot el que escric, ho podria vendre immediatament cinc vegades, i ben pagat [...]» (p. 30); vg. també p. 134, n. 236 del text.

²⁶⁰. Gadamer s'expressa en altres paraules quan diu: «El problema està en què no es pot parlar d'un gran art que pertanyi només al passat, ni un art modern que només sigui art "pur" després d'haver refusat tot el que estigui subjecte a alguna significació [...] Però, des del moment en què el concepte d'"art" adoptà el to que per a nosaltres li és propi i l'obra d'art començà a existir totalment per ella mateixa, després de tota relació amb la vida, convertint-se l'art en art, és a dir en *musée imaginaire* en el sentit de Malraux, des que l'art no va voler ser més que art, que s'ha anat accentuant en la modernitat fins que s'ha alliberat de tots els temes de la tradició figurativa, i de tota intel·ligibilitat de la proposició, tornant-se discutible en ambdues parts: és encara art? De veritat que això pretén ser art? Què s'amaga en aquesta paradoxa? No serà que l'art ha estat sempre art, i res més que art? [...]» Cf. GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*, pp. 59-60; però aleshores ens hauríem de preguntar, si és que això és així, què s'entén avui per art? o bé, què entén Gadamer per art?

²⁶¹. En els sectors teològic-eclesials el terme «inculturació», com encarnació i implantació del seu missatge hauria de trobar la manera de recuperar aquesta època de la història de l'art: «[...] És així com s'experimenta la urgent necessitat d'apel·lar a l'hermenèutica, a un conjunt de principis filosòfics que ajudin a dur el text (l'obra) d'ahir al lector d'avui [...] És perquè les coses ja no donen més de si que han de ser

La interpretació no consisteix en una identificació text-lector, no és aquesta la «fusió d'horitzons» a la que aspira l'autor, ni l'obra, ni la pròpia hermenèutica, però sí que hi ha d'haver un lligam, una sintonia entre *autor – obra – receptor*, i com descobrir aquest nexa en una «natura morta» del segle XVI o en un «ballet» com *El Llac dels Cignes*, per exemple. Com traduir un art del passat o d'un present culturalment llunyà.²⁶²

L'existència de l'obra d'art la constitueixen dos agents, l'autor com agent creador i el receptor, en tant que agent re-creador, tant important com el primer subjecte ho és el segon, i no solament perquè aquest està cridat a fer viure l'obra actualitzant-la en cada generació, també perquè ell mateix pot constituir un atzucac en ordre a la recepció de l'obra. Pot existir una resistència prèvia que impedeixi la comprensió autèntica de l'obra, així com també el fet d'estar condicionat pels seus coneixements i aquests pel seu lloc en la història. L'home no pot sortir de la història per observar-la, està condicionada per ella, n'és part d'ella, com l'obra d'art també en forma part de la història. Neix de la situació històrica concreta i serà condicionada per ella.

interpretades; en el món en el qual vivim el sentit de les coses no ens és donat anticipadament, l'hem de conquerir. El problema hermenèutic és expressió de la «modernitat». És un problema de llenguatge que no es pot resoldre únicament amb una exegesi històrica. No n'hi ha prou de saber què diu el text, cal saber també que em diu el text.»; cf. RAURELL, F., «A la recerca d'una nova instància», en *Del text a l'existència, de l'exegesi a l'hermenèutica*, p. 64.

²⁶². «Fusió d'horitzons» expressió de Gadamer i que es sol aplicar en el camp dels estudis bíblics a la necessitat de reconèixer que els escrits bíblics pertanyen a una determinada tradició i a un determinat context, i a la vegada que l'interpret, no menys —però tampoc més— que el text, també està determinat per una tradició i context concret. Cal respectar el present però també el passat. Cf. RICOEUR, P., *Le conflit des interpretations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris 1969 pp. 25ss. Tota comprensió implica la fusió d'horitzons del qui vol comprendre i d'allò que es vol comprendre. L'interpret ha de sortir de sí mateix, instal·lat en el seu propi horitzó, ha d'anar vers l'altre, vers allò que vol ser comprès. És una acció que implica l'ampliació dels propis horitzons i la modificació del qui comprèn. GADAMER, H. G., *Verdad y Método*, I, M. García-Baró (ed.), trad. a cura d'A. Agud - R. De Agápito, Sígueme, Salamanca 2001, pp. 372-373: «El que no tiene horizontes es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le cae más cerca. [...] El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño [...]» (p. 373). Mentre que Paul Ricoeur parlarà d'*apropiació* en tant que fusió d'horitzons. Per ell la distància entre dos horitzons que es volen comprendre implica certa *unió*, així, entre l'obra i l'interpret; Ricoeur va una mica més enllà, no es satisfà amb la fusió d'horitzons i cerca quelcom més propi, que és l'*apropiació*, perquè comprèn un aspecte més creatiu. Cf. RICOEUR, P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedentes de sentido*, Siglo XXI, México 1999, pp. 103-106.

Cada època, cada estil i cada art és diferent, però l'home pensa les mateixes coses, sota el cel que sigui i en el segle que sigui, això diu Furtwängler a l'entorn de la música de Beethoven:

«Hay otro factor que influye en el desarrollo de los temas, en su destino, y al que ya me he referido como *lógica de la evolución espiritual*. Las leyes del desarrollo, de la transición de un estado de ánimo a otro, el sentimiento de cómo diferentes movimientos deben sucederse en una obra: todo ello representa una especie de *lógica espiritual* que es la esencia de la impresión que la música de Beethoven ha causado en el mundo, pues esta *lógica* es *humana* en el sentido más propio y profundo de la palabra. Está en la base tanto de las reflexiones artísticas como de las emociones humanas y es comprendida siempre, en todos los tiempos.»²⁶³

En les obres s'hi conté d'una manera o altra la comprensió de l'existència pròpia de l'autor, essent així que aquest, fins i tot sense proposar-s'ho, hi manifesta la seva visió del món, la seva fàisó de concebre i de projectar la vida, el seu sentiment de la realitat. Entenent que l'acte de comprendre no consisteix en un simple «estar», sinó en la «realització d'existir». La pregunta justa, doncs, que s'haurà de plantejar a l'obra és *l'interès per l'existència* ja que és el pont que uneix autor amb receptor: «Un text només és comprès quan s'ha guanyat l'horitzó de la pregunta»,²⁶⁴ i sovint pot resultar més difícil saber preguntar que respondre.

El receptor no es troba mai desproveït davant per davant d'una obra, sinó que condiveix amb l'autor per l'existència, i està sacsejat pels mateixos problemes de fons. Entre receptor/lector i obra existeix i s'estableix una sintonia, una afinat preliminar que fa possible la interpretació, perquè el problema hermenèutic es mou entre els dos pols de la historicitat de l'obra i de la pre-comprensió del receptor. [LXI] El primer col·loca el missatge de l'obra lluny del receptor, en l'espai cultural que l'ha vist néixer; el segon l'apropa a ell mateix i el fa intel·ligible; quan els mitjans a través dels que s'expressi aquell art concret facin necessària la figura d'un intèrpret o hermenèuta —interpretar

²⁶³ . FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre música*, trad. a cura de J. Fontcuberta, Acantilado, Barcelona 2011, pp. 47-48.

²⁶⁴ . Cf. GADAMER, H. G., *Verdad y Método*, II, p. 448.



[LXI] M. CHAGALL, *El violinista celeste*, 1934. Guaix sobre paper. 65,5 x 52 cm. Museu Municipal de Tossa de Mar.

Van ser molts els artistes i intel·lectuals que es van refugiar a Tossa durant els convulsos anys '30, un d'ells Marc Chagall que fugia del nazisme i els seus decrets antisemites. R. Benet i Vancells, «Tossa, babel de les Arts», en *Arts* (1934). L'any 1935 l'Ajuntament de Tossa adquirí l'obra per un valor de 5.000 pessetes.

En el gouache, el pintor, evoca amb nostàlgia el seu passat, la seva ciutat natal Vitebsk —actualment Bielorússia— i la seva infantesa. Dels molts violinistes que va pintar, aquest és l'únic que travessa la finestra, enllaç indestriable d'un paradís perdut i d'un paradís retrobat. En la recepció de tota obra d'art hi ha un mínim de pre-comprensió necessària per part del receptor, com per part de tot lector hi ha una pre-comprensió del text que en facilita la seva actualització, és la pregunta per l'existència la que condueix autor amb receptor. Tota obra d'art autèntica adquireix un simbolisme.

per als altres ajuda a descobrir—, haurà de fer el mateix procés que tot receptor, ja sigui en tant li permet d'entendre'l, ja sigui en tant el fa capaç d'il·luminar el seu avui, per a posteriorment fer-ho intel·ligible als altres receptors, heus ací, també, la responsabilitat de l'interpret vers els altres receptors.²⁶⁵

Hem dit abans que l'home està condicionat pels seus coneixements i aquests pel seu lloc en la història. Cert que la comprensió està condicionada per un context o relació de sentit que comporta un conjunt de coneixements previs diferents —també hi ha qui en diu pre-comprensió— en cada receptor, que condiciona i determina la seva comprensió concreta sobre l'obra. Però cada «horitzó de sentit», cada acte de comprensió, per estret i limitat que sigui, en el que es troba i del que rep el seu sentit l'acte individual, es refereix a la totalitat del sentit del nostre existir en el món. No compremem per parcel·les, compremem a partir de tot el nostre «jo» sencer, compremem a partir del que sabem i, molt especialment, compremem a partir del que som i de com ens compremem. L'acte de comprensió sempre serà un «acte total», en aquella situació històrica concreta del «jo» i en aquell moment concret, —això no vol dir que s'extregui la veritat total de l'obra—, ara bé, quan més ric sigui l'horitzó de la persona més ampli serà el seu acte de comprensió, ja que qüestionarà a l'obra d'art o al text més i millor. Tanmateix no serà un acte tancat i finit, sinó un acte obert i creixent. Una obra d'art és sempre nova perquè l'horitzó de coneixement

²⁶⁵. Sobre la dificultat de la interpretació en l'art musical i el risc de caure en la fal·làcia interpretativa vg. FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre música*, pp. 51-62: «Uno empieza a pensar en sí mismo cuando ya no pone la concentración y la atención necesarias a la obra. [...] empieza a prestar especial atención al control de la técnica [...] La falta de autenticidad interior se revela sobre todo en aquellos pasajes en que sale a luz la expresión espiritual [...]», pp. 57-58. Influència del postmodernisme és el fet que el receptor (lector-interpret) ha passat de llegir allò que hi ha darrere el text a llegir allò que el text posa al davant, el text ja no és una finestra sinó un mirall. És la «teoria de la resposta del lector», el significat no es troba tant en el text sinó que és creat pel receptor durant l'acció d'interpretar. El significat no el porta el text sinó els receptors. per a Stephen Moore: «[...] antes que la acción interpretativa no hay nada que descubrir en el texto», cf. MOORE, S. D., *Literary Criticism and the Gospel*, I, Yale Universiti, New Haven 1989, pp. 71-107; 121. Això, que en part és cert perquè hi ha d'haver una «pre-comprensió», sense la que el text per sí sol no diu res quan és portat a l'extrem es produeix una desvirtuació històrica del text: «El texto no està en el pasado (cuando fue creado el texto), ni en el texto en sí, sino que se produce en el presente del lector al ser leído el texto», cf. MURFIN, R. C., «What Is Reader-Response Criticism?», en *Heart of Darkness*, St. Martin's, New York 1989, pp. 139-147.

de l'ésser humà és divers cada dia,²⁶⁶ i fruit d'això es produeix una sinergia entre obra i receptor que possibilita un creixement mutu, tant de l'obra com del qui la rep.²⁶⁷

II. CARÀCTER «DIALÒGIC» DE L'ART

Es pot dir que aquest últim punt desenvolupat ja ens ha introduït en alguns aspectes que tot seguit analitzarem. Prenent com a referència autors que han tingut com a centre del seu pensament l'art, la filosofia dialògica i la relació, entrarem en l'última part del nostre treball.

El llenguatge és una mena de mètode explicatiu a partir de la forma simbòlica, i l'art, en tant que *llenguatge simbòlic-metàforic*, és un òrgan especial per a la comprensió de la vida. La conservació de la vida (com la comprensió) implica incorporar en si tot el que està fora d'ella. Tot el que és viu es nodreix del que li és estrany. El fet d'estar viu és relació, és comunicació, és assimilació. Al llarg del nostre treball ha anat sortint repetidament aquest conjunt d'idees i d'aspectes sobre l'art. Aquest és *reflexió* i *comprensió* d'un mateix i de tot el món creat; és *diàleg*, perquè és expressió i, per tant, és llenguatge, porta un missatge i una direcció: «l'altre», apunta a un «tu»; i és *encontre* ja que posa en relació el «jo», el «tu» i el «món».

²⁶⁶. La «interpretació perfecta» no existeix, però aquest fet que aparentment pot semblar una pèrdua, és un guany, ja que és on rau precisament la riquesa de la interpretació. De no ser així, és a dir, de poder fer una «interpretació absoluta», una vegada per sempre, faria de tothom estranger respecte de sí mateix, l'obra seria incomprensible de tothom, un llenguatge sense arrels ni identitat, apàtrida i assèptic.

²⁶⁷. Aquesta seria, en part, la idea de Friedrich Schlegel, la imcomprensibilitat residual d'un text possibilita que, com a receptors, poguem ampliar la nostra capacitat de comprensió en infinites i noves interpretacions; SCHLEGEL, F., *Fragmentos seguido de «Sobre la incomprensibilidad»*, Marbot, Barcelona 2009 (existeix una traducció de l'alemany a l'anglès de la que m'he servit, «On Incomprehensibility» en *Classic and Romantic German Aesthetics*, trad a cura de J. M. Bernstein, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 297-307).

1. L'obra d'art, un «joc» d'interpretacions

En parlar de l'idea de «joc» en el món de l'art ve immediatament a la ment la figura del pensador que va dotar aquest terme de significacions especials: Hans Georg Gadamer.²⁶⁸

Un aspecte a tenir en compte en Gadamer és que en desenvolupar la seva teoria sobre l'art no partirà de l'artista creador per anar a l'obra i al receptor, sinó que en el centre del seu pensament hi ha únicament l'obra d'art i el receptor ja que per a ell, tot autor, una vegada a finalitzat la seva obra passa a ser un receptor més. Però nosaltres partim, precisament de l'autor i analitzem totes les relacions que es posen en moviment en l'acte creador ja que, per analogia, és el que una vegada acabada l'obra d'art també farà el receptor en l'acte de re-crear/re-interpretar l'obra d'art, per què no tot receptor és capaç de fer un acte creador a partir de la realitat que li és donada pel món i l'existència.

Gadamer en desenvolupar el concepte de *joc en l'art* dirà: «quan parlem de joc, en l'experiència de l'art, [...] ens referim a ell [...] al mode de ser propi de l'obra d'art».²⁶⁹

Per altra part, *el joc* obre un món de representacions i de recreacions, a una meta-realitat en que totes les parts que intervenen són actors del «relat lúdic» i queden «transformades»: «Nadie puede evitar ese “jugar-con” [...] el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo [...] no conoce la distancia entre el que juega y el que mira el juego [...] El espectador es parte del juego [...] Después de visitar un museo, no se sale de el con el mismo sentimiento vital con el que entró: si se ha tenido realmente la expe-

²⁶⁸. Tanmateix, Gadamer, manlevà l'expressió de Wittgenstein: «jocs de llenguatge». L'expressió va ser desenvolupada per Wittgenstein en el seu estudi sobre el moviment fenomenològic, però no era nova, venia de lluny, el poeta i pensador Friedrich Schiller introduí per primera vegada el concepte de «joc» en art. Cf. SCHILLER, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Pròleg i trad. a cura de M. García Morente, Calpe, Madrid 1920; WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. a cura de C. K. Ogden, Introd. de B. Russell, Routledge, London 1922, pp. XXII. 464.

²⁶⁹. GADAMER, H. G., *Verdad y Método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, I, p. 143; ID., «El elemento lúdico del arte» i «El arte como fiesta», en *La actualidad de lo bello*, pp. 66-83. 99-124. Cal tenir present que en alemany el terme «das Spiel» traduït per «joc» té tota una sèrie d'associacions semàntiques que no tenen un correlatiu o corresponent en la nostra llengua, i que fan difícil seguir sempre el raonament de Gadamer. Per exemple, el *Singspiel* és una *representació* musico-teatral, la coneguda obra de Mozart *La flauta màgica* n'és la més emblemàtica; per tant, en el món del teatre no s'interpreta sinó que es «juga», i els actors són jugadors.

riència del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso».²⁷⁰ Per tant, podem dir que Gadamer veu similituds entre el *joc* i l'*art* a partir del caràcter essencial d'ambdós, el *joc* com l'*art* són una *experiència* en tant que són *acte*.

Per a Gadamer el concepte de *joc* el fa apropiat per explicar el fenomen de l'*art*, el moviment intern que caracteritza tot *joc*. En primer lloc: seria semblant al moviment intern de l'*obra d'art* perquè posa en relació totes les parts que intervenen d'una manera o altre en l'*obra*: autor-obra-receptor, és, doncs, comunicatiu; en segon lloc: és l'*obra* la que una vegada acabada passa a ser subjecte i no objecte, convertint-se també així el propi autor en receptor de la seva obra; i en tercer lloc: l'*obra* té unes lleis internes que depassen el propi autor i que el receptor haurà de tenir en compte en la interpretació. Aquest segon punt o moment de l'*obra*, i del que també n'hem parlat al llarg del treball, obre al món de l'hermenèutica. Com interpretar l'*obra d'art*? es pregunta ell, doncs, a partir de les pròpies lleis internes que té l'*obra*:

«Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia [...] o público y la obra [...] Ahora bien, ¿quiere esto decir que la obra ya no existe? De hecho, así lo creen muchos artistas [...] como si de lo que se tratase fuera de renunciar a la unidad de la obra. Mas, si recordamos nuestras observaciones sobre el juego humano, encontrábamos incluso allí una primera experiencia de racionalidad, a saber, la obediencia a las reglas que el juego mismo se plantea, la identidad de lo que se pretende repetir [...] la identidad hermenéutica, y esta permanece absolutamente intangible para el juego del arte [...] Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar [...] y solo esa identidad constituye el sentido de la obra.»²⁷¹

És així com l'*obra*, per a Gadamer, troba el seu significat, la seva identitat, a través de la resposta d'aquell receptor que hagi acceptat el desafiament que planteja l'*obra* en ella mateixa, l'*obra* exigeix una resposta. Però no és menys cert que tota obra d'*art* és una crida, és una interpel·lació.

²⁷⁰ Id., *La actualidad de lo bello*, pp. 69-73.

²⁷¹ Id., *La actualidad de lo bello*, pp. 70-72.

Podem dir que Gadamer estaria plantejant el mateix que diuen els crítics integrats en el corrent de la resposta del lector: «[...] el significado es una experiència en el proceso de la lectura (*interpretació*)»,²⁷² però ens podem preguntar si tot significat depèn solament de cada acte individual d'interpretació?, de ser així haurem de partir del supòsit que no hi ha criteris generalment acceptables per a poder jutjar si la interpretació d'una obra d'art és bona o dolenta, millor o pitjor que una altra.

Un dels punts importants en Gadamer és quan exposa l'idea de la interpretació de l'obra d'art, ja que per a ell, la importància no està en el fet de què va voler dir l'autor de tal o qual obra, ni tampoc que li diu a un receptor una obra d'art, sinó en el fet que l'obra d'art sempre parla a partir de la seva pròpia «lògica interna»: «segons les regles del joc de l'obra d'art»,²⁷³ obrint l'obra d'art a una possibilitat infinita d'interpretacions, podríem dir, «vertaderes»:

«[...] siempre es cierto que la obra habla, cada vez de un modo especial y sin embargo como ella misma incluso en encuentros reiterados y variados con la misma obra [...] Lo que yo he descrito como la no-distinción estética constituye claramente el sentido propio del juego conjunto de entendimiento e imaginación, que Kant había descubierto [...] Siempre es verdad que hay que pensar algo en lo que se ve, incluso sólo para ver algo. Però lo que hay aquí es un juego *libre* que no apunta a ningún concepto [...] Este juego conjunto nos obliga a hacernos la pregunta de qué es propiamente lo que se construye por esta via del juego libre entre la facultad creadora de imágenes y la facultad de entender por conceptos [...].»²⁷⁴

Com desfer aquest atzucac? Gadamer apunta a la necessitat de l'art pel que fa la construcció de la societat, per a poder passar d'una imatge a l'enteniment per con-

²⁷². AICHELE, G. *et al.*, *The Postmodern Bible*, Yale Universiti, New Haven 1955, pp. 24-38.42

²⁷³. ID., *La actualidad de lo bello*, p. 79; ID., «Palabra e imagen (Tan verdareo, tan siendo)», en *Estética y hermenéutica*, pp. 279-307.

²⁷⁴. ID., *La actualidad de lo bello*, pp. 79-83. Tanmateix Gadamer crea un concepte de joc que no és homogeni amb el concepte de sensació estètica davant l'obra d'art; cf. ID., *Estética y hermenéutica*, p. 136. Una qüestió que es planteja és la diferència entre «jugar» i «contemplar l'obra d'art», el «jugar» el crea el «jugador» i «contemplar l'obra d'art» produeix vivències que les *percep* però *no crea* qui la contempla; cf. ID., *Verdad y Método*, I, p. 146.

ceptes. És necessària una «cultura del símbol», s'ha de «saber mirar», cal «cultura»: «Y es que es la miseria de símbolos [...] lo que determina el arte del presente en todos sus dominios, y ello es así [...] porque un arte que hoy quiera decirnos algo ha de obedecer a la hora presente»;²⁷⁵ «El arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, pueda escuchar la lengua del arte antiguo».²⁷⁶

Ara bé, tot i la certesa de les seves paraules, i de les seves intuïcions en desenvolupar aquesta idea de moviment alternatiu *vai-vé*, de relacions recíproques que es troben a l'intern de l'obra d'art, aquestes semblen no quedar del tot aprofundides ni clarament definides, i alguns punts plantegen certes qüestions.²⁷⁷ Com ell mateix diu, el seu treball sobre l'art és una recerca ontològica, però l'ontologia pot acabar esdevenint la gran evasió quan aquesta s'identifica amb la metafísica, i així es corre el risc d'escapar de la història, de les concrecions i de les realitzacions existencials. Endemés, el terme «òntic» sempre és imprecís en Gadamer, i això fa difícil, en certs moments, seguir amb claredat el seu pensament: «La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real».²⁷⁸ Per altra part no es veu clara la relació entre el que és òntic i el que és aparent:

«El relegamiento de la determinación ontológica de lo estético al concepto de la apariencia estética tiene pues su fundamento teórico en el hecho de que el dominio del

²⁷⁵ . ID., «Palabra e imagen.(Tan verdareo, tan siendo)» en *Estética y hermneútica*, p. 245.

²⁷⁶ . ID., *La actualidad de lo bello*, p. 115.

²⁷⁷ . RAURELL, F., «I Déu digué...». *La Paraula feta història*, Facultat de Teologia de Catalunya, Barcelona 1995, on a propòsit de la lectura del text canònic de la Bíblia l'exegeta Frederic Raurell diu això en relació a Gadamer: «La importància de la neo-hermenèutica gadameriana rau sens dubte en la impostació general del problema del discurs humà com a lloc primer i últim de comunicació i interpretació crítica de les nostres opinions i dels nostres coneixements [...]. Tanmateix, la manca d'una metodologia adequada, així com també la negligència en la construcció de models hermenèutics concrets i d'una criteriologia verament indicativa, fan de l'obra ja clàssica de Gadamer (es refereix a *Wehrheit und Methode*) un punt de partença precís i necessari, encara que no un punt d'arribada», p. 150; n. 43. Cal puntualitzar que el discurs de Gadamer respecte del text sagrat és notablement diferent quan es refereix a l'obra d'art i a qualsevol altre tipus de text que no sigui el bíblic.

²⁷⁸ . ID., *op. cit.*, p. 52. En *Veritat i Mètode* dirà: «Desde luego que no es casual que el concepto de la representatio aparezca al querer determinar el rango óntico de la imagen frente a la copia [...], pp. 190-191; on Gadamer diu òntic podria dir «substància» o «realitat».

modelo cognoscitivo de la ciencia natural acaba desacreditando todas las posibilidades de conocer que quedan fuera de esta nueva metodología.»²⁷⁹

La supremacia que Gadamer dóna a l'obra d'art l'eleva gairebé a un «estat pur»: «Con este nombre (*distinció estètica*) [...] queremos designar la abstracción que solo elige por referencia a la calidad estètica como tal.»²⁸⁰

Per a Gadamer l'obra d'art i allò que vivim com estètic reposa sobre el que ell anomena «rendiment abstractiu»: abstroure l'obra d'art del seu context original, de la seva funció i del seu significat donat per l'autor originari, aleshores, per a Gadamer l'obra d'art apareixerà com a «obra d'art pura». Però aquesta necessitat de treure l'obra de tot domini subjectiu, de distanciar-la radicalment de l'autor una vegada acabada l'obra —aquest és l'objectiu de l'anomenat «rendiment abstractiu»—, corre el risc de fer-la caure en els infinits subjectivismes de cada receptor, altrament, no donar un mínim espai a la subjectivitat del receptor limita l'obra gairebé a l'àmbit cognitiu i suposa que l'obra d'art no té gruix objectiu.

Endemés, ens hem de preguntar si existeix un art en «estat pur»?; el receptor que s'apropa a una obra d'art s'hi apropa de manera completament assèptica? El receptor no educat en art en queda al marge d'aquest? La interpretació no és mai una experiència individual, totalment aïllada, tota interpretació està condicionada per la història i el context del receptor i per la comunitat lectora-interpretativa a la que pertany el mateix receptor. Gadamer sembla aplicar aquest principi en parlar del «text eminent» quan diu: «Un texto eminente, en cambio, es un texto que leemos como texto, de modo que, a la inversa, nos vemos remitidos al hecho de que “está escrito” [...] Un discurso semejante, si es un texto real, tiene que mantenerse unido en sí mismo, de tal manera que se “esté” por sí mismo y no remita ya de vuelta a un decir más autentico, ni apunte hacia una realidad más auténtica que pudiera experimentarse. Allí donde esto ocurre sin el soporte de una conexión con la praxis jurídica o elcesial, un texto es “autónomo”»,²⁸¹ entenent per *text eminent* l'obra d'art i per *autònom* la desvinculació radical de l'autor respecte de la seva obra d'art.

²⁷⁹ . GADAMER, H. G., *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosòfica*, I, p. 124.

²⁸⁰ . ID., *Verdad y Método*, I, p. 125.

²⁸¹ . GADAMER, H. G., *Estética y Hermenéutica*, p. 141.

En canvi, Gadamer dirà que quan el text és jurídic o canònic no hi ha desvinculació entre autor i text, però quan és una obra d'art, sigui aquesta literària o de qualsevol altre tipus, és l'obra la que s'imposa: «[...] nos hacemos la pregunta de cómo hace el artista que escribe para que el texto hable por sí mismo, de tal modo que ya ni siquiera piensa en remontarse hasta el acto originario de hablar la palabra viva.»²⁸²

Però la distinció que fa Gadamer entre text sagrat i text literari —molt pròpia del món protestant—, tampoc resulta del tot adequada entre text sagrat i obra d'art, ja que no sembla considerar el text sagrat com a text literari, i cal tenir present que el text bíblic també és, en força ocasions, creació artística. Per altra part, en parlar del text sagrat vincula la seva autoritat a una força extrínseca al propi text, Gadamer no sembla acabar d'admetre que la paraula també és creació artística.

Endemés, quin significat té una obra d'art desvinculada completament del qui la va crear? Gadamer sembla apel·lar a un art en el sentit de *sicut tabula rasa in qua nihil est scriptum*. Però la «puresa de l'art» no es troba en l'art en sí, sinó en la utilització o la «manipulació»²⁸³ que l'home en fa d'aquest, en la puresa de l'ésser humà creador i receptor.

En un altre ordre si la interpretació no passa a través del subjecte —i com separar de manera radical el subjecte del seu subjectivisme?— com s'entenen, aleshores, les múltiples interpretacions i representacions existents d'una obra?

Gadamer té raó quan demana un apropament a l'art des d'un fons de cultura per part del receptor —com individu o com a públic—, i és que no sempre el receptor, per intel·ligent que aquest sigui, sap jutjar una obra. Passa el mateix amb «la crítica», sovint massa interessada en la superficialitat i en el «políticament correcte» i perquè, també ella, forma part del gran del públic. On comença, doncs, l'educació del receptor? Considero que l'autor, aquí, hi *juga* —valgui l'expressió— un paper important, per què també té la missió d'una «influència formativa» que només aconsegueixen els grans artistes, i de la que en parlem més endavant. El problema creat per Gadamer, doncs, considero que es troba, precisament, en el fet de pretendre desvincular radicalment l'autor de la seva obra.

²⁸². Id., *ibid.*

²⁸³. La desestabilització del concepte mateix de significat pot respondre també a una clara intenció política, alliberar el significat del text o de l'obra dels significats —interpretacions— predominants en el passat quan aquest són considerats coercitius o que no s'ajusten al model ètico-moral de les societats actuals.

Per a Gadamer, el receptor ha de saber què és i com és allò que té davant seu, és a dir, l'obra d'art, i per això cal una «cultura de la cultura»; només així arribarà a la veritat de l'obra i en aquest experimentar l'obra, l'obra es construirà una i una altra vegada, i així infinitament.²⁸⁴ Però d'això es podria deduir que cada interpretació és la perfecte segons aquell moment, situació i context? Si fos així no tindria sentit que parléssim d'interpretacions bones i d'interpretacions dolentes, quan ens referim a aquest context ho fem tenint com a referència «quelcom», i aquest «quelcom» sempre és allò que l'exegesi alemanya anomena el «Sitz im Leben» (*Situació en la vida*) de l'obra, perquè aquesta apunta en una direcció i en un sentit. Al text s'el pot fer créixer però no s'el pot utilitzar com un «pretext» per fer-li dir allò que es vulgui interessadament, perquè aleshores no neix cap *veritat* de l'obra.

Quan Miguel de Unamuno parla de la «prodigiosa fecundidad de las erratas» referint-se a la lectura dels textos bíblics que s'allunya del sentit original està dient que la lectura ha d'anar «més enllà del text però sense el text».²⁸⁵

Per altra part una obra d'art que hagués assolit aquest estat de poder ser contínuament representada-interpretada sense cap vinculació més que la pròpia significació interna que dona l'obra a cada generació, tindria sempre la mateixa interpretació, en tots els temps, o bé no tindria cap sentit per a cap generació.²⁸⁶

Posem per cas que hagués estat possible fer la «interpretació pura» de la Sonata *Clar de lluna* de Beethoven, totes les altres interpretacions ja no tindrien cap tipus de validesa; però Gadamer dirà que això no és cert perquè des de l'instant que interpretem a partir de la identitat de l'obra, cada interpretació participa de la veritat de l'obra, però això només és possible a través d'un «jo» que conegui. Recordem una vegada més les paraules de Gadamer tot apel·lant al símbol: «El arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, pueda escuchar la lengua del arte antiguo», però l'art antic com l'art de tots els temps és interpretació de la realitat interpretada a través d'un ésser humà concret. Quan Gadamer apel·la al símbol en ordre a la interpretació de les obres d'art retorna una altra vegada a la idea del receptor, per a

²⁸⁴. OURETA, S. D., «Gadamer: El arte entendido a través del juego», en *Scientia Helmantica* 2 (2013) 80-98.

²⁸⁵. RAURELL, F., «Més enllà de la lletra, però no sense la lletra», en *Del text a l'existència, de l'exegesi a l'hermenèutica*, pp. 11-137.

²⁸⁶. Vg. p. 137; n. 245 del text.

ell intèrpret i obra formen un tot de significat, torna a distanciar l'autor de l'obra, però el fet que el símbol com la metàfora («conducció més enllà») evoquin un *plus* més bell i perfecte²⁸⁷ no significa que es pugui deslligar dels condicionaments històrico-socials-culturals dels orígens.²⁸⁸ Qui escull o crea un símbol, qui escull o crea una metàfora, és l'autor de l'obra, i aquest ho fa apuntant a un sentit i en una direcció.

Aquest radical distanciament entre el creador i la seva obra, que acaba convertint l'obra d'art en una mena de «monstre» que sembla adquirir consciència pròpia i es menja el seu creador, Gadamer pretén salvar-lo posant a l'artista-creador com a receptor, una vegada acabada l'obra; però mentre l'autor està immers en el procés de creació, quina funció exerceix aleshores? Gadamer continua mantenint aquesta discussió perquè una cosa és l'obra d'art com el seu autor primer l'ha deixada i l'altra és l'obra d'art que surt de la interpretació del receptor. Gadamer juga amb subtilitats que no salven degudament la independència de l'autor-creador ni la independència del receptor-creador. A més a més prescindeix de la intenció primera de l'autor, així l'obra sembla tenir més de *pretext* que de valor en sí, endemés es vol allunyar tant del subjectivisme de l'art que crea un altre subjectivisme en no concedir cap importància a la idea que l'artista deixa impresa en l'obra. Continuant amb el comentari a l'obra de Beethoven Furtwängler dirà:

«[...] Con discusiones acerca de la formas puramente musicales, por un lado, o con la simple descripción de los procesos anímicos, por el otro, no se llega a ninguna parte, pues se trata precisamente de percibir lo anímico a través de lo musical y lo musical a través de lo anímico, considerar ambos *una sola* cosa indivisible, de modo que el solo intento de separarlos es un error fatal.»²⁸⁹

²⁸⁷. GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello*, p. 85

²⁸⁸. Però en aquest punt l'historiador de l'art Ernst Hans Josef Gombrich és molt clar, pecant d'un cert rigorisme, però sense mancar-li raó, dirà que sempre hi ha d'haver un referent a l'hora d'interpretar una obra, i aquest referent generalment sempre és un text: «[...] nunca se debe construir una interpretación si no se es capaz de referenciarla, no solamente a vagas similitudes con un texto, sino también con otros ejemplos bien documentados. Si no la interpretación se queda en el aire.» (GOMBRICH, E. H., *Lo que nos cuentan las imágenes. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, pp. 188-194.)

²⁸⁹. FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre música*, p. 48.

Un aspecte important que Gadamer no sembla tampoc tenir en compte és el fet que hi ha obres d'art que han marcat un *estil*, un *moviment artístic*. La «matèria» de què estan fetes, és a dir, el clima anímic, la textura, musicalment parlant, que inaugura un *moviment artístic*, és creació del seu autor i sovint és aquest el qui és capaç de distanciar-se de la seva pròpia obra, transformant-ne la seva matèria en la creació d'obres posteriors. En aquest sentit, i com ja hem dit, intentar separar «la forma» respecte dels processos anímics és una tasca endevades. Es tracta de percebre allò anímic a través de l'obra d'art i l'obra d'art a través d'allò anímic del seu autor, considerant ambdós una sola cosa. En canvi, els seguidors, la majoria dels deixebles de l'artista, o els imitadors queden subjectes a la influència del *moviment* inaugurat per un artista amb la seva obra. Mentre que el propi autor del *moviment* és aquell que estarà menys subjecte al seu propi estil ja que per a ell és un mitjà d'expressió. El distanciament autor-obra també és mutu. Ja en el seu dia Jean Paul havia parlat de l'autodistànciament de l'artista de geni respecte de la seva obra en incorporar en el seu pensament el concepte *Besonnenheit* (del verb *besinnen*) a l'escometre la paradoxa fonamental a la que ha d'enfrontar-se tot artista tant per a mantenir com per a superar la divisió entre subjectivitat i objectivitat en el moment d'inspiració creadora.²⁹⁰

Heus ací com descriu el compositor anglès Hugh Wood el moment d'inspiració creadora en que les idees comencen a precisar-se:

«Saps que aquest és un moment molt valuós, i et sents lligat a ell; quan t'adones que tens un *donnée* —quelcom “donat”— i no saps d'on ha vingut. Després comença l'obra, però sense que s'et doni quelcom, la peça, probablement, no està realment viva.»²⁹¹

²⁹⁰. RICHTER, J. P. F., *Vorschule der Ästhetik*, en *Werke*, 10 vols., ed. de Norbert Miller, Hanser, Munich 1959-1985. Existeix una edició castellana d'una obra seva i de la que m'he servit, *Introducción a la estética*, Verbum, Madrid 1991. Per aquest A. la *Besonnenheit* és identificada amb una forma més elevada que la de la simple reflexió en els moments d'inspiració inconscient. La *Besonnenheit* distancia i divideix el món interior en un jo i el seu àmbit, en un creador i el seu món; Si la *Besonnenheit*, és aplicat a aquell autodistànciament que necessita tot artista-creador en ordre a la «reflexió» i ordenació de les idees que neixen en el moment de la inspiració creadora, això no és menys aplicable posteriorment una vegada acabada l'obra; vg. p. 42, n. 33 del text.

²⁹¹. GARDINER, J. E., *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johan Sebastian Bach*, trad. a cura de L. Gago, Acantilado, Barcelona 2015.

L'autor no és un mitjà que extregui l'obra d'una mena de «món de les idees» en sentit platònic, i la faci existir al món per després anar-se'n aquesta com un «globus aerostàtic» en algun lloc i que de tant en tant un receptor la retorni al món donant-li una nova fisonomia cada vegada, vist així ni l'obra d'art sembla tenir cap dret, tant sols el receptor, però l'obra d'art és el pont d'unió entre la realitat i l'ésser humà, entre ésser humà i obra d'art. Endemés, és en el procés de creació on hi ha el primer «joc», que té lloc entre autor i obra en creació. L'autor també és el primer intèrpret d'una realitat, la re-crea segons ell és, la transforma i es transforma també ell.²⁹² Hi ha reciprocitat d'acció, sinergia, hi ha un vai-vé que es produeix entre autor i obra en creació. Un creixement mutu, un forja l'altre, i és aquest mateix moviment, el que una vegada acabada l'obra, és repetirà en cada receptor: «Textus lectura crescit», com diran els Pares en llegir el text escripturístic.

Però com fer que el creixement sigui homogeni?, és a dir, que s'ajusti a la veritat continguda en l'obra o en el text desvinculat completament del seu autor? Per a Gadamer l'apropament a l'obra és anar a l'essència d'aquesta, anant al significat que dona la pròpia obra i les múltiples possibles hermenèutiques, però això té el risc de caure en múltiples subjectivismes segons cada receptor i, per altra part, a l'essència no s'hi arriba si no s'analitza l'existència, allò que els alemanys anomenen el «Sitz im Leben»,

²⁹². Miguel de Cervantes en el seu Pròleg al Don Quijote de la Mancha diu en paraules prou entenedores quelcom al respecte: «Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar un estéril y mal cultivado ingenio mio sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo, y lleno de pensamietos varios y nunca imaginados de otro alguno [...] Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas; antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte [...] lector carísimo que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío [...] Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el hecho que dijeres della [...]», CERVANTES SAAVEDRA, M. de, «Prólogo», en *Don Quijote de la Mancha*, Int. a cura de Domingo Ródenas, ed. i not. a cura d'Alberto Sánchez, Gredos, Madrid 2015, pp. 5-18.

la coneixença del qual és imprescindible per a conèixer l'essència del text.²⁹³ Podem dir que el «Stiz im Leben» són el drets que demana tot text, tota obra d'art: *saber qui la va crear i en quin context*.

Aquesta acció tal fa veure que cada interpretació conté part de la veritat de l'obra i, per tant, les múltiples lectures propiciaran lectures homogènies i, a la vegada, complementàries entre sí. L'autor és mediació, l'obra és finalitat, però també és mediació perquè hi ha realitats que necessiten la mediació d'un intèrpret-creador per a poder ser compreses. Aquest «intèrpret» queda molt ben definit en l'art musical. L'autor escriu la seva obra, aquesta ja és representació o, si es prefereix dir, re-creació d'una realitat, per què arribi al gran públic és necessària la presència d'un altre intèrpret, el que també en diem: «executant», i que a la vegada és un nou re-creador, però sense ell no seria possible que les obres musicals es fessin presents en cada generació. Els textos antics ja ens descobreixen aquesta mediació:

«Amb moltes paràboles semblants, Jesús anunciava la paraula a la gent, de la manera que ells eren capaços d'escoltar-la. No els deia res sense paràboles, però en privat ho explicava tot als seus deixebles.»²⁹⁴ És la constant mediació de la metàfora. Aquí rau també la responsabilitat del receptor i de l'intèrpret que és a la vegada creador.

Que l'obra mestra depassa l'autor és un fet acceptat i reconegut, però l'obra d'art sempre porta una empremta d'humanitat, s'encarna en el món a través d'un temps concret, d'una realitat concreta, i d'un ésser humà concret, és per això que pot ser assimilada i interpretada. Allò universal sempre necessita del particular. El receptor ha de ser ajudat en la seva interpretació coneixent tots els tombants de l'obra, i un d'ells, no petit, és el de l'autor. La «veritat i la llibertat» en la interpretació d'una obra d'art només són possibles des del ple coneixement de *tot*, també de l'autor, de les seves circumstàncies i de les seves intencions. Afirmava Hegel amb una frase que es va fer cèlebre que «la veritat és la totalitat».

²⁹³. És el que els exegetes alemanys anomenen la *Wirkungsgeschichte*. Aquesta complementació de sentit del text original va començar en el moment mateix en què els primers orientes es van apropiari del missatge adreçat a ells; cf. LLIMONA, J., «Del text a la vida», en *Estudios Franciscanos* 97 (1996) 451-456.

²⁹⁴. *Mc* 4,33-34.

2. L'art, un «encontre transformador»

2.1 Un «encontre»

La realitat individual de cada home, començant per l'home que sóc jo, es troba originàriament i constitutiva *oberta a la realitat dels altres*. Si bé, «l'altre» és real i diferent de mi, del meu «jo», d'alguna manera pertany a la constitució de la meua pròpia realitat, *jo no sóc jo sense els altres*.²⁹⁵ Ara bé, aquesta *obertura a la realitat dels altres* que és constitutiva del jo és sempre una possibilitat a realitzar, quan aquesta obertura esdevé una realitat és aleshores que podem parlar d'*encontre*.

L'art té el potencial de possibilitar la *realització* de l'*encontre* entre els éssers humans a nivell individual i col·lectiu, però aquest *encontre*, tindrà connotacions diferents de l'*encontre* entre dos éssers humans, en primer lloc per què l'obra d'art neix d'un «jo» que s'adreça a un «tu», de manera directe, però sovint desconegut, posem com exemple, la pintura; i en segon lloc per què neix com a mediació fruit d'un «jo» que s'adreça a un «tu», com a paradigma la música, on l'interpret—que també és artista-creador—, té una funció essencial. Endemés no és el mateix adreçar-se a un ésser humà en la seva individualitat que adreçar-se a un grup, a un col·lectiu, és a dir, a un públic, per bé que a quest pugui ser una suma de «tu». Potser, hauríem de parlar aleshores d'una *interacció* més que d'un *encontre* en sentit buberià. Certament que aquesta interacció que produeix l'art entre artista i receptor es fa a través de l'obra, l'art com a mediació,²⁹⁶ però l'obra

²⁹⁵. Heidegger dirà: «El jo no s'afirma sinó és gràcies al tu i per el tu»; cf. HEIDEGGER, M., *Vom Wesen des Grundes*, Klostermann, Frankfurt amb Main 1955, p. 97; hom pot llegir tres pensadors que ja amb anterioritat a Heidegger descobriren que la realitat individual es troba constitutivament oberta a la realitat dels altres: SCHELER, M., *Wesen und Formen der Sympathie*, F. Cohen, Bonn 1923; BUBER, M., *Ich und Du*, 1923; ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones sobre el Quijote*, 1914 (l'obra està recollida en *Obras Completas*, I. Alianza, Madrid 1983); *La percepción del prójimo*, 1929 (l'assaig es pot llegir en «La percepción del prójimo», en *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, *Revista de Occidente*, Madrid 1942); fins a Gabriel Marcel com un dels iniciadors de les actuals posicions del problema de «l'altre»; vg. ID., *El misteri ontològic. L'home problemàtic* (obres ja citades), entre altres.

²⁹⁶. S'ha de tenir present que hi ha dues arts on la mediació d'un intèrpret és absolutament necessària, música pura i dramàtica—inclou la dansa— i teatre, i sense el qual no arribaria mai al públic o receptor l'obra d'art escrita, cosa diferent és considerar que sense la seva representació o execució, aquestes obres d'art no existirien, però considerar això és el mateix que dir que aquestes obres d'art són efímeres per què en cada interpretació neixen i moren. Ara bé, no succeeix això mateix en les restants arts? No

d'art pot ser també finalitat en ella mateixa, quan aquest és contemplació, estariem parlant aleshores d'un *encontre*?

Per a Buber la contemplació no aconsegueix plenament la relació *jo-tu*, ja que el contemplador veu en l'altre un individu vivent, un objecte més o menys separat de la seva vida personal. Buber establirà una analogia entre observar i contemplar i, si bé és cert, dirà ell, que el qui contempla s'apropa a l'objecte sense prejudicis, tant l'observador com en la contemplador consideren allò percebut com un objecte. L'objecte que es presenta sota el seu mirar no els diu res, no els hi exigeix res, no varia el seu destí, ni els obre a cap mode possible d'existència. Així, tant l'observador com el contemplador, inserits en el món de l'Allò seguiran sent els mateixos després de l'experiència, per què objectiven allò contemplat, *no ho fan seu*. L'observador es belluga en el pla científic, mentre que el contemplador ho fa en el pla estètic i de comunió.²⁹⁷ Però la contemplació no es fonamenta solament en la superficialitat de «l'exigència d'allò *bonic*», això seria secillament una distracció; la contemplació és camí preparatori a la creació, és existència real, la contemplació de l'obra d'art és la posada en acte de l'enteniment de l'emo-

podem dir que neix i mor tota obra d'art en cada receptor i en cada interpretació que aquest faci de l'obra d'art? Quan jo m'apropo a una pintura o a una escultura descobreixo sempre coses noves i deixo de copsar-ne d'altres, la percepció que tindrè de l'obra estarà subjecte a les varacions i fluctuacions de jo com a receptor, en tant que subjecte. Una composició musical o una obra de teatre existeix, no de la mà de l'interpret, sinó des del moment que fou escrita pel seu autor, això independentment de l'existència o no d'una persona capaç d'interpretar aquells signes o accions escrites. El teatre pot ser llegit pel receptor entès o no, però la representació resta fora del seu abast, tanmateix la imaginació hi té un paper important en aquest cas. La música mereix un tractament a part, sent l'únic art que depèn d'intermediaris per a poder-se mostrar ella mateixa. El destí d'allò escrit sobre el pentagrama, especialment si aquesta peça musical és *desconeguda* per l'oient dependrà, en bona mesura, de l'interpret, del director, del cantant, etc, i la imaginació del receptor es desvetllarà en el moment de l'execució de l'obra. Una bona interpretació és el vehicle per a comunicar al públic amb l'ànima de l'autor i aconseguir la unitat emocional, *apropiant-se cada ú de l'obra i l'obra de cada ú*. Però no és objecte d'aquest treball analitzar les diferències existents entre les arts, el tema no és nou i des de sempre ha estat estudiat, en donen mostre alguns títols dels molts existents: LANSING RAYMOND, G., *The Genesis of Art Form. An Essay in Comparative Aesthetics, showing the Identity of the Sources, Methods, and Effects in Music, Poetry, Painting, Sculpture and Architecture*, Putnam, New York – London 1909; PARENTE, A., *La musica e le arti*, Laterza, Bari 1936.

²⁹⁷. Cf. BUBER, M., *Diálogo y otros escritos*, p. 27. Buber té raó, però també sembla oblidar que en la contemplació, com diu ell mateix, hi ha una obertura de l'ésser vers allò contemplat, hi ha un implicació de tota la persona en l'objecte de contemplació, mentre que en el científic és una implicació purament cognitiva davant l'objecte analitzat, en la contemplació hi ha obertura cognitivo-sensitiva.

ció. Allò que els alemanys anomenen la *Besonnenheit*, és el correlat objectiu d'aquesta emoció subjectiva. El verb del que en deriva la paraula, *besinnen* significa «reflexionar», i *Besonnenheit* representa tot allò que hi ha de conscient i deliberat en l'acte de la creació artística, el refinament aplicat als moments d'inspiració inconscient. Contemplar també és actuar, «[...] wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist.»²⁹⁸

El tema de la contemplació estètica és extens i complexe fins el punt que en el seu desenvolupament és fàcil deixar caps per lligar, ja que és una percepció on tot el sentiment no és emoció estètica. Però en la contemplació es pot produir un *encontre* entre autor i receptor. Els matisos són molts: belleses naturals distingides dels productes artístics, el fet que la contemplació pot variar molt segons es tracti de les arts plàstiques, la música o la poesia, i la diferent contemplació existent entre l'artista o el receptor. En la bellesa natural d'un paisatge, en l'exhuberància de la flora o la fauna hi trobem una satisfacció sense conseqüències, però en l'artista pot ser causa d'una «idea força» que li susciti desitjos de realització. En ell, el paisatge no haurà estat una simple impressió o grata contemplació, sinó que experimenta la necessitat d'incorporar-los a la seva pròpia existència, de *fer-se'ls seus*, i en tant que no hagi acomplert aquest anhel l'embairà un sentiment de buidó.

En la contemplació de l'obra d'art, creació humana, que és l'acte de l'enteniement aureolat de l'emoció passa el mateix. El qui contempla pot tenir un sentiment de simple satisfacció o emoció estètica, però se li pot desvetllar una emoció global de múltiples suggestions sumades a l'emoció estètica. Autor i receptor s'hauran trobat en un punt del camí fruit de l'emoció desvetllada en la contemplació de la realitat, directe en l'artista i l'obra d'art, que serà el fruit d'aquesta contemplació directe, com a mediació en el receptor. Ambdós essent ells mateixos, però mantenint una interdependència.

Buber diu en la seva coneguda obra *Jo i Tu* que: «Tota mediació és un obstacle», només quan desapareix la mediació esdevé l'*encontre*.²⁹⁹ Amb això vol significar que

²⁹⁸. SCHELLING, F. W. J., *System des transzendentalen Idealismus*, Horts Brandt, D. - Müller, P. (eds.), Hamburg 1800, Felix Meiner, 1992, p. 299: «[...] aquell món que crema en la seva eterna i primigènia unitat, com en una flama, allò que es troba dividit per la naturalesa i per la història.» (Hi ha una edició en castellà: *Sistema del idealismo transcendental*, Anthropos, Rubí 2005.) La coneguda obra de Schelling desenvolupa la teoria de l'art com a vehicle de la veritat, que documenta allò que la filosofia no pot representar externament.

²⁹⁹. BUBER, M., *Yo y Tú*, pp. 18-19.

l'encontre només es dona en la immediatesa de la relació i és així certament, però ell mateix diu uns instants abans que, un arbre pot esdevenir un «tu» segons els diferents modes de contemplar de l'ésser humà, i que pugui entrar en relació amb ell de tal manera que esdevingui un «tu».³⁰⁰ L'arbre, l'obra d'art o el mateix ésser humà són mediació i finalitat, i la mediació no necessàriament rebaixa l'encontre.³⁰¹ Són mediació per què són *llenguatge* i el llenguatge és el que permet el vincle entre el «jo» i el «tu», és el que fa possible la relació i el diàleg. Com més plenament present sigui l'ésser humà en aquest *llenguatge* més profund serà el diàleg i més intensa la relació, per això la relació més intensa entre el «jo» i el «tu» que pot existir, com dirà Buber, és entre dos ésser humans.

En l'obra d'art esdevé quelcom semblant, per què en ella hi és tota la persona sencera, en la totalitat de l'existència personal, en aquell instant que s'esdevingué l'experiència creadora. En cada obra mestre s'expressa la totalitat de l'artista, s'expressa la totalitat de la seva persona, adreçada a un altre ésser humà.

2.2. Una «transformació»

Encontre i *transformació* no són dos moments separats, per bé que nosaltres, en ordre a una major comprensió, els hàgim diferenciat. Tot «ver encontre» suposa com a conseqüència una «transformació», l'home que comprèn un text, una obra i s'apropia del món al que es refereix sofreix una transformació. El receptor adquireix quelcom nou: un possible mode de ser, d'existir. És l'home que descobreix aquest món de possibilitats que l'obra revela i de les que s'apropia, aquell que les ha de realitzar en la vida, d'aquí que Paul Ricoeur sostingui que l'home és el personatge real que posa en intersecció el món (possible) de l'obra amb el món (real) del receptor.³⁰²

D'aquí que Gadamer separi radicalment l'obra d'art del seu autor, perquè la qüestió essencial ja no serà trobar la intenció perduda del text o de l'obra, sinó despla-

³⁰⁰ . BUBER, M., *Yo y Tú*, p. 15.

³⁰¹ . De fet, Buber, quan faci referència al Tu etern dirà, també que, a través de la contemplació de la naturalesa és possible accedir a la realitat de Déu i tenir-lo no com a cosa sinó com a Tu. (*Yo y Tú*, p. 75.)

³⁰² . RICOEUR, P., «Autocomprensión e historia» en *Anthropos* 181 (1996) 23-30.

gar, d'alguna manera davant l'obra, el «món» que aquesta obre i descobreix.³⁰³ Però, és possible aleshores un ver «encontre transformador» en el sentit que apunta Buber?

Van Gogh diu això respecte de la seva pintura:

«Por encima de todo, yo quiero llegar a un punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y este hombre siente delicadamente. A pesar de mi reconocida torpeza, ¿me comprendes, no?, o quizás a causa de ella.»³⁰⁴

La creació d'una obra d'art implica *compromís*, per part de l'autor, amb allò vers el que es dirigeix la relació, per què l'obra d'art és una forma que té d'expressar-se i de comunicar-se un ésser humà a un altre. Aquest *compromís*, exigeix en primer lloc: *sinceritat* i *autenticitat*, el primer impediment estarà, doncs, en el *ser* i l'*aparentar*. Obertura transparent i recepció igualment sincera i atenta seran les disposicions exigides a ambdues parts. Beethoven és un exemple perfecte d'efecte genuí, d'artista «pur», les seves obres tenen èxit pel què són i no pel què representen, pel seu caràcter i no per la seva façana.³⁰⁵ En segon lloc: exigeix defuigir de l'*objectivació*, si l'artista només està preo-

³⁰³ ID., *Autobiografía intelectual*, trad. a cura de Manuel Maceiras, Nueva Visión, Buenos Aires 1997, pp. 58-62. Per a Ricoeur allò que s'ha d'interpretar d'un text és la proposta del mode de vida, on l'home pugui habitar desenvolupant els seus «possibles més propis». Per a Paul Ricoeur la qüestió fonamental de l'hermenèutica serà la comprensió d'un mateix, saber «qui sóc jo» i «cap a on em dirigeixo»; i que el lector d'un text —entenen aquí per text tota obra d'art—, es compregui significarà rebre d'ell les condicions d'emergència d'un sí distint del «jo» que suscita la lectura.

³⁰⁴ Cf. GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, p. 107.

³⁰⁵ Ja hem analitzat el tema de l'art pur i l'artista pur relacionat amb un altre tema esmentat d'esquitlletes, el de la interpretació, especialment musical, i dèiem que el destí d'allò escrit sobre el pentagrama dependrà, en bona mesura, de l'interpret. Una bona interpretació és el vehicle per a comunicar al públic amb l'ànima de l'autor i aconseguir la unitat emocional, *apropiant-se cada ú de l'obra i l'obra de cada ú*. La interpretació segueix el mateix camí que la creació i les grans forces creadores influeixen decisivament en cada moment, la demanda actual de varietat i entreteniment també es deixa sentir en la manera d'interpretar una obra concebuda originàriament de manera diferent. La manca d'autenticitat interior es revela en aquells passatges on surt a la llum l'expressió espiritual, la fal·làcia interior de l'interpret s'expressarà aleshores en el «fals rubato», ple d'afectació externa però buit d'emoció interior. El director, en tant que també és interpret, està amenaçat per les mateixes demandes actuals, la manca de capacitat de discerniment respecte d'allò que és autèntic i necessari en les gesticulacions i allò que és erroni, afectat, artificios, pura «galeria», és un reflex de la societat contemporània, el gran públic de les ciutats demana

cupat per conductes i projecció externa, el receptor serà vist com un pur objecte *en ordre a aconseguir*... quotes d'audiència, reconeixement egòlatre i estipendis generosos. L'artista donarà allò que en massa se li demana, «allò que està de moda», sense promoure el més mínim sentit crític en el receptor, o el manipularà segons el seu criteri. Aquest segon punt té molt a veure amb el primer. I en tercer lloc: ha d'allunyar tota *imposició*, quan el receptor no és vist com un «tu» sinó com un «allò», on es vol imposar el criteri de poders fàctics sobre la societat o un grup humà no s'escatiment mitjans, també l'art acaba esdevenint un simple objecte o l'artista un «funcionari» al servei d'una ideologia. Es palesa l'interdependència de cada un d'aquests espais.

Quan l'artista depassa tot individualisme i tocat per aquella aura que només tenen els genis actua en la vida de l'única manera que sap, creant, l'obra que neixerà tindrà aquell *instant-eternitat* que la farà capaç de recrear-se en successives i múltiples «variacions» —interpretacions—, unides i unificadores, per què portarà el segell inconfundible d'allò etern que hi ha en l'esperit de tot home, aleshores, *l'encontre serà possible*.

2.3 A tall de breu «excursus»

La música, precisament perquè és la més irreal de totes les arts, posseeix en plenitud aquestes qualitats. Beethoven va transformar amb les seves obres, un públic acrític en un auditori que posseirà criteri i es tornarà exigent: «Dort (in Sonaten etc.) musiziere er, in der Symphonie musiziere die Welt durch ihn».³⁰⁶ La Simfonia beethoveniana és

aquest «condiment». Però les interpretacions, especialment les del passat, basades únicament en el virtuosisme tècnic distorsionen l'obra i *desenvolupen en el receptor anàlogues condicions*. D'aquí la importància d'una «influència formativa» com a compromís i responsabilitat de l'artista i, per extensió, de l'art. (Hom pot llegir l'interessant i ja esmentat recull d'entrevistes de Walter Abendroth a Wilhem Furtwängler en FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre música*.)

³⁰⁶. Cosima Wagner cita aquestes paraules que el seu marit, Richard Wagner, havia dit sobre Beethoven. WAGNER, C., *Die Tagebücher*, I-II, Dellin, M. G. - Mack, D. (eds.), R. Piper, Munich 1977: «En les sonates compon ell [...], en les simfonies, el món sencer a través d'ell» (II, p. 1103) (trad. pròpia). Richard Wagner creia que l'art en general i la música, en particular, poden ser vehicle de canvi social i polític, i aquesta idea impregna tots els seus escrits (WAGNER, R., *Die Kunts und die Revolution*, Verlag von O.

considerada la veu de la comunitat. El ver artista amb el seu art tracta el receptor com un «tu» i al públic com una suma de Tu+Tu+Tu,³⁰⁷ i la seva capacitat integradora neix del fet que *parla de l'eterna essència de l'home i dels pobles*, té la capacitat de crear comunitat i això malgrat estar subjecte, d'alguna manera, a limitacions de tipus «nacional».³⁰⁸

La música, que és un reflex de la realitat interna dels pobles,³⁰⁹ certament està subjecta a limitacions nacionals: tot art ho està, i la música en particular, però no ho està de la manera que pensen els polítics, per què l'art no parla de l'odi entre els pobles sinó del seu amor. L'art en majúscula, no està subjecte als mercats de consum, ni a doctrines o ideologies. L'art que neix de la noblesa de l'esperit humà parla de les persones quan són «elles mateixes», orgulloses i senzilles a la vegada, formant part d'una humanitat que abraça a tothom. Per diferent que siguin les nacions les uneix un vincle comú, invisible, subterrani, i això tant a nivell singular com en la suma de cada singularitat.³¹⁰

Wigand, Leipzig 1850; *Das Kunstwerk der Zukunft*, Verlag von O. Wigand, Leipzig 1850; *Opera und Drama*, Zurich 1850-1851).

³⁰⁷. Per al filòsof de l'*encontre*, Martin Buber, la dificultat rau en el fet que l'Estat tracta la comunitat com Allò quan hauria de tractar la comunitat, és a dir el poble, com un Tu, BUBER, M., *Yo y Tú*, pp. 46-49.

³⁰⁸. Aquesta qualitat de l'art, per si positiva, és percebuda i manipulada pels totalitarismes, així per a Mirabeau en la França postrevolucionaria els Festivalshavien de desenvolupar la mateixa funció que en la Grècia i la Roma antiga: la identita essencial entre els governants i els governats; cf. MOSSE, G. L., *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New American Library, New York 1975, p. 13. Així també des de l'extrema esquerra fins l'extrema dreta o hi ha hagut tendència política que no hagi utilitzat les mateixes obres a favor de la seva causa particular, les Simfonies de Beethoven són l'exemple més clar i polivalent: en la República de Weimar l'*Heroica* era celebrada com una obra revolucionària; la *Sèptima* representava «el triomf nacionalsocialista» i posteriorment en la República Democràtica Alemanya s'interpretava com «una anticipació del triomf proletari»; la *Novena* fou durant molt temps l'himne nacional de Rodesia; etc; PARAKILAS, J., «Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera», en *19th-Century Music* 16 (1992) 181-202.

³⁰⁹. BONDS, M. E., «Escuchar el Estado alemán. El nacionalismo», en *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, pp. 192-242: «La música desempeñó un papel esencial en el modelo de nacionalismo basado en la autonomía individual, pues fue a comienzos del siglo XIX cuando llegó a ser considerada un elemento importante en la formación de la identidad nacional alemana [...]» (pp. 207-208).

³¹⁰. Lévi-Strauss alerta: «Cada cultura se nutre de sus intercambios con otras. Però es preciso que ofrezca cierta resistència. A falta de la cual rápidamente dejaría de tener algo en propiedad para intercambiar»; i Thomas Mann s'havia manifestat en aquests sentit l'any 1922: «Por supuesto un gran francés, un gran

L'art ho coneix bé, i la música d'una manera especial, la seva veritable «política», és la seva força unificadora; perquè on sinó un francès es pot apropar més i millor a un alemany que a través de les obres mestres de Beethoven. On comprendrà millor un alemany a un italià sinó és amb les obres mestres d'un Tiziano, un Giotto o un Verdi? On serà més intel·ligible un rus sinó a través de Dostoyevski, Tolstoi o Stravinski? On es comprendrà millor l'esperit de l'ésser humà sinó a través de Bach? Això no significa que la distinció entre els pobles no es faci notar tant en la forma com en el fons en el camp de l'art i, de fet, ha de ser així en les individualitats,³¹¹ però de la mateixa manera també hi ha molt en comú, que lluny de separar, es complementa. Això ho demostra el fet abans esmentat de la conquesta del món pels grans artistes, figures comuns a tot Europa i més enllà també, perquè en les seves obres van a l'essència de l'ésser humà, punt de trobada i lloc comú a l'home de tots els temps. [LXII^a] [LXII^b]

ruso, un gran alemán pertenecen a la humanidad, pero no serían tan grandes ni pertenecerían por tanto a la humanidad si no fueran hasta tal punto alemanes, franceses o rusos»; cf. MANN, TH., «Art national et art international», en *Être écrivain allemand à notre époque*, trad. a cura de D. Daum, Gallimard, Paris 1996, p. 72.

³¹¹. Durant molt temps els anomenats «estils musicals» eren considerats de caràcter inconfusiblement francès o italià, i provocaren no pocs debats estètics al llarg dels segles XVII-XVIII, especialment durant la *Querelle des Bouffons*. Mentrestant a Alemanya s'anaven posant les bases per al naixement de la seva identitat musical a través del «gènere musical» de la Simfonia, que amb Haydn senta les bases del nou gènere i amb Beethoven assoleix la majoria d'edat, fins el punt de poder-lo considerar el seu creador, *el geni dona les regles a l'art*. BUCH, E., «La Novena sinfonia»; «La Novena en la época de los nacionalismos», en *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, trad. a cura de J. G. López Guix, Acantilado, Barcelona 2001, pp. 153-189. 271-309. VENDRIX, PH., «La reine, le roi et sa maîtresse: Essai sur la représentation de la difference pendant la Querelle des Bouffons», en *Il Saggiatore musicale* 5 (1998) 219-244. L'estudi analitza les bases polítiques que giraren a l'entorn d'aquest complex debat que englobava també motivacions estètiques, culturals i filosòfiques, entre els aristòcrates i els enciclopedistes, i de la que en naixeria una nova concepció de la música. Hom pot llegir ROUSSEAU, J.-J., *Écrits sur la musique*, Paris 1838 (m'he servit de la reimpressió *Écrits sur la musique*, Editions Stock, Paris 1979); FUBINI, E., *Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, Principato, Milano 1969; ID., *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971. Hom pot llegir un llibretó interessant de Josep Aragay sobre *El nacionalisme de l'art*, Publicacions de «La Revista», Barcelona 1920; el text, interessant i de gran actualitat malgrat els més de noranta anys que el separen respecte d'avui, tot i resultar un xic reduccionista en considerar les lletres i la música les úniques arts del vertader Renaixement català, la claredat i la profunditat de les seves paraules resulten gairebé profètiques.



[LXII^a] KLIMT, G., *L'ansia de felicitat es calma amb la poesia*, 1902. Paret central (detall) del *Friso Beethoven*. Pintures de caseïna sobre estuc «imprimat», 2,2 x 6,6 m. Österreichische Galerie. Viena.

El tema central del Friso pretenia ser una al·lusió al moviment final de la Novena de Beethoven, però la pintura no reflecteix plenament la música ni en el text, més aviat és un *pre-text* per a expressar motivacions psicològiques particulars del propi Klimt.



[LXII^b] KLIMT, G., *Les forces ennemies*, 1902. Paret central (detall) del *Friso Beethoven*. Pintures de caseïna sobre estuc «imprimat», 2,2 x 6,6 m. Osterreichische Galerie. Viena.

Les tres imatges femenines de l'esquerra representen la impuresa, la luxúria i la intemperància.

D. CONCLUSIONS

El treball ha cercat una reflexió sobre el sentit de l'art en la vida de l'ésser humà, el perquè de l'existència i - o la necessitat que l'home té de l'art, on es troba l'origen d'aquest i quin ús es fa i es pot fer de l'art tenint en compte el seu sentit de ser i existir; i és així que al llarg d'aquestes reflexions sobre el drama de l'art i per extensió, sovint, de la cultura, he intentat exposar a mode de problemes alguns pensaments que de sempre m'han interpellat.

Predomina en aquest estudi l'actitud d'aquella qui, per vocació i estimació, ha estat formada en l'art, concretament musical, i glossa al llarg dels anys tot el que li sembla que procedeix d'allò etern en l'home i a la vegada de la seva invencible limitació, i així com tota composició, comença i acaba en la mateixa tonalitat, per emprar una metàfora musical, també en el present treball Pròleg i Epíleg s'agermanen, però amb la distància lògica que separa una travessia oberta per corre i descobrir i l'arribada a la fi d'ella, amb la certesa d'haver deixat al llarg de la travessa interessants i bells camins i caminoids per escutar que anaven revelant-se mentre es feia via, com ara la bellesa, la contemplació i, en bona mesura, l'estètica.

El qui s'apropi al treball, observarà la parquedat de les reflexions en ell contingudes, cada tema exposat demana gairebé un treball propi. Tampoc les reflexions contingudes al final d'aquest estudi, en la part conclusiva on ens trobem, tenen pretensió de progressar en aquesta necessària reflexió sobre l'essència i condició de l'art en més del que ja ha estat dit. Ocasions no en faltaran i molts altres vindran que reflexionaran sobre l'art, que com a realitat inherent a l'home que és, serà sempre —*conditio sine qua non*— realitat oberta.

He procurat que la importància del treball recaigués especialment en els textos i obres proposades com a base i motor, i a la vegada enriquiment, de les reflexions de cada tema tractat. I és per aquest motiu que vaig decidir per un costat intercalar textos i imatges enmig del treball, enlloc d'ubicar-los al final i, per l'altra costat, restringir la terminologia tècnica i les descripcions arreballades. Tampoc ha estat la meva intenció, en cap moment, afavorir un art per sobre l'altre, però s'estarà d'acord en el fet que hi ha una major visibilitat en la il·lustració d'un quadre o la reproducció d'un text, que en la d'una composició musical o obra escultòrica. Tanmateix he procurat cercar un equilibri. Del seu encert o no serà el lector aquell a qui pertoquei donar-ne una valoració. Ateny ara,

doncs, fer una breu relació d'alguns aspectes essencials que hem dit i analitzat i que han anat vertebrant el present estudi.

Apuntàvem fa uns instants que l'art és una realitat inherent a la condició humana i com a tal és una realitat sempre canviant i sempre oberta. Una generació segueix a l'altra, es revela a través de l'art i es rebel·la, en certa manera, contra la generació anterior. I a la vegada cada obra d'art conté un missatge que s'adreça als seus contemporanis, tant per el que en ella hi és contingut com per el que hi manca. No obstant, a cada progrés generacional i artístic li acompanya una certa pèrdua, i no implica necessàriament un guany en valors humans ni artístics.

L'art existeix des que existeix l'home, però no sabem com va començar. Hom diu que l'art no existeix, existeixen artistes, «des del primer que es va enfangar les mans per acolorir les coves on vivia fins el qui compra els colors», els qui diuen això tenen en compte que el terme art pot significar moltes coses distintes segons època i lloc, i en certa manera és així, perquè des dels seus inicis una ombra d'utilitat sempre s'extendrà sobre l'art, però aquests mateixos fan distinció entre allò que consideren art en majúscula i allò que no ho és. Tanmateix, aquest no és l'objectiu del nostre treball, i si bé és un tema central, tant sols és tocat d'esquiltlentes. Un dels punts centrals en aquest treball és que l'art és una realitat que neix de l'home i es dirigeix a l'home, i, per tant, la problemàtica sobre l'art és fonamentalment antropològica. Per això, allò primer que planteja el treball és saber, avui per avui, quin sentit té l'art i quin missatge pot donar, si és que en dóna cap, en una societat “volàtil” com la nostra que es mostra frívola i superficial, ja que allò que neix de l'home és l'home mateix el qui en dóna la mesura i, a la vegada, l'obra d'art, mesura aquesta realitat que es diu ésser humà.

L'home com a «creatura potencialment oberta», en un intent de curullar el «sentiment de buidor», de «no res» que l'embaeix —guspira que encén la flama del geni artístic, i que es dóna abans, durant i després de la creació— empra l'art per expressar tot allò que l'interpel·la i per al que sovint no en té resposta. En aquest sentit, l'art, uneix aquella part material amb aquella espiritual que hi ha en l'ésser humà, i manifesta aspectes d'aquest no fàcilment definibles ni empíricament demostrables. Així, l'home de sensibilitat especial es sentirà atret per aquesta activitat, naixerà l'anomenada *vocació* i amb ella una «inquietut» de creació artística com a realització personal. La realització personal en la vida és, per analogia, la realització d'un acte creador perquè la vida és l'essència de l'art, i només la materialització, com acte d'obertura, fa possible la seva comprensió.

Tenint en compte que l'art és expressió i comunicació *sublim* de l'home, s'ha procurat centrar l'anàlisi partint, no d'una idea en abstracte i genèrica d'art, sinó des de la vessant de l'artista, com a realitat concreta, i en tant que ésser humà immers, sovint implicat, en la societat. Per aquest motiu hem dit en el treball que la qüestió sobre l'art reposa en: *Una llibertat que cerca ser ella mateixa i no es pot sostreure a la pròpia responsabilitat*, és la tensió entre llibertat i subjecció de l'artista. La tensió entre la seva llibertat en el procés creatiu —l'obra a mesura que existeix té entitat pròpia, exigeix de l'artista respecte i li demana fidelitat—, i la càrrega cultural, l'opció personal, els interessos i la fidelitat a una responsabilitat crítico-interpretativa que porta per essència l'art. *Per les relacions amb les altres persones, especialment les més properes*, partint de l'afirmació que l'art és una forma de llenguatge, és comunicació, demana «saber escoltar». És dialògic, implica una *responsabilitat* que passa a través del respecte per aquell ésser humà que es revela en la seva obra, i de l'obra que interpel·la demanant una resposta que d'alguna manera transforma; i una *solidaritat*, per què l'art destaca la capacitat de mútua entesa que tenen els homes. *Per una necessitat impel·lent i inevitable de trobar un sentit global a l'existència humana*, l'art és «comprensió» que parteix de l'autocomprensió del propi artista, del seu «jo» davant els altres «jo», i el seu «jo» davant - i - en el món, i és així que troba el sentit de la seva existència en l'art i en l'art cerca el sentit de l'existència.

Dos artistes ens han il·lustrat alguns d'aquests punts: *Frida Kahlo* com exemple d'una vocació desvetllada per la crua realitat d'una malaltia fruit d'un accident, i més important encara, la importància de la dimensió política present en el seu art i a seva figura sexualment controvertida i volgudament provocadora ha estat rescatada i convertida, més enllà de l'artista, en una de les icones de les noves cultures, fins el punt d'influir en el terreny del mercat artístic. En aquesta artista, ideologia i persona son inseparables pel què ateny tant al seu reconeixement, en vida, com a la seva recuperació i reactualització de la seva figura, després de la seva mort. En ella es fa palesa que tant les influències internes fruit de la seva relació amb Diego Rivera, com les influències externes amb l'ambient sòcio-polític del seu temps i del seu país, Mèxic, influiran en l'adopció d'una ideologia que marcà una posició artística, no sense ambigüitats, i estén l'interrogan sobre el valor de l'art i de l'artista.

L'altra figura proposada ha estat *Marc Chagall*, exemple de pintor amb un elevat grau de consciència de la seva identitat d'artista i, com a jueu, en conflicte en un món

hostil a la idea de la representació plàstica, en un món cultural on la Paraula és sempre per sobre la imatge. Per aquesta raó hem proposat en el treball una anàlisi comparativa amb un altre figura jueva, Martin Buber, ambdós són homes creients però no lligats a cap ortodòxia religiosa integrista, Chagall en el món de la imatge, Buber en el món de la Paraula reflexen amb la seva pintura i amb la seva paraula, respectivament, la seva profunda fe i, a la vegada, senten una premissa: la llibertat, especialment Chagall. Tradició i transgressió acompanyen l'art de Marc Chagall.

Hem continuat el nostre estudi evidenciant i analitzant que l'obra d'art rep l'eficàcia del fet de ser també expressió corpòria dels continguts de l'esperit; la comunicació a través de l'obra artística és acció i ha de poder servir a l'acció, bé sigui en sentit contemplativo-espiritual com corpòria. L'art i la seva expressió plàstica, l'obra d'art, no és només un signe indicatiu, és un camí que mena a l'exercici d'una influència sobre la realitat i sobre els altres, és transformació per el qui crea i pel qui rep. Quan l'obra és portadora de sentit, quan és verament honesta i conté veritat, l'obra és eficaç i actuant. Però que és el que fa vertadera una obra d'art?, altrament dit, quan conté veritat una obra d'art? Quan el seu creador ha estat honest amb ell mateix i amb els altres, és a dir, vers aquells a qui es dirigeix l'obra. Anar a l'encaç de la veritat com activitat lliure en el món demana un posicionament ferm, demana decidir-se, però exigeix fer-ho des d'una consciència personal neta i respectuosa per a l'home, des d'un humanisme on l'encontre d'un jo amb un tu no signifiqui la claudicació d'una de les dues parts, sinó l'aprofundiment de cada una d'elles des de la comunió. Només així es cerca la veritat, altrament fora cercar la «pròpia veritat» tant sols per enfortir postures egocèntriques, «veritats parcials». La veritat no ha de ser definida ni cercada només en referència a les necessitats o als desitjos humans superficials o particulars. La veritat no ha de ser aquella que satisfaci una ideologia, un desig vanal o una necessitat únicament personal. I només l'*acceptació* de la veritat encara que no coincideixi amb la pròpia és camí d'humanització i manifestació d'una recerca pura. La manca d'honestedat i d'autenticitat de l'artista-creador i de l'artista-intèrpret, sempre es revela en l'obra.

Però el terreny de la recerca de la veritat en l'art i, per tant, del missatge de l'obra d'art, és molt bellugadís i no se situa únicament en l'autor que presenta el missatge, sinó també, i gairebé a la mateixa alçada, en el qui el rep, en el destinatari i contemplador de l'obra. Així, si bé és cert l'art neix dins la limitació d'un temps històric, quan conté veritat, quan s'ha creat des de l'honestedat, l'obra depassa aquesta dimensió històrica

concreta i alhora aprofundeix en ella. Així, aquest tret de la veritat en l'art, mena al valor que té aquesta realitat que es diu art. El valor de l'art prové del capteniment de l'home enfront aquesta activitat i del sentit que li dóni a la realitat de l'art; és l'ésser humà el que imprimeix caràcter de valor a l'art segons el mode amb què s'hi apropi. Per això diem a l'intern del treball que allò que neix de l'home és l'home mateix el qui en dóna la mesura i, a la vegada, l'obra d'art, mesura aquesta realitat que es diu ésser humà, i perquè obre l'home a les necessitats de la raó i de l'esperit —del cor—, és un valor perquè en l'obra d'art la realització de l'home, allò dit «humanum» hi apareix de manera més profunda.

Finalment ens hem endinsat en el sempre difícil terreny de la interpretació tot analitzant la indispensable necessitat d'una exegesi per a poder passar en segon moment al terreny hermenèutic. L'obra d'art és «un text que parla», que neix en un temps històric concret i s'adreça a la seva generació, i quan és genuïna no esgota el seu temps en un«ara i aquí» sinó que està potencialment oberta a reactualitzacions perquè el seu missatge esdevé és universal i esdevé sempre actual. Posàvem com exemple la Novena Simfonia de Beethoven, especialment el 4rt moviment. En això ens han ajudat a comprendre millor les possibilitats d'interpretació, i el caràcter dialògic, d'«encontre» i «transformador» de l'art dos pensadors: Hans-Georg Gadamer i Martin Buber, respectivament.

Gadamer ens ha ajudat a introduir i centrar el tema en l'aspecte més aviat exe-gètic, sense oblidar-ne d'altres. Un dels punts importants és quan hem analitzat la relació entre autor i obra en ordre a la interpretació d'aquesta. Gadamer posa l'excent en el distanciament radical que es dóna «de facto» i que hi ha d'haver entre autor i obra, per tal que absteient l'obra d'art del seu context original aquesta aprengui com a «obra d'art pura». Certament que al llarg del treball també hem dit que durant el procés de creació l'obra d'art va prenent entitat pròpia perquè genera unes lleis internes que el propi autor haurà de respectar i una vegada l'obra sigui creada tindrà «autonomia», però això no vol dir que per a interpretar una obra d'art s'hagi de fer partint d'ella com a *sicut tabula rasa in quan nihil est scriptum*, idea a la que sembla apel·lar Gadamer quan parla de l'obra d'art pura deslligada del seu autor. Per altra part ja hem dit que la puresa de l'art o altrament dita la veritat i genuïnitat de l'obra d'art, no es troba en l'art en ell mateix, sinó en el capteniment i sentit que l'home confereix a l'art com activitat humana corpòreo-espiritual que és.

Quan Gadamer desarrela l'obra del solc (lloc, temps i autor) on va néixer aquesta obre a una infinitat d'interpretacions on cada una conté veritat, però alesh-

res, ens preguntem, quin sentit té parlar d'interpretacions bones o dolentes. Quan diu que l'apropament a l'obra és anar a l'essència d'aquesta, anant al significat que dona la pròpia obra i les múltiples possibles hermenèutiques, no sembla tenir en compte que això té el risc de caure en múltiples subjectivismes segons cada receptor i, per altra part, a l'essència no s'hi arriba si no s'analitza l'existència, allò que els alemanys anomenen el «Sitz im Leben», la coneixença del qual és imprescindible per a conèixer l'essència del text, de l'obra.

De la mà de Martin Buber hem intentat aprofundir en un terreny ja obert en examinar el pensament de Gadamer sobre obra d'art i autor, el de l'hermèutica. Però des d'una vessant més personal i, tal vegada també, més psicològica. Aquest últim punt analitza, gairebé a tall de resposta implícita a Gadamer i amb un caràcter quasi conclusiu, com l'artista viu la seva vocació en cada obra que emprèn i la viu de manera continuada, a *full time*. No hi ha separació entre l'artista i l'home. Per a ell art i vocació són una sola cosa, l'obra artística és *paraula* i *missió* a complir, i remet a una missió més elevada: l'*encontre* amb un «Tu»; només així, aquesta *paraula* que és obra artística esdevé *paraula encarnada, paraula viva*. L'entrega de l'artista a la seva obra és un primer moment de la relació Jo-Tu, palesant que en tota relació Jo-Tu genuïna existeix una dimensió quasi estètica.

Aquest *encontre*, que demana l'obra per a poder ser i existir, és un *encontre obert* a cada un dels «tu» que la reben; a les seves mirades, a la seva contemplació, a les seves reflexions, a les seves interpel·lacions. L'obra pren vida en cada «tu», creix en cada nou diàleg i en cada nova resposta, i cada «tu» retorna del viatge pel món de l'obra ple de riquesa, s'haurà obrat una *transformació*.

Es dona un fluxe relacional entre autor-obra-receptor, l'obra ha actuat sobre l'autor i el receptor els ha portat més enllà. Per obra i gràcia de l'obra hi ha la possibilitat d'un *encontre* autor-receptor i receptor-receptor. Al llarg del procés d'elaboració d'una obra hi ha un *devenir* d'aquesta que actua sobre l'autor lligant-lo i sol·licitant-lo a la vegada, per fer-se, un cop acabada, autònoma i viva respecte del seu creador.

L'autor ha fet l'obra i l'obra ha fet a l'autor. Com diu una extesa tradició sobre Miquel Àngel aquest li dirà al seu Moisès una vegada acabada l'obra: «Parla!»

Però l'obra demana més, no en té prou amb el seu creador, no s'esgota en ell, demana créixer en nous significats, amb noves lectures, amb noves interpretacions: «Textus lectura crescit», *l'obra farà el receptor i el receptor re-farà l'obra*. Les interpretaci-

ons a les que està oberta una obra d'art manifesta que l'home és un ésser en camí: *homo viator*. El camí d'una obra d'art, tant en el procés de la seva creació com en el de la seva interpretació també és el camí de l'home. La vida pot ser la construcció d'una bella i vertadera obra d'art i en aquest sentit hem de considerar *l'art aquell espai encara noble, capaç de rescatar l'home en la seva transcendència i de rescatar per a l'home aquells valors que semblen perduts en el quotidià d'una fugacitat universal.*

BIBLIOGRAFIA

FONTS

AA.VV., *Manifestos d'avantguarda, antologia*, J. Molas (ed.); J. M. Castellet - P. Gimferrer (ass.), trad. a cura de X. Riu, Edicions 62, Barcelona 1995

ARISTÒTIL, *Poètica*, IV, Introd. trad. i notes a cura de J. Farran i Mayoral, Alpha - Col·lecció Bernat Metge, Barcelona 1926

—, *Política*, VIII, 5-7, (1339a-1342b), Int. trad. i notes a cura de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid 1982

Biblia de Jerusalén ilustrada. Gran Formato. Con ilustraciones en color. 16 planos geográficos, Madrid 1979

CHAGALL, M., *Ma vie*, Paris 1995 (Trad., *Mi vida*, de M. Bassets, Acantilado, Barcelona 2004)

ESTOBEO, *Églogas*, trad. a cura de Guillermo Ruiz, I, proemio, cor. 3, Madrid 1958

FORCELLINI, E.- FURNALETTO, G.- PERIN, G., *Lexicon totius Latinitatis*, IV, Bologna 1965

KAHLO, F., *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Intr. de Carlos Fuentes, amb col·l. de Sarah Lowe, La vaca independiente, México D. F. 2001, reimp. 2012

—, *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, Points, Seuil, Paris 2009

La Bíblia. Bíblia Catalana. Traducció Interconfessional, Barcelona 1993

L'ANCIEN TESTAMENT, *La Genèse, L'Éxode, Le Cantique des Cantique*, Il·lustré par Marc Chagall, Chêne, 2005

MUNCH, E., *El friso de la vida*, Pròleg a cura de H. Bøe, trad. a cura de C. Gómez-Baggethun - K. Baggethun, Nòrdicalibros, Madrid 2015

PLATÓ, «Fedre», en *Diàlegs*, IX, text revisat i trad. a cura de M. Balasch, Alpha - Fundació Bernat Metge, Barcelona 1988

—, «Timeu», en *Diàlegs*, XVII, Alpha - Fundació Bernat Metge, text revisat i trad. a cura de J. Vives, Barcelona 2000

—, «Lleis», I-III, en *Diàlegs*, XIX, Alpha - Fundació Bernat Metge, trad. a cura de M. Camps i Gaset, Barcelona 2013

—, *República*, II, (376e); VII, (521de – 522abc), en *Diàlegs*, XI, Alpha - Fundació Bernat Metge, trad. a cura de Manel Balasch, Prev.

PLUTARC, *La música*, trad. a cura de J. Silva Barris, adesiara, Martorell 2008

SAN JUAN DE LA CRUZ, «Glosa a lo divino», en *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, D. Alonso - E. Galvarriato de Alonso (eds.), nota preliminar de Dámaso Alonso, Aguilar, Madrid 1989

SANT AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions*, IV, c. 4, trad. a cura de M. Dolç, Proa, Barcelona 2007

BIBLIOGRAFIA INSTRUMENTAL

- AA.VV., *Arte en Iberoamérica*, Catálogo del Quinto Centenario, trad. a cura de C. Vázquez de Parga; E. Rodríguez Halffter; J. Portús, Turner Libros, Madrid, 1989
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 7, Jacques Busse (ed.), Editions Gründ, Paris, 1999, pp. 664-665
- BISCHOFF, U., *Edward Munch. 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte*, trad. a cura de F. Treumund, Taschen, Köln 2006
- BRETON, A., «Frida Kahlo», en *Catálogo de la exposición Galerie Levy, 1-15 de novembre de 1939*, Nova York 1939
- BRUEGGER, W., *Diccionario de filosofía*, Herder Editorial, Barcelona 1967
- CAPA, R., *Robert Capa*, R. Delpire - B. Rivero (eds.), Introd. de J. Lacouture, trad. a cura de C. Artal, Lunwerg Editores, Barcelona – Madrid 2008
- FERRATER MORA, J., «Valor», en *Diccionario de Filosofía*, IV, Alianza, Barcelona 1990
- GERLEMAN, G., «Dābār», en *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, I, München 1972, pp. 340ss.
- GIANDOMENICO, N. - RUF, G., *Arte e Storia di Assisi. Gli freschi di Giotto Restaurati*, Bonechi, Firenze 1989.
- GOGH, V. VAN, *Cartas a Theo*, Pròleg de D. García López, trad. a cura de F. De Oraá, Alianza, Madrid 2012
- LIDELL, H. G. - SCOTT, R., *A Greek – English Lexicon, A Supplement*, E. A. Bauber (ed.), Oxford 1968

LOTZE, H., «Valor», en *Diccionario de Filosofía*, W. Bruegger (ed.), trad.a cura de J. M. Vélez Cantarell, Herder Editorial, Barcelona 1967

—, *Musée National Message Biblique Marc Chagall. Catalogue des collections. 2^e édition revue et augmentée*, Paris 2001

—, *Musée National Message Biblique Marc Chagall. Nice. Catalogue des collections*, Paris 1990

—, *Musée National Message Biblique Marc Chagall*, Paris 1990

PABÓN, J. M. - URBINA, S. DE, *Diccionario manual griego-español*, Bibliograf, Barcelona 1967

BIBLIOGRAFIA TEMÀTICA GENERAL

AA.VV., *El ser que puede ser comprendido es lenguaje. Homenaje a Hans-Georg Gadamer*, trad. a cura d'A. Gómez Ramos, Síntesis, Madrid 2001

ALONSO SCHÖKEL, L. - SICRE DÍAZ, J. L., *Profetas del Antiguo Testamento*, I, Pròleg de L. Alonso Schökel, Cristiandad, Madrid 1980

ARENDT, H., «The Permanence of the World and the Work of Art», en *The Human Condition*, University of Chicago Press, Londres-Chicago 1958

ARGULLOL, R., «La soledad después de Shakespeare», en *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Acantilado, Barcelona 2013

AUERBACH, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. a cura de I. Villanueva - E. Ímaz, Fondo de cultura económica, México 2002

BALTHASAR, H. U. VON, *Gloria. Una estética teológica*, vol. III, Encuentro, Madrid 1986

- BEETHOVEN, L. VAN, *Letters*, I-III, trad. i ed. a cura d'E. Anderson, St. Martin's, London 1961
- BAUMAN, Z., *Arte, ¿líquido?*, trad. a cura de F. Ochoa de Michelena (ed.), Sequitur, Madrid 2007
- BENJAMIN, W., *La obra de arte en los tiempos de productividad moderna*, trad. a cura de Wolfgang Iser, Casimiro, Madrid 2010
- BOWIE, A., «German Idealism and the Arts», en *The Cambridge Companion to Idealism*, K. Ameriks, (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2000
- BUBER, M., *Yo y Tú*, trad. a cura de C. Díaz, Caparrós, Madrid 2005
- , *Die chassidischen Bücher. Gesamtausgabe*, Jacob Hegner Verlag, Hellerau 1928
- , *Hundert chassidische Geschichten*, Schocken Verlag, Berlin 1930
- , *Der Weg des Menschen nach der chassidischen Lehre*, Pulvis Viarum, Jerusalem 1948
- , *Mein Weg zum Chassidismus, Erinnerungen*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1918
- , *Die Erzählungen der Chassidim*, Manesse Verlag, Zurich 1949
- , *Das Problem des Menschen*, Lambert Schneider, Heidelberg 1948
- , *Il problema dell'uomo*, Introd. D'A. Rizzi, trad. a cura de F. Sante Pignagnoli, Pàtron, Bologna 1972
- , «Religion und Philosophie», en *Europäische Revue* 14 (1929) 325-335

- , «Christus, Chassidismus, Gnosis. Einige Bemerkungen», en *Merkur* 7 (1954) 9-17
- , *Der Heilige Weg*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1919
- , *Die judische Mystik*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1906
- , *Vom Leben der Chassidim*, Rütten & Loening, Frankfurt am Main 1908
- , *Gog und Magog. Eine Chronik*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949
- , *Die chassidische Botschaft*, Lambert Schneider Verlag, Heildelberg 1952
- , *Dialogisches Leben*, Gregor Müller Verlag, Zurich 1947
- , *Gottesfinsternis*, Köln 1952
- , *Reden über das Judentum*, Rütten & Loening, Frankfurt 1923
- , *Racconti hassidici*, Edizioni di comunità, Milano 1961
- , *Judaïsme*, Verdier, Paris 1982
- , *Diálogo y otros escritos*, trad. a cura de C. Moreno Márquez, Riopiedras, Barcelona 1997
- , *Eclipse de Dios*, trad. a cura de L. M. Arroyo - J. M. Hernández, Sígueme, Salamanca 21914
- CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, trad. a cura de María Barberán, Destino, Barcelona 1992
- CASTEDO, L., *Historia del Arte Iberoamericano, 2. Siglo XIX. Siglo XX*, Alianza, Barcelona 1988

- DANTO, A. C., *¿Qué es el arte?*, trad. a cura d'I. García Ureta, Espasa Calpe – Paidós, Barcelona 2013
- DILTHEY, W., «Pädagogik. Geschichte und Grundlinie des Systems», en *Gesammelte Schriften*, IX Bände, Verlag und Druck von B. G. Teubner, Vandenhoeck & Ruprecht, Leipzig und Berlin, 1934.
- DUCH, LL., «L'allau fonamentalista. Consideracions crítiques», en *Qüestions de Vida Cristiana* 159 (1991) 7-27
- DUTTON, D., *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, trad. a cura de Carme Font Paz, Paidós – Espasa, Madrid 2010
- ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. a cura de R. Anaya, Ed. Alianza, Madrid 32011
- FANTUZZI, V., «L'uomo di fronte all'arte. Valori estetici e valori etico-religiosi», en *La Civiltà Cattolica* 136 (1985) IV, 568-575
- , *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Colli, G. - Montinari, M. (eds.), vol.11, Walter de Gruyter, Berlin 1999
- FORSTER, E. M., *Howards End*, 1910
- GADAMER, H. G., *L'attualità del bello*, trad. a cura de Dottori, R.- Bottani, L., Marietti, Genova 1996
- , *La actualidad de lo bello*, Introducción de R. Argullol, trad. a cura d'A. Gómez Ramos, Paidós, Barcelona 2010
- , *Estética y hermenèutica*, Introd. de Ángel Gabilondo, trad. a cura de A. Gómez Ramos, Tecnos, Madrid 2001

—, *Verdad y Método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, I, M. García-Baró (ed.), trad. a cura d'A. Agud Aparicio - R. De Agápito, Sígueme, Salamanca 92001

—, *Verdad y Método*, II, trad. a cura de M. Olasagasti, Sígueme, Salamanca 42000

GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, trad. a cura de R. Santos Torroella, Phaidon, New York 161997

—, *Lo que nos cuentan las imágenes. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Pròleg i trad. de J. F. Yvars, Elba, Barcelona 2013

GUSDORF, G., *Fondéments du savoir romantique*, Payot, Paris 1982

HEIDEGGER, M., «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid 102010

—, *Camino de campo*, trad. a cura de Carlota Rubies, Herder Editorial, Barcelona 2003

—, *Ser y Tiempo*, trad. a cura de J. E. Rivera, Trotta, Madrid 32003

—, *Vom Wesen des Grundes*, Freiburg 1927

—, *Vom Wesen des Grundes*, Klostermann, Frankfurt am Main 1955

—, *Cuadernos negros (1931 – 1938). Reflexiones II-VI*, trad. a cura de A. Ciria, Peter Trawny (ed.), Trotta, Madrid 2015

HESCHEL, A. J., *Les bâtisseurs du temps*, Minuit, Paris 1960

JENKINS, K., «Introduction», en *The Postmodern History Reader*, Routledge, London 1997

KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, Heiner F. Klemmer (ed.), Felix Meiner, Hamburg 2001

- KIERKEGAARD, S., *Etapas en el camino de la vida*, trad. a cura de J. Castro, Santiago Rueda, Buenos Aires 1952 (publicat en danès en 1848)
- KORN, I., *A Celebration of Judaism in Art*, Smithmark, New York 1996
- LANSING RAYMOND, G., *The Genesis of Art Form. An Essay in Comparative Aesthetics, showing the Identity of the Sources, Methods, and Effects in Music, Poetry, Painting, Sculpture and Architecture*, Putnam, New York – London 1909
- LEROI-GOURHAN, A., *Prehistoria del arte occidental*, trad. a cura de M. Llongueras Capaña, Gustavo Gili, Barcelona 1968
- LÉVINAS, E., *Alterité et transcendance*. Introd. de Pierre Hayat, Fata Morgana, Montpellier 1995
- , *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff - La Haye, Netherlands 1971
- LLIMONA, J., «Del text a la vida», en *Estudios Franciscanos* 97 (1996) 451-456.
- MALKA, V., *Paroles de sagesse juive*, Albin Michel, Paris 1998
- MARCEL, G., *El misteri ontològic. L'home problemàtic*, trad. a cura d'H. Curell i J. Leita, Laia – Textos Filosòfics, Barcelona 1989
- MOORE, S. D., *Literary Criticism and the Gospel*, I, Yale University, New Haven 1989
- MURFIN, R. C., «What Is Reader-Response Criticism?», en *Heart of Darkness*, R. C. Murfin (ed.), St. Martin's, New York 1989
- NEHER, A., «Concepto del tiempo y de la historia en la cultura judía», en *Las culturas y el tiempo*, P. Ricoeur - C. Larre (eds.), Sígueme, Salamanca 1979
- , *L'exil de la parole*, Les Editions du Seuil, Paris 1970

NIETZSCHE, F. W., *Jenseits von Gut und Böse*, Goldmann, Leipzig 1887

—, *Humano demasiado humano*, trad. a cura de J. Gonzales, Editores Mexicanos Unidos, México ⁵1986

—, *El crepúsculo de los ídolos. Cómo se filosofa con el martillo*, Introd., trad. i notes a cura d'A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid ²1975

ORTEGA Y GASSET, J., «La percepción del prójimo», en *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, *Revista de Occidente*, Madrid 1942

PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC maior 50, Madrid 1996

RATZINGER, J., *Biblical Interpretation in Crisis: On the Question of the Foundations and Approaches of Esgeis Today*, a *Biblical Interpretation in crisis: The Ratzinger Conference on Bible and Church*, R. J. Neuhaus (ed.), Grand Rapids, Michigan 1989

RAURELL, F., *Del text a l'existència. De l'exegesi a l'hermenèutica*, Saurí, Facultat de Teologia de Barcelona, Barcelona 1980

—, «Més enllà de la lletra, però no sense la lletra», en *Del text a l'existència, de l'exegesi a l'hermenèutica*, Saurí, Barcelona 1980

—, «Pròleg», en *La interpretació de la Bíblia en l'Església*, Document de la Comissió Bíblica, trad. de F. Raurell, Claret, Barcelona 1994

—, «*I Déu digué...*». *La Paraula feta història*, Facultat de Teologia de Catalunya, Barcelona 1995

ROUAULT, G., *Sobre el arte y sobre la vida*, trad. a cura d'O. Robador, Eunsa, Pamplona 2007

RICOEUR, P., *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*, trad. a cura de R. Ferrara, UCA-Prometeo Libros, Buenos Aires 2009

—, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris 1969

—, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedentes de sentido*, Siglo XXI, México 1999

—, «Autocomprensión e historia» en *Anthropos* 181 (1996) 23-30

—, *Autobiografía intelectual*, trad. a cura de Manuel Maceiras, Nueva Visión, Buenos Aires 1997, pp. 58-62

—, «The Hermeneutical Function of Distanciation», en *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, Northwestern University, Evanston 1991

RUSKIN, J., *Imitación y verdad*, Pròleg, trad., sel.lecció i n. a cura de M. Catalán, Casimiro, Madrid 2014

SCHÄFER, P., *Origins of Jewish Mysticism*, Mohr Siebeck, Tübingen 2009

SANTIAGO GUERVÓS, L. E. DE, *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid 2004

SARTRE, J. P., *L'être et le néant*, Gallimard, Frankreich 1943

SCHELER, M., *Philosophie der Weltanschauung*, F. Cohen, Bonn 1929

—, *Wesen und Formen der Sympathie*, F. Cohen, Bonn 1923

SHELLING, F. W. J., *System des transzendentalen Idealismus*, Brandt Horts, D. - P. Müller (eds.), Hamburg 1800, Felix Meiner, 1992 (Edició en castellà: *Sistema del idealismo transcendental*, Anthropos, Rubí 2005)

- SCHILLER, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Pròleg i trad. a cura de M. García Morente, Calpe, Madrid 1920
- SCHLEIERMACHER, F. E. D., *Estética*, Estudi preliminar d'A. Lastra, trad. a cura d'A. Lastra - E. González de la Aleja Barberán, Verbum, Madrid 2004
- SCHOLEM, G., *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. a cura de B. Oberländer, Siruela, Madrid 2000
- SPEER, A., *Memorias*, trad. a cura d'A. Sabrido, Acantilado, Barcelona 2001
- STEINER, G., *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1976
- TÀPIES, A., *L'experiència de l'art*, tria d'escrits a cura de J. F. Yvars, Edicions 62, Barcelona 1996
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, trad. a cura de F. Rodríguez Martín, Tecnos – Alianza, Barcelona 2010
- TIBOL, R., *Historia del Arte mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, P. Rojas (ed.), Hermes, Buenos Aires 1964
- WILDE, O., «El renacimiento inglés del arte», en *Obras Completas*, prefaci, trad. i notes a cura de J. Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid ¹²1989
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. a cura de C. K. Ogden, Introd. de B. Russell, Routledge, London 1922
- WYLLEMAN, A., «L'élaboration des valeurs morales», en *Revue Philologique de Louvain* 48 (1950) 239-246

YVARS, J. F - MERCADÉ, A., *Matèria reservada. Els artistes catalans i les Biennals de Venècia*, L'arquer, Barcelona 2009

ZWEIG, S., *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, trad. a cura de J. Fontcuberta, Acantilado, Barcelona 2001

ZWEIG, S., *El misterio de la creación artística*, Sequitur, Madrid 2012

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AA.VV., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Marian L. F. Cao (coord.), Narcea, Madrid 2000

ADORNO, TH. W., *Filosofía de la música: Beethoven, fragmentos y textos*, trad. a cura de N. Silvetti Paz, Akal, Tres Cantos 2003

—, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Franckfurt del Main 1962, pp. 14-34

AMISHAI - MAISELS, Z., «Chagall in the Holy Land: the Real and Ideal», en *Jewish Art* 23-24 (1997–1998) 513-542

ARAGAY, J., *El nacionalisme de l'art*, Publicacions de «La Revista», Barcelona 1920

ARGULLOL, R., *La pasión del dios que quiso ser hombre*, Acantilado, Barcelona 2014

ARMENGAUD, F., «Ètica ed estetica nel pensiero di Lévinas: a proposito di “Obliterazioni di Sacha Sosno”», en *Studi di Estetica* III, Firenze 2000

BEETHOVEN, L. VAN, *Correspondència de Beethoven*, Introd., sel·lec. de textos, trad. i not. a cura de J. M. Millàs-Raurell, Associació de Música «Da Camera», Barcelona 1928

- BOADA, I., *Heidegger: els anys difícils*, Escripta et Documenta 93, Publicacions Abadia de Montserrat, Barcelona 2011
- BONDS, M. E., *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, trad. cast. a cura de F. López Martín, Acantilado, Barcelona 2014
- BRETON, A., *Surrealism and Painting*, trad. a cura de Simon Watson Taylor, Harper & Row, New York 1972
- BUCH, E., *La Novena de Beethoven: historia política del himno europeo*, trad. a cura de Juan Gabriel López Guix, Acantilado, Barcelona 2001
- COOK, N. - EVERIST, M., (eds.), «How Music Matters: Poetic Content Revisited», en *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford 1999
- CONDE, T. DEL, «¡Viva Frida Kahlo!», en *Descubrir el Arte* 44 (2002) 65-68
- CORTANZE, G. DE, *Frida Kahlo. La belleza terrible*, trad. a cura de Núria Petit, Paidós, Barcelona 2012
- DEBRAY, R., *Transmettre*, Odile Jacob, Paris 1954
- DIELS, H. - KRANZ, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, W. Kranz (ed.), Weidmann, Berlin 1951
- FITZPATRICK, SH., *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917 – 1921)*, trad. a cura d' Antonio J. Desmots, Siglo XXI, México 2008
- FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre música*, trad. a cura de J. Fontcuberta, Acantilado, Barcelona 2011 (*Gespräche über Musik*, Schott Music GmbH & Co., KG, Maguncia 1983)
- FUBINI, E., *Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, Principato, Milano 1969

- , *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971
- , «El Renacimiento y la nueva racionalidad», en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Pròleg, trad. i notes a cura de C. G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid ²1990
- FUENTES, C., «Introducción», en *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, La vaca Independiente, México, 2001
- GARDINER, J. ELIOT, *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johan Sebastian Bach*, trad. a cura de L. Gago, Acanalado, Barcelona 2015
- GIRALT-MIRACLE, D., «Biografía. Una vida nada secreta», en *Dalí. Descubrir el Arte* 170 (2013) 8-18
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., «El desgarrado Beaudelaire», en *Efigies*, Aguilar, Madrid 1960
- GRIMBERG, S., *Confidences*, «Avant-propos» de Hayden Herrera, trad. a cura de P. Warejka - F. Mancier, Éditions du Chêne – Hachette Livre 2008
- HEIDEGGER, M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt 1951
- HERRERA, H., «Kahlo (y Calderón), (Magdalena Carmen) Frida», en *The Dictionary of Art*, vol. 17, Turner, J. (ed.), Grove, New York, 1996
- , *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Diana, México D. F. ⁷1988
- HOFFMANN, E. T. A., *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*, F. Schnapp (ed.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979
- HULTBERG, H., *Die Kunstauffassung Nietzsches*, Arbok Universitet Bergen, Bergen 1964

- INFIESTA, J. M., *Arno Breker. El Miguel Ángel del siglo xx*, Pròleg de R. Bau, Fides Ediciones, Tarragona 2014
- JAMIS, R., *Frida Kahlo*, CIRCE, Barcelona ²¹2011
- JUNCOSA, E., *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*, Síntesis, Madrid 2004
- KETTENMANN, A., *Kahlo. Dolor y pasión*, trad. a cura de María Ordeñez-Rey, Taschen, Hohenzollerning 2008
- , *Frida Kahlo*, trad. a cura de María Ordóñez-Rey, Taschen, Köln 2008
- LEVI COEN, C., «Prefazione», en M. BUBER, *Sette discorsi sull'Ebraismo*, Carucci, Assisi-Roma 21976
- LE CLÉZIO, J. M. G., *Diego y Frida. Una gran historia de amor en tiempos de la revolución*, Temas de Hoy, Madrid 2008
- LONGHI, R., *Caravaggio. Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973
- LOWE, SARAH, M., «Ensayo», en *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Intr. de Carlos Fuentes, amb col·l. de Sarah Lowe, La vaca independiente, México D. F. ²2001, reimp. 2012
- MANN, TH., «Art national et art international», en *Être écrivain allemand à notre époque*, trad. a cura de D. Daum, Gallimard, Paris 1996
- MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto (1960 – 1974)*, Akal, Madrid 1994
- MARITAIN, R., *Chagall ou l'orage enchanté*, Desclée de Brouwer, Bruges 1965

- MERLEAU-PONTY, M., *La duda de Cézanne*, Pròleg i trad. de D. Mundo, Casimiro, Madrid 2012
- MEYER, F., *Marc Chagall*, Flammarion, Paris 1995
- MOSSE, G. L., *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New American Library, New York 1975
- NEUBAUER, J., *The Emancipation of Music from Language Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven 1986
- NIETZSCHE, F., *Die Geburt der Tragödie aus Geiste der Musik*, Hammer-Verlag, Leipzig 1872
- NIÑO AMIEVA, A., «Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas», en *AdVersus* VIII, 19-20 (2011) 64-80
- NOVITZ, D., «Art by Another Name», en *British Journal of Aesthetics* 38 (1998) 12-32
- ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones sobre el Quijote*, 1914 (*Obras Completas*, I. Alianza, Madrid 1983)
- OURETA, S. D., «Gadamer: El arte entendido a través del juego», en *Scientia Helmantica* 2 (2013) 80-98
- PARAKILAS, J., «Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera», en *19th-Century Music* 16 (1992) 181-202
- PARENTE, A., *La musica e le arti*, Laterza, Bari 1936
- PASSOLINI, P. P., «La luce di Caravaggio», en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Meridiani Mondadori, Milano 1999

- PAZ, O., *Rire et Pénitence, Art et Histoire*, Gallimard, Paris 1983
- PÉREZ MASEDA, E., *Música como idea, música como destino: Wagner - Nietzsche*, Pròleg de F. Sopeña, Tecnos, Madrid 1993
- POLETTI, F., «Frida Kahlo», en *El siglo xx. Vanguardia*, trad. a cura de María Lazano, Random House Mondadori, Barcelona 2006
- PROVOYEUR, P., *Marc Chagall. El mensaje bíblico*, Encuentro, Madrid 1984
- PUIG ROVIRA, F. X., *Els Serra i la ceràmica d'Art a Catalunya*, Selecta, Barcelona 1978
- PUIGVENTÓS, E., *Ramon Mercader, l'home del piolet*, Pròleg de J. M. Solé i Sabaté, Ara Llibres, Barcelona 2015
- QUELETTE, J., «Le 2^e commandement et le rôle de l'image», en *Revue Biblique* 72 (1967) 504-516
- RIDOUARD, A., *Jérémie. L'épreuve de la foi*, Lire la Bible, Editions du Cerf, Paris 1983
- RILKE, R. M., *Auguste Rodin. 1907*, trad., postfaci, notes i bibliografia a cura de Jorge Seca, ed. Nortésur, Barcelona 2009
- RICHTER, J. P. F., *Introducción a la estética*, Verbum, Madrid 1991
- RICOEUR, P., *Sobre la traducció*, trad. a cura de G. Calaforra, PUV, València 2008
- RIQUER, M. DE, *Para leer a Cervantes*, Pròleg a cura de D. Alonso, Acantilado, Barcelona 2010
- ROLLAND, R., *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Albin Michel, Paris 1980
- ROUGET, G., *La musique et la transe*, Gallimard, Paris 1990

ROUSSEAU, J.-J., *Écrits sur la musique*, C. Klintzler (ed.), Editions Stock, Paris 1979

SERRANO DE HARO, A., *Mujeres en el Arte. Espejo y realidad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000

SCHOLEM, G., *Todo es cábala. Diálogo con Jörg Drews, seguido de diez tesis ahistóricas sobre la cábala*, trad. a cura de M. García-Baró, Trotta, Madrid 2001

SOLÀ, T., «Presència significativa del femení en els escrits profètics», en *Revista Catalana de Teologia* XXVI/1 (2001) 3-19

—, *Jahvè, espòs d'Israel. Poderosa metàfora profètica*, Kame Editors, Barcelona 2006

SORLIER, CH., *Marc Chagall*, Blume, Barcelona 1981

SUTHERLAND HARRIS, A. - NOCHLIN, L., *Femmes peintres 1550-1950*, Des Femmes, Paris, 1981

TIBOL, R., *Frida Kahlo, una vida abierta*, Biblioteca de las decisiones, México 1983

—, «El pintor que militó en poítica», en *Diego Rivera, luces y sombras*, Lumen, Barcelona 2007

VENDRIX, PH., «La reine, le roi et sa maîtresse: Essai sur la représentation de la difference pendant la Querelle des Bouffons», en *Il Saggiatore musicale* 5 (1998) 219-244

VERDON, T., *Michelangelo teologo: Fede è Creatività tra Rinascimento e Controriforma*, Ancora, Milano 2005

VOGEL, S. MULLIN, «Baule: African Art Western Eyes», en *African Arts*, vol. 30. Núm. 4 (1997) 64-77

WAGNER, C., *Die Tagebücher*, I-II, M. G. Dellin - D. Mack (eds.), R. Piper, Munich 1977

WAGNER, R., «Die Kunst und die Revolution», en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, III, Golther W. (ed.), Deutsches Verlagshaus Bong & Co, Berlin 1886

—, *Die Kunst und die Revolution*, Verlag von O. Wigand, Leipzig 1850

—, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Verlag von O. Wigand, Leipzig 1850

—, *Oper und Drama*, Zurich 1850-1851

ZELINSKY, H., *Richard Wagner. Ein deutsches Thema*, Medusa Verlagsgesellschaft, Berlin – Wien 1983

ÍNDICE D'ADRECES WEB

www.memorialdelashoah.org

www.memoria.cat/francesc-boix

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/764691/language/es-MX/Default.aspx>

<http://www.eluniversal.com.mx/notas/922249.html>

<http://historico.elpais.com.uy/130326/pespec-705122/novedades/mirada-desde-hoy-a-la-obra-y-figura-de-frida-kahlo/>

ÍNDEX D'AUTORS(*)

Adorno, Th. W.	43; 169; 220	Bau, R.	43; 223
Aeken, J. van (també dit Bosch; El Bosco)	114	Bauber, E. A.	166; 210
Ageloff, S.	95	Bauman, Z.	16; 18; 212
Alfaro Siqueiros, D.	122	Beethoven, L. van	24; 30; 43; 45; 68; 69; 77; 167; 174; 176; 186;
Alonso, D.	32; 63; 64; 209; 226		187; 195; 196; 197; 198; 199; 200;
Alonso Schökel, L.	36; 168; 211		205; 212; 220; 221; 226; 243
Ameriks, K.	55; 212	Bénézit, E.	79; 210
Amishai - Maisels, Z.	127; 220	Benjamin, W.	28; 212
Anderson, E.	43; 212	Benoite, P.	168
Arendt, H.	64; 211	Bergson, E.	143; 151
Argullol, R.	47; 155; 160; 162; 167; 211; 215; 220	Beuys, J.	68
Aristòtil	23; 208	Biddle, G.	98
Armengaud, F.	131; 221	Blondel, M.	151
Auerbach, E.	63; 212	Bøe, H.	22; 209
Aymar, J.	6	Boehme, J.	144
Bach, J. S.	76; 188; 198; 222	Boothe Luce, C.	97
Bacon, P.	98	Bowie, A.	55; 212
Balasz, M.	6; 23; 209	Boada, I.	34; 221
Balthasar, H. U. von	151; 212	Bonds, M. E.	69; 197; 221
Barceló, M.	169; 171; 172; 223; 243	Brandt Horts, D.	64; 193; 219
Barr, Alfred H.	98	Brecker, A.	68; 73; 238
		Breton, A.	95; 97; 98; 100; 102; 110; 112; 113; 114; 115; 121; 159; 210; 221

(*) He inclòs aquelles figures que per la seva importància han de ser citades

Brueggel, P. (El Vell)	114	Cruz, P. da	121
Bruegger, W.	144; 154; 210; 212		
Buber, M.	39; 46; 47; 123; 124; 126; 127; 131; 135; 138; 140; 141; 142; 143; 144; 145; 146; 150; 151; 166; 191; 192; 193; 194; 195; 197; 204; 205; 206; 212; 223; 245	Chadwick, W.	113; 115; 214
Buch, E.	69; 198; 221	Chagall, M.	18; 43; 44; 76; 115; 117; 118; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 141; 146; 147; 150; 151; 152; 153; 167; 169; 172; 177; 203; 204; 208; 209; 211; 220; 224; 225; 226; 240; 241; 242; 243; 245
Bultmann, R.	168	Dalí, S.	102; 105; 110; 111; 112; 122; 130; 222; 240
Buonarrotti, Michaelangelo	164; 227	Danto, A. C.	20; 159; 214
Burnham, S.	30; 230	De Chirico, G.	130
Busse, J.	79; 210	Debray, R.	72; 221
Bustamante, O.	84	Delpire, R.	52; 210
		Dellin, M. G.	196; 227
Cage, J. M.	10; 55	Derain, A.	110; 111; 114; 240
Capa, R.	48; 51; 52; 210; 237	Devree, H.	121
Cárdenas, L.	94; 122	Díaz, P.	85
Castedo, L.	79; 214	Diels, H.	23; 221
Castellet, J. M.	95; 208	Dilthey, W.	171; 214
Catalán, M.	78; 218	Dolç, M.	20; 209
Centelles, A.	48; 51; 52; 237	Dostoyevski, F. M.	143; 198
Cervantes, M. de	63; 64; 189; 226	Dreyer, K.	29; 30
Cézanne, P.	18; 32; 34; 39; 45; 65; 224	Duch, Ll.	168; 214
Cimabue	27; 235	Duchamp, M.	20; 21; 97; 102; 235
Claudél, P.	68	Dutton, D.	28; 156; 214
Cohen, F.	15; 191; 218; 219	Eisenstein, S. M.	30; 68
Colle, P.	100; 102; 110	Eliade, M.	25; 214
Colli, G.	160; 214	Éluard, P.	110
Conde, T. del	108; 221		
Congar Goodyear, A.	100; 101; 239		
Cook, N.	30; 221		
Cortanze, G. de	81; 82; 85; 89; 93; 97; 100; 103; 107; 108; 121; 221		

Ende, E.	130	Giotto di Bondone (Giotto)	25; 26; 166;
Ernst, M.	114		198; 210; 235
Estobeo	23; 208	Giralt - Miracle, D.	112; 222
Everist, M.	30; 221	Goebbels, J.	57; 58
		Gogh, Th. Van	45; 61
Fantuzzi, V.	19; 214	Gogh, V. Van	3; 19; 35; 37; 44; 45; 61;
Farran i Mayoral, J.	23; 208		164; 195; 210
Faucaud, P.	122	Golther, W.	69; 227
Ferrater Mora, J.	154; 210	Gómez Árias, A.	82; 84; 86; 238
Fichte, J. G.	144	Gómez de la Serna, J.	169; 219
Fitzpatrick, Sh.	75; 221	Gómez de la Serna, R.	160; 222
Forcellini, E.	165; 208	González de la Aleja, B. E.	171; 219
Forster, E. M.	30; 214	Goya, F. de	48; 50; 235
Frank, S.	138	Gramsci, A.	68
Freud, S.	112	Grimberg, S.	81; 82; 93; 103; 222
Fubini, E.	167; 198; 222	Grünwald, M.	114
Fuentes, C.	81; 85; 208; 222; 223	Guggenheim, P.	103; 105
Furnaletto, G.		Gusdorf, G.	138; 215
Furtwängler, W.	74; 176; 178; 187; 196;		
	222	Hegel, G. W. F.	144; 190
		Heidegger, M.	15; 34; 42; 65; 66; 143;
Gabilondo, Á.	131; 215		160; 171; 191; 215; 221; 222
Gadamer, H. G.	10; 28; 47; 56; 131; 133;	Herrera, H.	79; 81; 82; 84; 85; 92;
	151; 152; 156; 166; 168; 171; 174;		93; 94; 95; 98; 100; 102; 103; 105;
	175; 176; 180; 181; 182; 183; 184;		107; 108; 110; 114; 115; 122; 222
	185; 186; 187; 188; 189; 194; 205;	Hermant, A.	127
	206; 211; 214; 224	Heschel, A. J.	140; 216
Galvarriato de Alonso, E.	32; 209	Hitler, A.	43; 57; 58; 68; 69; 72; 81; 105
García López, D.	19; 210	Hirst, D.	10
Gardiner, J. Eliot	188; 222	Hoffmann, E. T. A.	45; 223
Genewien, W.	69	Homer	113
Gerleman, G.	166; 210	Hultberg, H.	66; 223
Gimferrer, P.			

Infiesta, J. M.	43; 72; 223	Lamba, J.	95; 100; 113
		Lansing Raymond, G.	192; 216
Jamis, R.	94; 97; 98; 100; 102; 110; 114; 223	Larre, C.	140; 217
Jara, H.	122	Lastra, A.	171; 219
Jenkins, K.	167; 216	Lavin, J. D.	105
Juncosa, E.	171; 223	Le Clézio, J. M. G.	89; 223
Jung, C. G.	143	Leroi - Gourhan, A.	24; 216
		Lesley, P.	122
		Levi Coen, C.	142; 223
Kadish, G.	68	Lévinas, E.	130; 131; 146; 147; 150; 158; 216; 221
Kahlo, C.	81; 85; 88; 93; 103; 238	Levy, J.	82; 95; 98; 114; 121; 122; 210
Kahlo, F.	78; 79; 80; 81; 82; 84; 85; 86; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 109; 110; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 121; 122; 123; 203; 208; 210; 221; 222; 223; 225; 226; 228; 238; 239; 240; 244	Lewis, R.	68
		Lewishon, S. A.	97; 98; 100
		Lidell, H. G.	166; 210
		Lilien, M.	147; 149; 242
		Longhi, R.	155; 223
		Lotze, H.	154; 211
		Lowe, S. M.	81; 95; 115; 208; 223
Kandinsky, V.	114		
Kettenmann, A.	81; 85; 89; 95; 100; 102; 103; 108; 223	Mack, D.	196; 227
Kierkegaard, S.	42; 143; 144; 216	Madero, F.	85
Kimberger, M.	69	Malka, V.	123; 216
Klimt, G.	199; 200; 243	Manzoni, J.	10
Klitzler, C.	226	Mann, Th.	72; 197; 198; 223
Klucis, G.	68	Marcel, G.	15; 191; 216
Koons, J.	10	Marchan Fiz, S.	144; 224
Korn, I.	145; 216	Marinetti, F. T.	68
Kranz, W.	23; 221	Maritain, J.	124; 135; 144
		Maritain, R.	124; 126; 135; 144; 224
		Marx, K.	66
Lacouture, J.	52; 210	Mazzola, F. (Il Parmigiano)	85
Lagrange, D. R.	168	Meister Eckart	144

Mella, J. A.	84	Niño Amieva, A.	10; 224
Mercadé, A.	68; 220	Nochlin, L.	108; 226
Mercader, R.	95; 225	Nolde, E.	57; 59; 60; 237
Merleau - Ponty, M.	32; 34; 39; 45; 65; 224	Novitz, D.	13; 224
Meyer, F.	138; 224	Ochoa de Michelena, F.	18; 212
Millàs-Raurell, J. M.	43; 221	Ortega y Gasset, J.	191; 217; 224
Miró, J.	114; 130; 169	Oureta, S. D.	186; 224
Modigliani, A.	85; 87; 147; 238		
Modotti, T.	84; 85; 89	Pabón, J. M.	6; 166; 211
Molas, J.	95; 208	Pach, M.	98
Moltmann, J.	168	Pach, W.	98
Monet, Cl.	110	Parente, A.	192; 225
Montinari, M.	160; 214	Parakilas, J.	197; 224
Moore, S. D.	178; 216	Passolini, P. P.	155; 225
Mosse, G. L.	197; 224	Paz, O.	85; 89; 225
Mottez, L.	130	Péguy, Ch.	151
Mounier, E.	144	Pérez de Aranda, C. G.	167; 222
Mozart W. A.	180	Pérez Maseda, E.	69; 225
Munch, E.	16; 17; 22; 29; 33; 57; 209; 210; 235	Pèricles	113
Mundo, D.	32; 224	Perin, G.	165; 208
Müller, P.	64; 71; 219	Picasso, P. Ruiz	112; 114; 130; 156; 157; 169; 242
Muray, N.	92; 100; 108	Piero della Francesca	114
Murfin, R. C.	178; 217	Pissarro, C.	147
Mussolini, B.	105	Plató	6; 23; 209
		Plazaola, J.	130; 217
Neher, A.	140; 217	Plutarc	23; 209
Nelson, A.	98	Poletti, F.	80; 225
Neubauer, J.	24; 224	Pollock, J.	114
Neuhaus, R. J.	168; 217	Provoyeur, P.	127; 133; 225
Nietzsche, F.	11; 66; 69; 112; 113; 143; 144; 160; 214; 217; 218; 223; 224	Pudovkin, V.	30
		Puig Rovira, F. X.	171; 225

Puigventós, E.	95; 225	Rousseau, J.-J.	23; 114; 198; 226
Quelette, J.	146; 225	Roviró i Alamany, I.	1; 2; 6
Ratzinger, J.	168; 217	Ruskin, J.	77; 78; 169; 218
Raurell, F.	14; 15; 168; 171; 175; 183; 186; 217	Russell, B.	180; 220
Rembrandt, H. van Rijn	114	Samaranch, F. de P.	23; 208
Renoir, P. A.	110; 130	San Juan de la Cruz	32; 209
Richter, J. P. F.	188; 225	Sant Agustí d'Hipona	20; 209
Ricoeur, P.	22; 42; 67; 140; 165; 167; 168; 175; 194; 195; 217; 218; 225	Sánchez, A.	189
Ridouard, A.	36; 225	Sánchez Pascual, A.	160; 217
Riefenstahl, L.	68	Santiago Guervós, L. E. de	160; 218
Rilke, R. M.	39; 40; 225	Sartre, J. P.	58; 143; 218
Ripa di Meana, C.	68	Schäfer, P.	140; 218
Riquer, M. de	63; 226	Scheler, M.	15; 143; 191; 218
Rivera, D.	68; 79; 81; 83; 84; 85; 87; 89; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98; 100; 103; 108; 114; 115; 121; 122; 203; 226; 238; 239; 244	Schelling, F. W. J.	64; 78; 144; 193; 219
Rivero, B.	52; 210	Schiaparelli, E.	103
Robinson, Edward G.	97; 98	Schiapero, Mary	98; 100
Rockefeller, John D.	92; 98	Schiapero, Meyer	98
Rodchenko, A. M.	68	Schiller, F.	11; 180; 219
Rodin, A.	39; 40; 225	Schleiermacher, F. E. D.	171; 219
Rodríguez, A.	122	Scholem, G.	135; 140; 142; 219; 226
Rodríguez, M.	123	Scott, R.	166; 210
Rojas, P.	80; 219	Seca, J.	40; 225
Rolland, R.	68; 226	Shahn, B.	98
Rosenzweig, F.	145; 146	Shem Tov, I. B.	138
Ross, H.	54; 69; 70; 237; 238	Serrano de Haro, A.	89; 226
Rouault, G.	16; 18; 43; 218	Sicre Díaz, J. L.	36; 211
		Sloan, Sohn	98
		Solà, T.	1; 2; 6; 113; 145; 226
		Solé i Sabaté, J. M.	95; 225
		Soloviev, V.	151
		Sopeña, F.	69; 225
		Sorlier, Ch.	123; 141; 151; 226

Speer, A.	57; 58; 68; 219	Weil, S.	143
Steiner, G.	165; 219	Wiegel, V.	138
Stolking, A.	127	Wilde, O.	77; 169; 219
Stravinski, I.	198	Wittgenstein, L.	180; 220
Sutherland Harris, A.	108; 226	Wolf, Bertram D.	121
		Wylleman, A.	220
Tanguy, R. G. Yves	114	Wyndham, L.	68
Tàpies, A.	68; 169; 219		
Tatarkiewicz, W.	13; 219	Yvars, J. F.	20; 68; 215; 219; 220
Terenci	22		
Theotokópoulos, D. (El Greco)	114	Zapata, E.	85
Tibol, R.	80; 81; 85; 219; 226	Zelinsky, H.	69; 227
Tolstoi, L.	198	Zweig, S.	15; 16; 35; 37; 42; 48; 66; 220
Trawny, P.	34; 215		
Trotsky, L.	85; 92; 93; 94; 95; 96		
Turner, J.	79; 222		
Urbina, S. de	6; 166; 211		
Ury, L.			
Vasconcelos, J.	84		
Velázquez, D.	48; 49; 162; 235		
Vendrix, Ph.	198; 226		
Verdi, G.	198		
Verdon, T.	164; 227		
Verne, H.	102		
Villa, F. (Pancho)	85		
Villegas, G.	113		
Vogel, S. Mullin	24; 25; 227		
Wagner, C.	196; 227		
Wagner, R.	69; 196; 225; 227		
Warhol, A.	10		

ÍNDEX DE LÀMINES

Pàg. 17

[I] E. MUNCH (1863-1944). *El Crit*, 1893. Oli, temple i pastel sobre cartró. 91 x 73,5 cm.
Nasjonalgalleriet. Oslo.

Pàg. 21

[II] M. DUCHAMP, *R. Mutt*, 1917.

Pàg. 26

[III] GIOTTO, *Il sogno di Papa Innocenzo III*, ca. 1297 – 1299. Basílica Superior. Assís.

Pàg. 27

[IV] CIMABUE, *Maestà*, ca. 1280. Basílica Inferior. Assís.

Pàg. 49

[V] D. VELÁZQUEZ, *La rendición de Breda o Las Lanzas*, ca. 1634-35. Museu del Prado.
Madrid.

Pàg. 50

[VI] F. DE GOYA, *Los Desastres de la Guerra* - No. 33 — *Que hay que hacer más?*, 1810-
1815. Museo del Prado. Madrid.

Pàg. 50

[VII] F. DE GOYA, *Los Desastres de la Guerra* - No. 62 — *Las camas de la muerte*, 1810-
1815. Museo del Prado. Madrid.

Pàg. 52

[VIII] R. CAPA, *Despedida de las Brigadas Internacionales. Montblanch, cerca de Barcelona, 25 octubre 1938*, 1938, còpia pòstuma 1998. Fotografia. Col·lecció Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Pàg. 52

[IX] A. CENTELLES, *19 de juliol a Barcelona*, 1936. Arxiu Agustí Centelles, VEGAP 2010.

Pàg. 53

[X] ANÒNIM, 1935. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitzs, Berlin, Alemanya/ Cortesia de United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), Washington D. C.

Pàg. 53

[XI] Fotografia d'A. Grimm, 1939. ©Bildarchiv Preussischer Kulturbesitzs, Berlin, Alemanya/ Cortesia de United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), Washington D. C.

Pàg. 54

[XII] H. ROSS, *Gueto de Lodz*, Fotografia, ca. 1943.

Pàg. 59

[XIII] E. NOLDE, *Nubes rojas*, s.f. Aquarel·la sobre paper fet a mà, 34,5 x 44,7 cm. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Pàg. 60

[XIV] E. NOLDE, *Amapolas rojas*, 1920. Aquarel·la sobre paper japonès, 43 x 48 cm. Museum of Art. Philadelphia.

Pàg. 70

[XV] H. ROSS, *Gueto de Lodz*, Fotografia, ca. 1943.

Pàg. 70

[XVI] H. ROSS, *Gueto de Lodz*, Fotografia, ca. 1943.

Pàg. 73

[XVII] A. BRECKER, *El Partido, el portador de la antorcha*, 1939.

Pàg. 73

[XVIII] A. BRECKER, *El Ejército, el portador de la espada*, 1939.

Pàg. 83

[XIX] ANÒNIM, Fotografia, 1940. Col·lecció Museo Estudio Diego Rivera.

Pàg. 86

[XX] F. KAHLO, *Retrato de Alicia Galant*, 1927. Oli sobre tela. 107 x 93 cm. Col·lecció Dolores Olmedo. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Pàg. 86

[XXI] F. KAHLO, *Autoretrato con traje de terciopelo*, 1926. Oli sobre tela 79'7 x 60 cm. Llegat d'A. Gómez Árias. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Pàg. 87

[XXII] A. MODIGLIANI, *Mujer sentada con vestido azul*, 1918. Oli sobre tela. 92 x 60 cm. Moderna Museet. Stocolm. Donació d'Oscar Stern, 1951.

Pàg. 88

[XXIII] F. KAHLO, *Retrato de Cristina, mi hermana*, 1928. Oli sobre fusta. 99 x 81'5 cm. Col·lecció Otto Atencio Troconis. Caracas.

Pàg. 88

[XXIV] F. KAHLO, *El camión*, 1929. Oli sobre tela. 26 x 55'5 cm. Col·lecció Dolores Olmedo. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Pàg. 90

[XXV] F. KAHLO, *El marxismo dará la salvación a los enfermos*, ca. 1954. Oli sobre fibra dura. 76 x 61 cm. Museu Frida Kahlo. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Pàg. 91

[XXVI] F. KAHLO, *Autoretrato con Stalin*, ca. 1954. Oli sobre fibra dura. 59 x 39 cm. Museu Frida Kahlo. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Pàg. 96

[XXVII] Fotografia de Fritz Bach l'any 1938. Col·lecció Museo Estudio Diego Rivera.

Pàg. 99

[XXVIII] F. KAHLO, *Autorretrato con collar*, 1933. Oli sobre metall, 34,5 x 29,5 cm. Col·lecció Jacques&Natasha Gelman. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Pàg. 101

[XXIX] F. KAHLO, *Autorretrato con mono*, 1938. Oli sobre fibra dura. 40,6 x 30,5 cm. Albright-Knox Art Gallery. Llegat d'A. Congar Goodyear, 1996. Búfalo (NY).

Pàg. 104

[XXX] F. KAHLO, *El Marco*, 1938. Oli sobre alumini i cristall. 28'5 x 20'7 cm. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. Paris.

Pàg. 106

[XXXI] F. KAHLO, *Las dos Fridas*, 1939. Oli sobre tela, 173,5 x 173 cm. Museu d'Art Modern. Ciutat de Mèxic, Mèxic.

Pàg. 106

[XXXII] F. KAHLO, *La mesa herida*, 1940.

Pàg. 109

[XXXIII] F. KAHLO, *La Tierra misma o Desnudos en un bosque o Mi nana y yo*, 1939. Oli sobre metall. 25 x 30'5 cm. Col·lecció privada.

Pàg. 111

[XXXIV] S. DALÍ, *L'Últim Sopar*, 1955. Oli sobre tela. 268 x 167 cm. National Gallery of Art. Washington, D. C.

Pàg. 111

[XXXV] A. DERAÏN, *Retrat de Madame Paul Guillaume amb gran barret*, 1928. Oli. 92 x 77 cm. Musée de l'Orangerie, Paris.

Pàg. 116

[XXXVI] F. KAHLO, *Lo que el agua me dió*, ca. 1934. Oli sobre taula 88,9 x 68,6 cm. Col·lecció D. Filipacchi, Paris.

Pàg. 117

[XXXVII] M. CHAGALL, *El segrest de Cloe* (Dafnis i Cloe), ca. 1959 – 1961. Litografia.

Pàg. 117

[XXXVIII] F. KAHLO, *Tao*, Il·lustracions del seu *Diario*, s.f. («Transcripción del Diario con comentarios»).

Pàg. 118

[XXXIX] M. CHAGALL, *Las tres veles*, 1938 – 1939. Oli sobre tela, 127,5 x 96,5 cm. Col·lecció privada.

Pàg. 118

[XL] F. KAHLO, Il·lustracions del seu *Diario*, s.f. («Transcripción del Diario con comentarios», p. 238.)

Pàg. 119

[XLI] F. KAHLO, *Mundo real i Danza al sol*. Il·lustracions del seu *Diario*, s.f. («Transcripción del Diario con comentarios», p. 223.)

Pàg. 120

[XLII] M. F. LARIONOV, *La Tardor*, 1911. MNAM.

Pàg. 125

[XLIII] M. CHAGALL, *Fiesta bajo la enramada*, 1916. Gouache. 33 x 41 cm. Galeria Rosengart. Lucerna.

Pàg. 128

[XLIV] M. CHAGALL, *El somni de Jacob*, 1960-1966. Oli sobre tela, 191 x 278 cm. Musée National Message Biblique. Niça.

Pàg. 129

[XLV] M. CHAGALL, *El Càntic dels Càntics de Salomó*, 1960. Oli sobre paper traslladat a tela. 120 x 149 cm. Musée National Message Biblique. Niça.

Pàg. 132

[XLVI] M. CHAGALL, *Déu crea l'home*, 1930. Gouache. RMN/G.Blots (L'Ancien Testament. La Genèse, L'Èxode, Le Cantique des Cantique. Il·lustré par Marc Chagall, Chêne, 2005).

Pàg. 134

[XLVII] M. CHAGALL, *Èxode*, 1952-1966. Oli sobre tela 130 x 162 cm. Col·lecció privada dels hereus de l'artista.

Pàg. 136

[XLVIII] M. CHAGALL, *Las tribus de Leví* (Las doce tribus de Israel), 1960 – 1962. Vitral, 338 x 251 cm. Sinagoga del Centre Mèdic de la Universitat Hebrea de Hadassah. Jerusalem.

Pàg. 137

[XLIX] M. CHAGALL, *Les filles de Lot*, 1931. Gouache. RMN/G.Blots (L'Ancien Testament. La Genèse, L'Èxode, Le Cantique des Cantique. Il·lustré par Marc Chagall, Chêne, 2005).

Pàg. 139

[L] M. CHAGALL, *El Paradís*, 1960. Detall. Litografia. RMN/G.Blot (L'Ancien Testament. La Genèse, L'Èxode, Le Cantique des Cantique. Il·lustré par Marc Chagall, Chêne, 2005).

Pàg. 148

[LI] L. URY, *Berlin Strasse in Late Fall*, ca. 1920. Oli sobre tela 44 x 39 cm. Col·lecció privada.

Pàg. 149

[LII] M. LILIE, *A Yemenite Jew*. Tinta sobre paper, 48,3 x 38,7 cm.

Pàg. 153

[LIII] M. CHAGALL, *Crucifixió blanca*, 1938. Oli sobre tela, 155 x 140 cm. Art Institut of Chicago. Chicago.

Pàg. 157

[LIV] P. PICASSO, *Guernica*, 1937. Oli sobre tela. 776,6 x 349 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Pàg. 161

[LV] CH. MAURIN, *Les flors del mal de Charles Beaudelaire*, 1891. Oli sobre tela. Museu d'Art i Indústria de Saint-Etienne.

Pàg. 163

[LVI] HANS BALDUNG GRIEN, *Les edats i la Mort* o *Les edats de la vida*, 1539. Oli sobre taula. 151 x 61 cm. Museu del Prado. Madrid.

Pàg. 170

[LVII] GIORGIONE, *La Tempesta*, ca.1505-1508. Oli sobre tela 82 x 73 cm. Giorgio Barbarelli da Castelfranco, Giorgione, (ca. Castelfranco 1477 - Venècia 1510) Galleria dell'Accadèmia, Venècia.

Pàg. 172

[LVIII] M. BARCELÓ, *Figues i magranes*, 1997. Ceràmica.

Pàg. 172

[LIX] M. CHAGALL, *El regalo para los amantes (El sueño de los enamorados)*, 1954.
Gerra de ceràmica, 43 x 17 cm. Col·lecció Daniel Malingue.

Pàg. 173

[LX] A. SERRA I FITER, Mosaic Modernista de la 'Casa de Lleó i Morera'.

Pàg. 177

[LXI] M. CHAGALL, *El violinista celeste*, 1934. Gouache sobre paper, 65,5 x 52 cm. Museu Municipal de Tossa de Mar. Tossa de Mar.

Pàg. 199

[LXII^a] G. KLIMT, *L'ànima de felicitat es calma amb la poesia*, 1902. Paret central (detall) del *Friso Beethoven*. Pintures de caseïna sobre estuc «imprimat», 2,2 x 6,6 m. Osterreichische Galerie. Viena.

Pàg. 200

[LXII^b] G. KLIMT, *Les forces enemigues*, 1902. Paret central (detall) del *Friso Beethoven*. Pintures de caseïna sobre estuc «imprimat», 2,2 x 6,6 m. Osterreichische Galerie. Viena.

ÍNDIX GENERAL

PRESENTACIÓ	4
ABREVIACIONS	7
PRÒLEG	8
A. QÜESTIONS PRELIMINARS	13
I. ASPECTES INTRODUCTÒRIS	13
1. <i>El lloc de l'art en la vida de l'ésser humà</i>	14
2. <i>Gènesi de l'art</i>	22
3. <i>L'home, una «creatura oberta» a l'art</i>	31
B. ART I PODER	41
I. ELEMENTS INTRODUCTÒRIS	41
1. <i>Llenguatge d'experiència, llenguatge d'implicació</i>	41
1.1 L'artista, un home del seu temps i més enllà del seu temps	41
1.2 Compromís històric de l'artista	48
1.3 Tensió entre llibertat i subjecció de l'artista en el procés creatiu	61
a) <i>La «força» o «impuls» centrífug</i>	62
b) <i>La «força» centrípeta</i>	65
1.4 Entre l'objectivisme i el subjectivisme: l'«art pur» i l'«artista pur». Utopia o realitat. Risc de falsejament i exigència de veritat	71
II. L'ART EN EL DEBAT IDEOLÒGIC: DOS EXEMPLES	78
1. <i>Vocació i Ideologia en la creació artística de Frida Kahlo: algunes causes</i>	78
1.1 Orígens	80
1.2 Ideologia	84
a) <i>Diego Rivera</i>	89
b) <i>La ideologia marca una posició</i>	110

2. <i>Tradició i Trangressió en l'obra de Marc Chagall i Martin Buber</i>	123
2.1 Tensió entre fe jueva i compromís en l'obra de Marc Chagall	124
2.2 Presència del tema bíblic	127
2.3 Tensió entre fe jueva i compromís en l'obra Martin Buber	138
2.4. Tradició i transgressió en Martin Buber	142
2.5 Conclusions	147
C. EL PODER DE L'ART	154
I. L'ART COM A MEDIACIÓ	154
1. <i>L'art com a «valor»</i>	154
2. <i>La complexitat del camí de la «interpretació». Alguns aspectes</i>	165
II. CARÀCTER «DIALÒGIC» DE L'ART	179
1. <i>L'obra d'art, un «joc» d'interpretacions</i>	180
2. <i>L'art com «encontre» amb el «tu»</i>	191
2.1 Un «encontre»	191
2.2 Una «transformació»	194
2.3 A tall de breu «excursus»	196
D. CONCLUSIONS	201
BIBLIOGRAFIA	208
ÍNDIX D'ADRECES WEB	228
ÍNDIX D'AUTORS	229
ÍNDIX DE LÀMINES	236
ÍNDIX GENERAL	244