

HERMANN BROCH

Algunes observacions sobre el problema del kitsch

Una conferència

Permeteu-me que comenci amb una advertència: no espereu de mi que us aporti definicions precises i clares; fer filosofia significa jugar amb els núvols, i en la filosofia de l'art segur que no ens va pas millor. Si per un instant considero que un núvol té forma de camell, feu bondat com el Poloni, el personatge de Shakespeare, i assentiu sense més. Si no ho féssim així, ens trobaríem ràpidament davant d'una munió de preguntes obertes i em fa por que no les sabria respondre sense embarcar-me en l'escriptura d'un llibre gruixut sobre el concepte de *kitsch*, que prefereixo deixar com un projecte inacabat.

Una altra cosa important que heu de tenir present és que no tinc la intenció de parlar de l'art, sinó més aviat d'una determinada manera de viure. El kitsch no sorgiria mai, ni tindria cap possibilitat d'imposar-se, sense l'existència d'un home-kitsch que estima el kitsch. L'home-kitsch, quan fa de promotor artístic, crea les condicions per què es produeixin les obres kitsch. I alhora està disposat, quan assumeix el paper de consumidor d'art, a comprar aquestes mateixes obres a un preu elevat: l'art en el sentit ampli reflecteix sempre com és la gent d'una determinada

Hermann Broch (Viena, 1886 - New Haven, 1951), el gran novel·lista autor de la trilogia *Els somnàmbuls* i de *La mort de Virgili*, fou també un crític cultural brillant i fins i tot un pensador polític original, com es pot comprovar, en particular, al volum *Geist und Zeitgeist* (Suhrkamp, 1997). Broch va escriure textos cabdals a propòsit del kitsch. Ací presentem la traducció d'un d'aquests textos: «Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches», conferència pronunciada a la Universitat de Yale el 1950, un any abans de la mort de l'autor. La primera publicació en alemany és a *Dichten und Erkennen*, vol. 1, Zürich, Rhein, 1955, i es troba inclosa a l'edició de l'obra completa, *Kommentierte Werkausgabe* vol. 9/2, pp. 158-173. © Suhrkamp Verlag

època. Si el kitsch significa una mentida —molts l'han definit així i amb raó—, llavors cal que aquesta desacreditació caigui també sobre les persones que necessiten aquesta mena de mentides i representacions embellidores, les persones que es reconeixen en aquestes mentides i se les creuen amb un plaer autèntic. Aquest és el fenomen del qual us voldria parlar avui.

Per poder observar els fenòmens estètics del passat, ens hem de poder imaginar l'entorn en el qual aquestes tendències van néixer i van exercir la seva influència. No és menys important construir-nos una imatge de l'arquitectura d'aquella època, ja que l'arquitectura és el paradigma del seu temps; si pensem en les cultures asiàtiques, en Egipte, en el gòtic, en el Renaixement, en el barroc, de seguida ens venen a la ment els seus edificis. I quines obres arquitectòniques ens imaginem quan pensem en el Romanticisme del segle XIX? De fet, cap. Per definir el Romanticisme europeu tenen certa importància les façanes classicistes de l'estil Biedermeier (i a Amèrica, les de l'estil colonial), perquè els edificis de les generacions anteriors llavors encara estaven allí. Però els romàntics no van produir ni un sol arquitecte que es pogués comparar amb un classicista, com ho va ser per exemple Schinkel a Berlín. Les primeres expressions arquitectòniques del Romanticisme van ser terribles. Es tracta d'aquells edificis d'inspiració gòtica, fets de maons de terra cuita, amb teulades de zenc, que entre 1820 i 1840 dominaven les regions rurals i que s'utilitzaven per fer les estacions ferroviàries i els edificis utilitaris, i també per a les vil·les o altres urbanitzacions fins que el seu kitsch —es tractava d'un kitsch espantós— va ser superat per una barreja de reminiscències del Renaixement i el barroc, encara més espantosa. A causa del tempo accelerat, dictat per la industrialització i el creixement de les grans ciutats, l'arquitectura no es va poder adequar als nous reptes i es va veure atrapada en unes simples provatures. Per exemple, Schinkel va fer esbossos per a galeries comercials i per a edificis públics que eren perfectament adaptats al seu ús, les seves solucions eren gairebé modernes. Preguntem-nos, doncs, per què tot i això es construïen estacions ferroviàries i cases per a la classe obrera que eren tan kitsch? La resposta és senzilla, l'esperit del temps no anava a favor de Schinkel, sinó del kitsch. L'orientació utilitària que Schinkel va voler donar als seus edificis a la gent no li semblava prou bonica. Es tractava de construir edificis bells. Es buscava l'efecte de la bellesa. Es tractava, doncs, de la decoració.

Enmig d'aquest entorn kitsch, completament inadequat, va néixer el gran art del Romanticisme; aquest entorn encara no era part de la quotidianitat per a Beethoven, Schubert, Byron, Schelley, Keats i Novalis, però sí que hi van viure entre aquests edificis Stendhal, Delacroix, Turner, Berlioz i Chopin, i també Eichendorff, Tieck i Brentano. Com és possible que tanta autenticitat, tanta brillantor autèntica

i tanta força autèntica i finalment (sobretot en lírica alemanya), tanta mirada interior, anés unida a una decoració tan buida? I per què la decoració s'havia de fer tan kitsch, mentre que la del barroc, que no és pas menys extrema —cada època troba el seu propi plaer en la decoració—, va oferir a Bach, per no parlar de Händel i Mozart, que sí que buscaven l'efectivitat, un marc adequat? No es pot negar que per a moltes de les produccions artístiques, el kitsch arquitectònic del Romanticisme va ser un bon marc. Walter Scott, per exemple, tenia una relació de dependència amb els edificis neogòtics. I en el cas de Paul de Kock, un contemporani que Balzac apreciava molt, no ens podem ni imaginar un entorn diferent. L'entorn arquitectònic era inadequat només per a les obres dels genis més grans —i aquella època va ser especialment ben poblada de genis—, mentre que per a tots els altres artistes que no arriben al nivell més alt, per exemple les òperes de Weber (volgudament ignoro el fet que aquestes obres habitualment siguin molt apreciades), aquesta contradicció ni es nota. La producció de l'època sembla que estigui dividida amb una línia clara en dues grans categories. A una banda tenim les obres amb aspiracions gairebé còsmiques; a l'altra banda, les obres kitsch. A quin dels dos grups li hem d'atribuir la representativitat de l'època? Es tracta d'un temps del kitsch? És a dir, que les grans obres del Romanticisme representen la superació de la seva pròpia època i amb això serien indirectament responsables per la perdurabilitat del kitsch?

Moltes coses parlen a favor del fet que la tendència predominant del Romanticisme va ser el kitsch, sobretot si examinem la posició que en aquella època ocupen les obres mediocres. Els trets més característics d'una època sempre els determinen els genis, però l'estil i les tendències s'imposen a partir de les obres mediocres. La història de l'art és plena d'aquestes obres menors; l'imaginari escolar sobre el gòtic i el Renaixement també l'hem d'incloure entre aquestes influències, com també la música per a orgue dels compositors dels segles XVII i XVIII que no es podien comparar amb Bach, però que produïen obres que mereixen gran respecte. Era un temps en el qual fins i tot el més modest mestre d'aixa sabia de què anava el seu ofici. El Romanticisme, en canvi, mai va ser capaç de promoure aquestes obres mediocres. Qualsevol obra per sota del nivell de genialitat significava de seguida una caiguda directa al reialme del kitsch. Prenem com a exemple Berlioz i la seva predilecció —tan francesa— per l'efectivitat i la decoració. Les seves obres es mouen en aquell espai fronterer de sentimentalisme que tot just es pot suportar. Porten títols que no són propis de les obres musicals, sinó que busquen el sensacionallisme. El compositor opera amb aquestes associacions i no li fa vergonya fer sortir a l'escenari Faust amb alguns compassos virtuosament orquestrats de la marxa de Rákóczi. Fins i tot la mirada interior de la lírica alemanya està en perill d'experi-

mentar aquesta caiguda, una caiguda que pot passar enmig d'un poema. Heine, gràcies a l'hàbil ús de la ironia, va saber esquivar aquesta possibilitat, però hi ha molts altres autors que no eren capaços d'aguantar la tensió que exigeix la mirada còsmica; molts de vosaltres trobareu en aquesta conclusió meva directament una blasfèmia, ja que critico els nostres poetes romàntics més estimats —si més no, jo sí que me'ls estimo. Ho faig amb la intenció de mostrar-vos com de dolorosa i definitiva pot ser aquesta caiguda: fixem-nos, per exemple, en el poema d'Eichendorff «El paisatge de capvespre» (Abendlandschaft). Els primers sis versos diuen:

El pastor inhala el seu prat
de lluny se sent un tret,
els boscos rumoregen quiets
i els rius flueixen entre els camps.
Rere un puig solitari es percep
encara el fulgor de l'ocàs.

Aquests versos són un dels passatges més bells de la lírica alemanya pel que fa a la precisió continguda. Però a aquesta bella harmonia, el poeta hi va afegir dos versos que no són altra cosa que una imitació barroera de la poesia popular. Diu així:

Tant de bo tingués jo ales
per poder-m'hi envolar!

En molt pocs poemes, per exemple en «El desig de viatge» (Reisesehnsucht) i «Cançó de la vellesa» (Greisenlied),¹ Eichendorff és capaç de mantenir fins al final la perspectiva còsmica. La majoria dels seus poemes, en canvi, estan condemnats perquè als últims versos s'hi fa aquest gir cap a uns patrons sentimentals i arriben a tocar el límit del kitsch. Això m'impulsa a sostenir que en el Romanticisme no hi havia valors mediocres. Si sou capaços d'oblidar la impressió que l'obra us va fer quan éreu joves, observem ara el poema de Chamisso «L'amor de dona» (Frauenliebe) o el seu «Mateo Falcone» per trobar més proves del que us dic. En l'àmbit del kitsch, la mediocritat és més aviat una regla. Hi ha kitsch bo i dolent, fins i tot podríem

¹ Els editors del volum de l'Obra Completa de Broch avisen que no és possible identificar els títols dels poemes d'Eichendorff, Broch sembla que els cita de memòria. Eichendorff va fer nombrosos poemes amb la temàtica del viatge o el desig del viatge, per això no resulta fàcil trobar a quin d'ells es refereix el primer títol citat. Pel que fa a l'altre poema, segurament es tracta de «Das Alte» (El vell) del cicle «Frühling und Liebe» (Primavera i amor). [Nota de la t.]

parlar d'un kitsch genial. Amb una intenció blasfema sostinc que Wagner representa el cim més alt mai aconseguit, encara que Txaikovski no quedi pas gaire lluny.

A partir d'aquí no sembla insensat parlar del segle XIX com del segle del kitsch i no pas del Romanticisme. I si això fos cert, com ha pogut passar? Els marxistes ens respondrien ràpidament que els burgesos van degradar l'art al nivell del kitsch i que l'expansió del capitalisme industrial necessàriament havia de comportar també l'expansió del kitsch. Aquesta teoria, però, ignora ostensiblement que avui a Rússia s'hagi produït una recuperació d'aquestes tendències més que notable. Però no vull pas analitzar la situació russa, sinó tornar a casa nostra per aïllar el resultat d'aquesta activitat —que no és més que un teorema—: per molt que el kitsch hagi marcat el segle XIX, té el seu origen en aquella disposició de l'ànima que identifiquem com a Romanticisme.

La burgesia va entrar al segle XIX amb l'esperança ferma que es convertiria en la futura classe dominant. I a partir d'aquesta esperança tocava apropiarse del llegat de la noblesa feudal que s'estava acomiadant i construir-se alhora una tradició pròpia, d'entrada revolucionària. La tradició cortesana va ser molt esteticitzant, és a dir, que els continguts ètics es limitaven a un determinat imaginari místic, basat en una jerarquia, confirmada per la voluntat divina. A pesar de tot l'escepticisme i el racionalisme promoguts per la Il·lustració, calia acceptar la jerarquia inamovible amb una actitud divertida i estoica alhora. De manera que la vida mateixa havia de convertir-se en una obra d'art. Com a premi, s'obtenia el dret a una llibertat en el sentit emocional i espiritual que permetia lliurar-se als plaers, fins i tot a l'art, per obtenir —aquest és el privilegi de la classe dominant— la decoració pomposa i commovedorament bella, d'un impacte tan enorme com si el barroc en fos l'únic padrí. La tradició pròpia de la burgesia, en canvi, tenia més aviat un caràcter ètic. Als països protestants estava influenciada, sense excepció, pels ideals puritans del calvinisme. En paral·lel, es va produir als països catòlics (dirigida contra els costums laxos de l'*ancien régime*) la revolució de les virtuts. La virtut es va convertir en un principi vital generalment acceptat i sota aquesta consigna es demanava a la gent uns sacrificis notables, a vegades per la nació, altres vegades per la religió. Sempre es tractava de demandes absolutament racionals, contràries a l'art i al pur decorum, o si més no indiferents cap a les qüestions estètiques. Aquesta tradició dura, aquesta rectitud, era per als burgesos una necessitat si es volien constituir com una classe diferent dels feudals llavors en decadència. Costa una mica més entendre per què calia seguir llavors aquella llei tan peculiar d'assimilació que obligava els burgesos alhora a acceptar la tradició aristocràtica, encara que fos completament contrària a la seva pròpia orientació. Els impulsava el desig de l'art? O potser la

tendència a la imitació? O s'havien cansat, potser, d'una vida tan ascètica? Totes aquestes raons són certes perquè estem parlant del temps de la Il·lustració i ja sabem que en aquella època —tot i que gairebé no es va parlar del llibertinatge— no estava precisament vinculada a la vida ascètica. En l'època de la industrialització, la Il·lustració ja no es podia tirar enrere. El vell poder de la fe, el moviment cap a l'ascesi, ja no es podia reprendre. Mantenir la presència de les tendències ascètiques sense abolir el racionalisme del llibertinatge resultava bàsicament impossible, però calia tanmateix trobar una solució.

Probablement no s'hauria trobat cap sortida si la burgesia des de l'inici —i el seu inici es troba al Renaixement— no hagués mostrat les tendències que finalment van desembocar en el Romanticisme; es tracta dels fonaments que van fer possible la Reforma. La Reforma va sorgir d'una gran descoberta que és en part mística i en part teològicament racional: la Reforma ha trobat en l'ànima de l'home la consciència de l'absolut, la consciència de la infinitud i la consciència de la presència divina. La revelació havia de succeir dins de cada ànima particular. D'aquesta manera, l'individu va haver d'assumir la responsabilitat per la perpetuació de la fe que abans havia estat suportada només per l'Església. L'ànima va reaccionar amb alegria i, alhora, amb excés de confiança. Es va engrescar perquè li era confiada una missió divina, còsmica. I alhora, es va sentir superior perquè amb això, a l'ànima se li atribuïa un estatus intocable. Aquí trobem l'origen del Romanticisme. El Romanticisme es va abocar a l'èxtasi amb totes les seves forces —amb l'art no pas al darrer lloc— per transformar la trista vida quotidiana en una esfera absoluta, o pseudoabsoluta. Per altra banda, de l'èxtasi va sorgir en paral·lel també la reticència davant una audàcia massa gran. L'ànima va començar a dubtar i d'aquesta inseguretats va sorgir la necessitat de tornar a trobar el recer als braços de l'Església, calia refugiar-se de nou en la seguretat absoluta que aquesta li oferia. Per amagar aquest retrocés, el moviment del puritanisme calvinista va orientar els seus seguidors cap a una escriptura segura. Així es va imposar aquella ascesi serena d'acord amb la qual encara s'orienta la vida burgesa. Ara bé, com que l'ascesi va començar a desenvolupar la seva capacitat d'imposició obligatòria, es va esvaïr per als burgesos també la prohibició de l'èxtasi: la prohibició va portar, de manera paradoxal, la salvació davant de la pròpia tradició ascètica.

Qualsevol ascesi, qualsevol eradicació del plaer, té un centre sexual. El puritanisme, de totes maneres, certament no exigia una contenció monacal, però sí una monogàmia severa i es considerava que si s'acceptava només una sola relliscada, la conseqüència seria directament el llibertinatge. Tot va passar a la manera de l'èxtasi, precisament d'aquell èxtasi que va ser considerat tan nociu des de les posicions

ascètiques. La frigidesa puritana va ser transportada cap a la passió i sobre el fet de la passió, fins i tot la passió ha de guardar silenci. Qualsevol còpula quotidiana va ser catapultada a les esferes estel·lars, va ser elevada cap a l'absolut, o el pseudo-absolut, i convertida en una eterna i definitiva història de Tristany i Isolda. I com que d'aquesta manera tot allò que era terrenal, o fins i tot més que terrenal, va ser directament relacionat amb l'eternitat i posat en el reialme de la superació de la mort, es va instaurar una atmosfera gairebé ofensivament necrofílica. Escolteu atentament el que va dir Novalis en el seu «Cant dels morts» (Gesang der Toten) sobre aquesta fidelitat que pot superar la mort:

Sols sentim el dolç murmuri
dels desitjos temerosos;
sols mirem en ulls extàtics;
sols tastem el bes;
tota cosa, sols tocant-la,
ja se'ns torna ardor i aroma,
ja se'ns torna pit tendríssim
en amor encès.

Sempre és nou i mai s'atura
el desig de l'abraçada,
d'ésser una sola cosa
amb l'aimant profundament;
de rendir-se i no negar-se
d'un en l'altre consumir-se,
de nodrir-se l'un de l'altre,
l'un de l'altre solament.

En amor i en alta joia
submergits estem per sempre
des que l'ardència impura
del món se'ns fongué...²

En aquests versos, la fidelitat és portada en sentit literal a la seva última potència: el temps nou, l'era de la burgesia, serà l'era de la monogàmia, però això significa que totes les alegries dels llibertins es podran fruit d'una manera encara

² Traducció de Joan Maragall. Novalis, *Enric d'Ofterdingen* [Heinrich von Ofterdingen], Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenç, 1907. Citat de Joan Maragall, *Obres completes*, vol. 1. Barcelona, Selecta, 1970, p. 651. (Nota de la t.)

més concentrada. L'acte sexual dels monògams ens eleva no només fins a les estrelles, sinó que les estrelles mateixes, juntament amb totes les altres coses eternes, s'esforçaran perquè els homes terrenals arribin als plaers més intensos possibles. I el mitjà per aconseguir-ho és la fantasia més elevada, anomenada èxtasi. En *Werther*, l'èxtasi va ser utilitzat per primera vegada amb aquest propòsit i això demostra que l'obra d'un geni és capaç de concentrar l'esperit d'una època. No és cap miracle que l'home que encarnava la nova era, Napoleó, trobava Werther tan pròxim a ell mateix que portava un exemplar de la novel·la de Goethe sempre amb ell, tot i que la seva vida era tot menys wertheriana. Novalis va ser capaç de portar fins a la última conseqüència l'èxtasi de Werther, el va radicalitzar i el resultat d'això és el Romanticisme madur. És gairebé natural que aquest èxtasi, alliberat pel Romanticisme, tornés llavors a atraure totes les tendències catòliques.

Amb la superació aparent de la seva tradició ascètica, o millor dit, amb la seva aparent entronització, la burgesia volia resoldre els seus problemes sexuals i eròtics, connectant el plaer de la decoració amb l'ascesi puritana que s'expressava a través de l'art. Mentrestant, la burgesia també s'havia acostumat a que li agradés l'art decoratiu de la tradició cortesana i feudal, no obstant això la decoració continuava sent vista, a causa de la pròpia tradició ascètica, com una cosa menyspreable. Si la intenció era anar a brida abatuda, llavors el plaer de la decoració havia d'implicar alguna cosa més seriosa, més elevada, més còsmica, superant així l'art decoratiu dels seus predecessors que abans havien dominat la societat. El paral·lelisme amb la situació amorosa —l'home no té a disposició gaires alternatives en la seva actitud vital i en les seves accions— es fa evident: els amics de les arts, provinents de l'època llibertina, van ser menyspreats, però alhora la seva presència era desitjada, sempre que poguessin assolir nivells més alts. L'amor va ser evocat des de l'espai sideral per cada acte de còpula i això mateix s'esperava també per cada obra d'art a través de la bellesa. Eichendorff ho va expressar d'una manera molt clara en un dels seus poemes menys poètics, en el sonet «El poeta» (*Der Dichter*):

La vida li va imposar la mirada altiva,
per il·luminar amb la bellesa el calabós fosc;
i perquè, descreguts, no ens ofeguéssim entre tots,
ell ha de ser prou audaç per evocar els Déus.

En aquesta recepta —per sort Eichendorff no la va aplicar a la seva poesia— hi ha pràcticament tots els elements que l'època i els contemporanis demanaven a un artista: l'artista no només havia d'assumir el paper de la noblesa de la humanitat, no només era vist com un «genet» que cavalca damunt dels altres i un «noble» per

la gràcia de l'art, sinó que tenia a causa de la seva creativitat i la seva producció artística la consideració de summe sacerdot. Per això havia d'assumir l'obligació d'assegurar-nos a tots la presència divina. De l'artista s'esperava que mantingués el contacte amb els déus. L'artista els havia de convèncer que ens continuessin subministrant la bellesa. Tots aquells éssers de les altures s'encarnen en cada obra d'art i baixen d'aquesta manera al nivell dels mortals. Schiller, que tenia sobre aquest tema coses molt més sensates a dir, sembla que va ser del tot oblidat. Allò que es preparava aquí no és altra cosa que una espècie de religió profana de la bellesa, no gaire diferent de la religió que celebrava la raó, tal com l'hauria volgut instaurar la Revolució Francesa. La revolució volia posar al tron la virtut i expulsar-ne Déu i per això necessitava construir una categoria absoluta i és quan es va començar a parlar de la «deessa de la raó». De totes maneres, l'àmbit de la raó va quedar subscript al seny i la deessa ben aviat va desaparèixer de la vista. En l'àmbit de l'art, en canvi, la falta de coherència no té tanta importància i, així, durant tot el segle XIX, i fins i tot bona part del XX, van persistir dins de l'art els esquemes feudals d'una bellesa divina que havia de ser incorporada dins de l'obra d'art. Aquest és el símbol bàsic de tots els corrents simbolistes i té, tant entre els preraphaelites com en Mallarmé o George, la intenció de construir una religió de la bellesa. Sense voler disminuir amb això els reptes artístics assolits per Mallarmé o George, i ni tan sols discutir el valor menor de l'obra dels preraphaelites, podem dir tranquil·lament: la deessa de la bellesa dins de l'art és la deessa del kitsch.

I ara tots vostès em poden replicar: i tanmateix, l'art és capaç de produir bellesa. És evident que n'és capaç, de la mateixa manera que qualsevol acte de coneixement implica la veritat. Però, un ull terrenal ha vist mai «la» Bellesa o «la» Veritat? De ben segur que no, ja que totes dues són —no em cal repetir el que va dir Schiller— només objectius platònics, uns adjectius substantivats. Per a l'home terrenal, la bellesa i la veritat tenen la forma de tots aquells fenòmens particulars que són bells o veritables. Un científic que creu que per a les seves investigacions no necessita altra cosa que la voluntat de descobrir la veritat, no arribarà gaire lluny. El que realment necessita és una dedicació absoluta a l'objecte de la seva investigació, necessita la lògica i la intuïció i si té sort que la idea de la veritat tingui en això un paper important, llavors al final del seu treball o dels seus experiments, s'hi manifestarà sense més. I una cosa semblant passa amb l'artista. Ell també s'ha de sotmetre sense condicions a l'objecte de la seva feina i a la llum de l'objecte (sigui considerat interior o exterior), a la noció de l'objecte —recordeu els experiments sobre la perspectiva que feia Dürer o els experiments amb la llum de Rembrandt. L'artista, en canvi, no té possibilitat de tenir la voluntat de produir la bellesa, sobre-

tot perquè aquesta és (igual com la veritat per a un científic) el fruit madur, que li cau a la falda després d'un treball acomplert. Per això, preguntem-nos ara: per què el científic i l'artista estan tan obsessionats amb aquest esclavatge envers l'objecte? Per què cultiven aquest desig de saber? Busquen potser la *terra incognita* de l'existència, amagada a dins de les seves experimentacions? No, allò que ens és de debò desconegut no es pot trobar. Només podem trobar-hi la intuïció d'aquesta presència: qui intueix una nova realitat, ha de ser capaç de formular-la, de fer-la existent. Sigui en la ciència, sigui en l'art, es tracta de la creació de noves paraules per dir la realitat. Si cessés aquest procés ininterromput, si desapareguessin tant la ciència com l'art, s'esvairia també allò humà com a tal perquè la descoberta i la capacitat de crear el que encara no n'hi ha hagut, ens distingeix dels animals. Qui en l'art hi busca només un espai de la bellesa, pot suscitar sensacions, però no pot fer art: l'art es crea a partir de la intuïció de la realitat i només a través d'aquesta intuïció es pot elevar per sobre del kitsch. Si no fos així, llavors en tindríem prou amb els espais de bellesa ja descoberts, per exemple amb les escultures egípcies que encara no han estat superades, i ja estaríem contents.

I ara, finalment, hem arribat prou lluny perquè us pugui mostrar per què el kitsch va sorgir del Romanticisme i que no podia ser d'una altra manera. El coneixement, i especialment el coneixement científic, és un sistema lògic inacabable, que es va ramificant contínuament. I l'art en la seva totalitat tampoc no pot ser pas comprès: allà lluny està suspès sobre el buit l'objectiu final del sistema; arribar a la veritat última, aquí hi ha la bellesa; allà lluny i aquí, la finalitat de tots els esforços és la idea platònica. Que l'amor també sigui una idea platònica, inabastable a pesar d'incomptables còpules que estem obligats a fer, sembla una llàstima —si no fos així, serien els poemes d'amor tan tristos?—, però com que difícilment podem considerar l'amor un sistema, potser encara podem conservar alguna esperança en aquest camp. Allà, però, on l'objectiu és del tot inabastable, com per exemple en cas de qualsevol pensador que busca a la manera científica, però també artística, la lògica interna, i es mou cap avant d'un fet nou a l'altre fet nou en petits passos, el sistema sempre resultarà, i ha de ser així, obert. En canvi, la intenció del Romanticisme era exactament oposada: el Romanticisme volia convertir la idea platònica de l'art i de la bellesa en un objectiu directe que es podia tocar amb la mà, a través de cada obra d'art. En cert sentit, amb aquesta intenció es va esberlar el caràcter de l'art com a sistema, però mentre encara existia, li van imprimir el segell de complet; un sistema infinit es va convertir en un sistema finit. L'art acadèmic busca sempre les regles de la bellesa, per orientar la producció artística segons aquestes, i això també provoca un tancament semblant. Certament, és impossible definir les

similituds entre els romàntics i l'acadèmia —tot i que el kitsch acadèmic és de les seves manifestacions més horripilants— però sí que podem veure-hi un denominador comú i aquest és el desig d'acomplir el sistema. No ho podem ignorar, ja que aquest és el model perdurable de tota obra kitsch, i alhora, de l'estructura específica del Romanticisme, que podríem definir com l'elevació de les coses terrenals al nivell de l'eternitat. El kitsch deu la seva existència al Romanticisme, podem dir. Tot i que el Romanticisme no s'ha convertit per això en kitsch, el podem considerar com la seva mare i també podem afegir que en alguns moments, el fill esdevé tan semblant a la imatge de la seva progenitora que els podríem confondre tots dos.

Sé que ara m'he tornat una mica abstracte. Per fer aquesta abstracció un poc més concreta, he d'afegir algunes coses més. El kitsch no és simplement «art dolent», perquè construeix un sistema propi i tancat. El kitsch se situa com un impostor dins del cos de l'art, o potser just al costat, com us agradi més. El kitsch es pot comparar —i aquí no estic utilitzant una metàfora buida— amb el sistema de l'anticrist en relació amb el Crist. Cada sistema de valors pot, encara que des de fora sembli autònom, ser intervingut i llavors també malmès; la cristiandat que va demanar als seus sacerdots que beneïssin els canons i els tancs cuirassats, és tan a prop del kitsch com aquella poesia que celebra la més estimada casa noble, o el més estimat cabdill o el més estimat mariscal o fins i tot l'estimat primer ministre. Molt més perillós que aquestes intervencions des de fora són els enemics interiors: cada sistema té la capacitat dialèctica, fins i tot s'hi veu obligat, a desenvolupar un contrasistema. El perill s'accentua com més semblants resulten el sistema i el seu antisistema, sobretot si no es pot distingir a primera vista que el primer és obert, i l'altre, tancat. L'anticrist no es distingeix de Crist, parla i actua com Crist, però és tanmateix Lucífer. I on, llavors, podem trobar la diferència? Un sistema obert és, igual que el cristianisme, un sistema ètic, és a dir, que ofereix a les persones totes aquelles possibilitats en les quals poden actuar; un sistema tancat, en canvi, dona les seves instruccions, encara que tinguin un color ètic, de manera que mai puguin superar unes determinades regles de joc i, així, totes aquelles persones que hi participen es converteixen en jugadors que juguen un joc que com a tal ja no és ètic, sinó només estètic. Tot això no és gens fàcil de comprendre —us havia advertit d'entrada—, però potser resulta il·luminador si recordeu que en un joc, un jugador que opera estèticament persegueix el bé i domina completament les regles del joc i les segueix; però no obstant això, tot allò que passa més enllà del joc, no l'ocupa. Fins que no acabi la seva partida, deixarà que al costat seu un altre home s'ofegui sense ni immutar-se. Es troba còmode dins del seu sistema simbòlic, dins la pura con-

venció, i encara que aquests símbols representin tota mena de realitats ben pròximes, el sistema com a tal és només una imitació. Ja he esmentat les religions grotesques que volien venerar la bellesa, o bé la raó, i ara hi hem d'afegir també la religió de la política, per entrar amb això directament al nucli del mal. El kitsch és sobretot un sistema d'imitació. Pot ser igual fins a l'últim detall que l'art, però no és l'art. Fins i tot quan el fa un geni com Wagner, o els dramaturgs francesos com per exemple Sardou, o si parlem de la pintura, un Dalí, la imitació sempre acaba predominant; el sistema-kitsch demana als seus deixebles que «treballin bonic», mentre que el sistema de l'art imposa una actitud ètica, un artista «treballa pel bé». El kitsch representa el mal dins del sistema de valors de l'art.

És cert que cap sistema ètic no pot passar sense les convencions. I com que això és així, l'home que les respecta es veurà obligat a embellir les seves accions fins a un cert grau i procurar també que l'obra d'art respecti les convencions. Per això, un llibertí, que segueix només les convencions estètiques, crea una obra d'art per als sibarites. En canvi, l'obra d'art transcendental és creada sota la convenció ètica, inspirada en la vida monacal. Totes dues coses, però, són clares, són un reflex de la realitat, el sibarita mira de reflectir les qüestions terrenals i la mirada monacal vol captar la realitat celestial. Podem dir alguna cosa semblant sobre la vida-kitsch? La seva convenció bàsica és l'èxtasi, o millor dit, ara ja podem especificar que es tracta d'un èxtasi endimoniat ja que el cel i la terra hi són units en una totalitat del tot falsa —i aquesta és l'obra d'art en què aquest ideari vol convertir la vida humana, o dit d'una altra manera, aquesta és l'artificiositat en la qual es demana que els homes hi visquin. La resposta és fàcil: el kitsch demana construir una obra d'art neuròtica, és a dir, una obra d'art que imposa a la realitat una convenció del tot irreal i la força d'encabir-s'hi. El Romanticisme madur tremolava amb les tragèdies amoroses, els llibres estaven plens de suïcidis i de suïcidis en parella. El fet que estiguessin perduts entre unes convencions irreals que havien adquirit valors simbòlics, els neuròtics no eren capaços de veure'l. No veien que sense adonar-se havien començat a barrejar indistriablement les categories ètiques i estètiques, i que seguien ordres que no eren cap ordre. L'única categoria que el neuròtic veu és la del kitsch. I la maldat d'aquesta categoria ha provocat finalment tots aquells suïcidis. Es tracta de la maldat que menysprea la vida i confon l'home amb una barreja espantosa d'emocions i de convencions. No fa falta subratllar que, durant tot el segle XIX, la burgesia s'havia enganyat creient que la victòria havia sigut completa. La burgesia creia haver despertat a la vida l'art més gran de tots, i a més a més, sense haver hagut de sacrificar el llibertinatge.

Estic convençut que la relació que acabo d'apuntar entre la neurosi i el kitsch es va desenvolupar en una època determinada no per casualitat, sobretot si observem la maldat que el kitsch va fer sorgir. No és cap casualitat que Hitler (igual com el seu predecessor, Guillem II) fos un adepte al kitsch. Vivia de la sang vessada i estimava el kitsch de sacarina. Les dues coses li semblaven «boniques». També l'emperador Neró era un d'aquests amants de la bellesa kitsch. El seu sentit per la bellesa era potser encara més refinat que el de Hitler; el joc de llums bigarrades sobre una Roma en flames o els cossos dels cristians, que com unes torxes humanes, havien d'il·luminar els jardins imperials devien tenir algun valor artístic, si només mirem l'estètica i fem l'orni davant els crits de dolor de les víctimes. És més, sota aquestes circumstàncies, els crits potser eren considerats com una música d'acompanyament, ben bonica. I en relació amb això hem de recordar que el kitsch modern no ha acabat encara la seva parada triomfal. Especialment les pel·lícules estan plenes de sang i de sacarina. I la ràdio representa un volcà en erupció de la música d'imitació. I quan us pregunteu, si esteu vosaltres mateixos gaire lluny d'aquests postulats, descobrireu —almenys això em passa a mi en relació a mi mateix— que sovint ens sentim a favor del kitsch. El retrocés del món que s'acosta a una neurosi global, que no para d'expandir-se, no sembla una diagnosi desencertada. Estem davant d'un trencament esquizoide, encara que no del tot esquizofrènic. Tots ho podem percebre això rere les antinòmies teològiques que tenen la seva base en la Reforma. L'estructura de la problemàtica humana sembla igual sota totes les disfresses, de manera que podem concloure que és condicionada sobretot teològicament i míticament.

Tal com he dit al principi, sé que tot plegat són només aproximacions. Hauria faltat que parlés de l'òpera i del kitsch en l'òpera com l'art més representatiu del segle XIX. I també hauria hagut de mostrar com la novel·la moderna va fer un intent heroic de prestar resistència a aquesta onada de kitsch, fins que al final va sucumbir davant del kitsch i l'esteticisme de la indústria de l'entreteniment. Hauria també hagut de parlar de l'arquitectura moderna que ho emmarca tot plegat i, sense que ningú se n'hagi adonat, s'ha desenvolupat en un art veritable, de manera que ens dona esperances per al futur. Aquestes esperances es reforcen si pensem en Picasso, en Kafka i en certs compositors contemporanis. Però precisament des de l'optimisme m'hauria agradat haver pogut almenys esbossar la simptomàtica de l'art veritable. Sospito, però, que us hauria obligat a acompanyar-me tota la nit per discutir amb mi sobre tot això. Per acabar, us explico millor una vella llegenda jueva:



Un bon dia va arribar a un llogaret jueu de Polònia un rabí sobre el qual va córrer la veu que sabia fer miracles, que sabia retornar la vista als cecs. Des de tot arreu van començar a arribar a Chelowka —així es deia el poblet— els afectats. El Leib Schenkel també es va posar a fer camí i es va cobrir de la pols de la carretera. Es va tapar els ulls amb un mocador verd i a la mà portava un bastó com el que fan servir els cecs. I així es va trobar amb un conegut:

—Oh, Leib Schenkel, vostè també va a Chelowka!

—Sí, jo també hi vaig, a Chelowka, a veure'l.

—Però què ha passat amb els seus ulls?

—Amb els meus ulls? Que què ha passat amb els meus ulls?

—Però si tothom sap que els seus ulls li serveixen com a un jovencell encara que hagi fet cent anys. Per què ha d'anar, doncs, amb un bastó de cecs a Chelowka?

El Leib Schenkel va sacsejar el cap:

—Per demostrar que un home que ja hagi acomplert els seus cent anys pugui ser considerat tan irrevocablement cec. No m'entén? M'estaré allà davant d'ell, el Gran, el Veritable, seré cec. I llavors, ell em podrà fer vident.

Així passa també amb una obra d'art autèntica. Ens encega fins a fer-nos perdre la vista, i, amb això, ens fa capaços de veure-hi de nou. ☺

Traducció de Simona Škrabec