

L'estètica hermenèutica i els seus crítics. Sentit, comunicació i negativitat

Pol Capdevila¹

Universitat de Potsdam
polcapdevila@gmail.com

Resum

Aquest article presenta alguns esculls, objeccions i límits que ha de conèixer una teoria estètica que defensi la idea de l'art com a comunicació d'un sentit. Per fer-ho, reconstruiré el debat sobre l'experiència estètica generat a Alemanya a partir dels anys seixanta, des d'Adorno fins avui, prenent com a fil conductor les crítiques dirigides a l'hermenèutica. Les problemàtiques principals entorn de l'art que hi apareixeran seran la de la mimesi i representació, la de la veritat, la de l'analogia entre experiència quotidiana i experiència estètica i la del concepte de percepció estètica. Aquest apropament pres des de la literatura crítica a l'hermenèutica ens ofereix també un apropament i una valoració de les propostes teòriques concretes més recents sobre l'experiència estètica, com les de Sonderegger, Kern i Rebentisch.

Paraules clau: experiència estètica, hermenèutica, crítica ideològica, intersubjectivitat estètica.

Abstract. *Aesthetic Experience: Meaning, Communication and Negativity. The aesthetic Hermeneutic and its Critics*

The aim of this paper is to show some handicaps, objections and limits that an aesthetic theory must take into account in order to defend the idea of art as communication of meaning. In order to do that, I reconstruct the debate of aesthetic experience generated in Germany since the sixties, from Adorno to the present, focusing on the critics aimed at hermeneutics. The main issues concerning art that will come out are mimesis and representation, truth, the analogy between daily experience and aesthetic experience and the concept of aesthetic perception. Finally these critics' approach to the Hermeneutic allows us to value some of the recent theoretical proposals originated with relation to the aesthetic experience, like Sonderegger's, Kern's and Rebentisch's.

Key words: aesthetic experience, hermeneutic, ideological criticism, aesthetic intersubjectivity.

-
1. Aquest article ha estat possible gràcies a la vinculació amb el grup de recerca «La historicitat de l'experiència estètica: cap a un canvi de paradigma» HUM2005-05757/FISO i amb el projecte alemany SFB 626 «Ästhetische Erfahrung im Bereich der Entgrenzung der Künste», al qual estic vinculat gràcies a la beca postdoctoral Beatriu de Pinós.

Sumari

Conformisme ideològic i crítica social (Adorno)	Teleologia o processualitat de l'experiència estètica (Menke)
Història i representació en l'art (Jauss)	El joc estètic (Sonderegger)
El problema de la veritat en l'estètica (Bubner)	Autoreflexivitat de l'experiència estètica (Kern)
Crítica al paradigma representacional (De Man)	La doble presència de l'objecte estètic (Rebentisch)
	Conclusions
	Bibliografia

Actualment, bona part de la teoria de l'art recupera les categories de símbol, de comunicació i d'intersubjectivitat per explicar els fenòmens estètics actuals; d'altra banda, però, no sembla que defineixi amb concreció quin tipus de significats pot transmetre l'art i amb quins mecanismes ho fa. Per avançar amb certa seguretat en una teoria de l'art intersubjectiva i comunicativa, considero important conèixer els esculls que aquesta teoria hauria de superar i que fan referència a temes com ara la veritat, la negativitat i la comunicació artístiques. La majoria d'aquestes problemàtiques han estat prèviament discutides, si bé amb altres referents, en debats com el que van protagonitzar l'hermenèutica i la teoria crítica o l'estètica de la recepció i la desconstrucció. Analitzaré un d'aquests debats i, com a mètode de treball, em situaré en la posició dels crítics a l'hermenèutica, que construeixen una tradició de temes, i que ens ofereixen una perspectiva molt interessant sobre els límits i els problemes d'una teoria estètica basada en la veritat i la comunicació, com ho és l'hermenèutica. El debat que analitzo arriba als nostres dies amb les propostes de Sonderegger, Kern i Rebentisch, cosa que també ens obrirà a una comprensió més gran sobre una part del panorama de l'estètica alemanya actual.

L'article es desenvolupa recordant, en cada apartat, alguna de les tesis de l'hermenèutica de Gadamer i, seguidament, les objeccions que s'hi han dirigit des de l'estètica de la teoria crítica. En l'apartat de conclusions, hi recolliré els resultats d'aquest debat que considero de més interès actualment.

Conformisme ideològic i crítica social (Adorno)

La font més rica d'inspiració dels crítics de l'hermenèutica ha estat segurament l'obra d'Adorno. Sense voler entrar-hi amb profunditat, i amb l'objectiu de contextualitzar l'interès de fons d'aquests crítics, m'agradaria recuperar breument un dels problemes més recurrents que el pensament adornià ha denunciat a l'hermenèutica. Es tracta del pretès conformisme ideològic de la teoria hermenèutica.

Gadamer va assumir els fonaments de la filosofia heideggeriana amb la intenció de reutilitzar-la en una filosofia de les ciències humanes que —empresa admirable en els temps que corren— recuperés el valor de la història i la tradició humanística occidental. La caracterització heideggeriana de l'home com a ésser temporal la redefineix Gadamer, doncs, orientant-la cap al passat. L'home, la seva existència, el seu estar en el món i, per tant, allò que comprèn i que és capaç de comprendre està influenciat principalment per la manera com la història, el seu passat, afecta la seva circumstància. La tradició és per als homes el seu passat cultural, la font que els transmet els significats de cada mot i els valors amb els quals s'enfronten al món i hi actuen. L'ésser humà, en tant que portador d'aquests valors, no és fora de la tradició, és un element més del seu esdevenir i, per tant, no la pot interpretar com si es tractés d'un objecte extern, no la pot conèixer en tots els seus aspectes, no pot arribar a conèixer tots els paràmetres que ella li transmet i que configuren la seva mirada (Gadamer, 1960: 266; TE: 350)². Per a Gadamer, una bona part dels valors de la tradició romanen ocults als subjectes en forma de prejudicis que configuren l'àmbit de la precomprensió humana: «Els prejudicis de cadascú són, molt més que els seus judicis, la realitat històrica del seu ésser» (ibídem: 260; TE: 344).

Tenint en compte això, el significat que una obra d'art pugui tenir per als seus receptors depèn de l'horitzó de sentit, de l'àmbit de la precomprensió, en què tant l'obra com el subjecte estan relacionats, sense que aquest pugui decidir, manipular o controlar intencionadament el significat de l'obra. Gadamer explica que el significat d'una obra d'art, en tant que producte d'una relació concreta entre subjecte i objecte en una situació determinada, és l'expressió d'aquesta tradició en un moment concret, és l'expressió de la veritat que s'està esdevenint en un moment i en un espai concrets. L'art és, per a Gadamer, un dels garants i portadors de la tradició i de la veritat del passat feta present, actualitzada.

Més endavant tindrem ocasió de desenvolupar amb més concreció aquestes idees. Aturem-nos ara davant d'aquest marc teòric general per compararlo amb el posicionament que Adorno va passar a representar pel que fa a la seva crítica social i ideològica. La denúncia d'Adorno no es dirigeix tant a les possibles imperfeccions de la realitat social i política, sinó a l'elevat grau de falsedat que la mateixa realitat ha adquirit i de la imposició «de la falsa consciència» (Adorno: 1970; TE: 180-2). En aquest sentit, Adorno critica tot aquell art que tingui per objectiu reflectir la realitat, perquè es converteix en un portador de la ideologia falsa imperant i, per la mateixa raó, ataca també la dinàmica de la consagració de les obres, dels estils i de les tècniques artístiques. «En vista de com ha degenerat la realitat, la inevitable essència afirmativa de l'art s'ha tornat insuportable» (ibídem: 10). D'alguna manera, doncs, precisament aquell

2. *Wahrheit und Methode* (vegeu la bibliografia). L'enumeració correspon a l'edició alemanya de l'obra original i de l'edició espanyola després de la indicació TE. A partir d'ara, la primera xifra després de l'any de publicació es refereix a la paginació de la versió original —quan l'hagi utilitzat— i la segona, a la traducció espanyola (marcada amb TE).

art i aquells valors estètics que Gadamer pretén recuperar són els que Adorno denuncia com a falsos.

Per això, en la seva teoria estètica, Adorno tracta de destacar i fonamentar la capacitat crítica i negativa de l'art, aquell element que el sostregui del discurs dominant. La seva essència il·lusòria, el fet de ser aparença, confereix a l'art el poder de presentar-se com la negació d'allò que representa, de suggerir o d'anar més enllà del tema explícit de l'obra en concret. «L'art vol allò que encara no ha estat, però tot el que l'art és ja ha estat» (ibídem: 183). L'art, doncs, representant la realitat empírica, pot transcendir-la. És com si l'art es trobés en una situació de fugida constant de la realitat. Per exemple, en el moment que es consagra una obra, un estil o una tècnica artística, aquests es poden identificar dintre de categories fixes o coneixements, esdevenen realitat positiva i perden la potencialitat subversiva. És llavors que l'art nou ha de canviar alguna cosa, ha d'incloure un component subversiu. «La identitat estètica ha de socórrer allò no idèntic que és oprimat en la realitat per la imposició de la identitat» (ibídem: 13). En aquest sentit, la funció de l'art s'estableix en oposició a la societat i els seus valors dominants: «L'art és l'antítesi social de la societat; no es pot deduir immediatament d'aquesta» (ibídem: 18).

Wellmer ha preferit destacar la funció utòpica de l'art en l'obra d'Adorno. Segons ell, la possibilitat de transcendir fictíciament la realitat fa de l'art el reflex d'un més enllà, d'una utopia o d'una altra realitat. És aquest «aspecte subversiu de l'art que il·lumina la raó» i que, malgrat tot, permet mantenir alguna esperança de cara al futur (Wellmer, 1993, TE: 49).

No costa de veure que el plantejament sobre l'art que enfronta la teoria hermenèutica i la teoria crítica supera àmpliament les fronteres del fenomen artístic. La filosofia de Gadamer i la d'Adorno són tan àmplies i poderoses que, en aquesta discussió, no s'hi juga només l'interès i la coherència interna de la teoria estètica, sinó sobretot aspectes clau de la teoria general, les quals, en el fons, representen discursos oposats, maneres pràcticament incompatibles d'entendre les coses (tal com també va demostrar el debat entre Gadamer i Habermas)³. Inclinar-se per una teoria estètica o per l'altra depèn de qüestions extraestètiques. Segurament ha estat aquesta la problemàtica de fons que va portar Jauss i Bubner a buscar una alternativa davant d'aquesta disjuntiva. El primer va tractar d'unificar elements tant de l'hermenèutica com de l'estètica negativa en una teoria de l'experiència estètica àmplia i poc sistemàtica. El segon va definir els límits per a la fonamentació d'una estètica moderna. Apropem-nos, doncs, a la reacció d'aquests dos autors enfront de l'hermenèutica i la teoria crítica, reaccions que acabarien tenint una influència important en les propostes teòriques posteriors.

3. Vegeu el comentari que el mateix Gadamer fa a l'«Excursus» a *WuM*, 1960: 465; TE: 659. No faig referència a aquesta discussió perquè no incideix directament sobre el fenomen estètic.

Història i representació en l'art (Jauss)

La crítica a l'hermenèutica que exposarem tot seguit prové de l'esteta i teòric de la literatura Hans-Robert Jauss. La crítica va dirigida al concepte de clàssic, que esdevé imprescindible per a Gadamer quan aquesta analitza les possibilitats d'interpretar una obra d'art, especialment si aquesta té una llarga història. Com veurem, però, la qüestió afectarà totes les interpretacions artístiques, en tant que aquestes busquen sempre referents anteriors amb els quals pugui orientar-se.

L'anàlisi de la teoria hermenèutica gadameriana obté com a resultat que allò que ens permet entendre l'obra, l'àmbit de la precomprensió, pren la forma d'una tradició que s'ha anat construint mitjançant les interpretacions precedents de les obres d'art canòniques. Aquesta tradició fa que atorguem a l'obra d'art uns significats i uns valors que ja són coneguts per a nosaltres, però que desvirtuen el seu significat original. Es tracta de buscar una perspectiva que permeti descobrir-hi els aspectes ocults. Per això, primerament cal prendre consciència d'aquest allunyament de l'origen, dels efectes que la història té sobre la nostra mirada (*Wirkungsgeschichte*), i relativitzar la nostra posició com a intèrprets. De tota manera, no per això s'assolirà una perspectiva neutral ni una metodologia objectiva: en les ciències humanes, això no serà possible, atès que, precisament, en aquestes disciplines, l'ésser humà s'hi sent directament involucrat. Cal trobar un punt ferm que, d'una banda, permeti superar el relativisme d'una interpretació subjectiva influenciada per l'esdevenir històric i, de l'altra, no caigui en el reduccionisme dels mètodes objectivitzants impropis de les ciències humanes. Davant d'aquest dilema, Gadamer proposa com a instància medidora el concepte de clàssic.

El concepte del clàssic ofereix, segons Gadamer, la doble funció de mediació de la distància històrica i de norma estilística. La primera funció la satisfà en tant que defineix allò del passat que roman viu i que encara pot dialogar amb nosaltres. En aquest sentit, un clàssic parla des de la llunyania temporal, però el receptor considera que té alguna cosa per dir-li. La segona, la validesa del concepte de clàssic com a norma estilística de cara a la valoració de les obres, es justifica, segons Gadamer, perquè el període anomenat clàssic de cada època i de cada moviment artístic és considerat estilísticament el més excel·lent. Es parla de les obres clàssiques d'una etapa històrica quan es fa referència a aquelles que, havent sorgit després de les que obriren el període i abans que aquelles que el tancaren, van desenvolupar plenament els trets característics d'un estil artístic (Gadamer, 1960: 273; TE: 358).

La crítica que va dirigir Jauss contra el concepte de clàssic gadamerià formava part del programa de la teoria literària de la recepció a finals dels anys seixanta, que proposava una metodologia flexible per actualitzar les lectures de les obres clàssiques. Aquesta crítica, a més, va tenir conseqüències importants sobre l'estètica filosòfica, sobretot, paradoxalment, en les estètiques negatives.

Per començar, Jauss critica a Gadamer que la defensa del concepte de clàssic com a apropament al significat originari de l'obra és contradictòria amb la

seva definició de la tradició. El problema rau a pretendre superar els prejudicis que aporta la tradició amb una instància, allò clàssic, que per si mateixa ja és producte d'una tradició i que ha estat carregada al llarg del temps de continguts i valors diversos. Allò clàssic ja és producte d'una mediació històrica i no pot traslladar-nos, per tant, a cap sentit originari ni innovador. Com s'hauria de cercar, doncs, el referent que ens conduís cap al sentit originari de l'obra?

Segons Jauss, aquesta pregunta està mal formulada, perquè pressuposa allò que no existeix. El problema, com suggereix Jauss, és que el concepte de clàssic que defensa Gadamer depèn d'un determinat concepte de *mimesi*, segons el qual el contingut de l'obra d'art fa referència a allò que representa. Entrarem més a fons en aquesta problemàtica amb el desenvolupament que en van fer De Man i Menke. Destaquem, ara, que aquest obstacle impedeix a l'hermenèutica gadameriana de presentar una estètica que renovi els significats de les obres i que alhora ofereixi una explicació convincent al fenomen de la reinterpretació creativa del passat, fenomen especialment intens en l'art de la segona meitat del segle XX.

Aquesta concepció de l'art arrela encara en una problemàtica d'un abast més ampli. Es tracta de la concepció d'una hermenèutica substancialista, és a dir, d'una teoria de la interpretació que postula essències, significats originaris als seus objectes d'estudi. Això contrasta, com Jauss explica, amb el procés d'anàlisi i d'historització de la cultura desenvolupat des de la Il·lustració i amb la presa de consciència de la contingència històrica de l'ésser humà, els quals posen en qüestió fins i tot els posicionaments substancialistes més actuals com el de Gadamer (Jauss, 1967; TE: 28-31).

El programa de l'estètica de la recepció de Jauss, entre d'altres, tractava de renovar aquests plantejaments trobant una altra mena de categories històriques i no caure, així, en el simple relativisme. Per a Jauss, la història i la historiografia també són eines vàlides en una lectura actualitzada i creativa de les obres clàssiques, una lectura que pot arribar a ser tan suggerent i trencadora com la d'una obra actual. S'ha d'intentar suspendre el poder de l'horitzó de comprensió propi de la tradició i «recuperar un horitzó de preguntes adequat», l'horitzó perdut en la llunyania del temps i que permet aportar una perspectiva nova, des de la qual es puguin comunicar experiències noves a la comunitat de l'interpret» (Jauss, 1967: 180-1; TE: 174-5). El més important d'aquesta idea, i que exercirà una gran influència en l'estètica posterior, rau en el fet que no postula un sentit originari de l'obra —que no existeix—, sinó que, incloent-hi elements del passat, se'n produeix un de nou.

El problema de la veritat en l'estètica (Bubner)

Segurament, el fet que Jauss denunciés el pressupòsit substancialista i el domini del paradigma representacional en l'estètica hermenèutica de Gadamer, va servir de precedent perquè, al cap de poc temps —any 1973—, Rudiger Bubner criticés a l'hermenèutica la seva dependència del concepte de veritat. En un text que ha marcat el camí de l'estètica alemanya en les darreres tres dèca-

des, Bubner argumenta que, perquè una estètica pugui explicar el fenomen de l'art, ha de prescindir del concepte de veritat, el qual pertany a l'epistemologia. Vegem breument la particular concepció d'aquest concepte per part de l'hermenèutica⁴.

L'hermenèutica trenca amb la concepció tradicional de la veritat entesa com a simple correspondència d'un enunciat amb un estat de coses, la qual pressuposa que les coses i els fets existeixen al marge de l'observador. Com ja hem vist més amunt, l'ontologia heideggeriana concep l'ésser humà com un ésser que viu abocat en un horitzó de significació, en un horitzó d'experiència que transcendeix tant l'home com els objectes que l'envolten i que és la condició de possibilitat dels significats d'aquests últims. Per tant, la veritat de la comprensió general es relaciona més amb un espai existencial en el qual les coses són presents per a l'home. D'alguna manera, es pot dir que quelcom ja és vertader quan existeix per a l'ésser humà i quan aquest pot pensar-lo, atribuint-li un o diversos significats. També es diu que es coneix una veritat quan s'amplia l'horitzó de significació, quan una experiència cognoscitiva, mitjançant un text, una conversa o l'observació d'algun fenomen, enriqueix el nostre món amb noves lleis, aporta noves possibilitats a la nostra mirada.

Pel que fa a l'art, Gadamer afirma que aquest fa present la veritat, la fa sensible, l'encarna en un objecte de tal manera que prengui força, caràcter, autoritat. La sensació d'haver aplegat una veritat encarnada a través de l'art es produeix quan aquella obra sembla que representi una persona o un fet com si no haguessis pogut ser d'una altra manera, com si qualsevol canvi introduís imperfeccions, o com si fos el reflex de la persona o el fet mateix. Per això, Gadamer defineix l'experiència de l'art com el «coneixement de l'essència» (Gadamer, 1960: 120; TE: 172). Seguirem descrivint l'estètica de Gadamer més endavant; ara observem la crítica que en fa Bubner.

D'aquesta concepció de la veritat per part de l'hermenèutica, Bubner en reconeix la novetat i el fet que tracta de superar la dualitat entre la subjectivitat del receptor i l'objectivitat de la cosa. Tanmateix, critica que l'hermenèutica mesuri l'experiència de l'art essencialment amb relació a la realització d'una veritat. Gadamer n'era plenament conscient, d'aquest fet, i ho feia perquè pretenia fugir d'una tradició kantiana de tarannà esteticista i que reduïa el fenomen estètic a la mera aparença i desembocava en plantejaments formalistes reduccionistes.

L'interès de la crítica de Bubner rau a assenyalar que el problema de la dependència de la veritat el pateix tant l'hermenèutica com la crítica ideològica, les quals, segons ell, com a teories estètiques, no es deixen diferenciar pel fenomen artístic (1989: 31). Bubner raona des d'una perspectiva pragmàtica que aquestes teories o bé no s'apropen prou al fenomen artístic o bé l'hipostasien en una unitat d'obra com a forma o encarnació d'un tipus de veritats (1989: 33):

4. L'article de Bubner sortí publicat el 1973 amb el títol «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik». *Neue Hefte für Philosophie*, 5. Actualment, es pot trobar al volum *Ästhetische Erfahrung* (1984, p. 9-51).

no donen raó, per tant, del trencament modern de la unitat de l'obra ni dels fenòmens artístics sorgits a partir del cubisme i del dadaisme, que tracten d'implicar entre si l'art i la vida.

Bubner trenca una llança per una estètica que no solament inclogui l'autonomia de l'art, sinó que sigui ella mateixa autònoma respecte a les altres disciplines filosòfiques. En conseqüència, aposta per una estètica d'inspiració kantiana en què la veritat no estigui directament relacionada amb el valor de l'obra i en què el significat d'aquesta no es construeixi unívocament mitjançant consideracions històriques. D'aquesta manera, la construcció de l'objecte estètic i del significat recau en una mesura més elevada en les aportacions del receptor, fet que, per a Bubner, ha d'anar canalitzat per una implicació més gran de l'art amb la vida.

L'advertència de Bubner pel que fa al condicionament del concepte de veritat sobre l'estètica sembla avui de menys transcendència en l'època del desprestigi d'aquest concepte, després dels intents obsessius i redundants de la postmodernitat artística de barrejar realitat i ficció. Amb tot, les directrius que marca Bubner permeten llançar dues línies que segueixen moltes de les teories estètiques a partir dels anys vuitanta. D'una banda, la recuperació de l'estètica kantiana com a marc teòric general deixa les mans lliures a una estètica més desatenta als rigorismes del concepte de veritat i alhora classificable dintre del paradigma comunicatiu: n'és un exemple la teoria de l'experiència estètica de Jauss de mitjan anys setanta i la de Martin Seel a partir dels vuitanta⁵. D'altra banda, deixa palès que el problema de la veritat ja no és exclusiu de l'hermenèutica i obliga les teories crítiques a ampliar els seus atacs sobre les teories hermenèutiques o també a les que, encara que llunyanament, defensin la comunicació de valors en l'art. Les reflexions de Paul de Man i de Christoph Menke, com ara veurem, són les expressions més importants d'això darrer.

Crítica al paradigma representacional (De Man)

El posicionament de Paul de Man dintre de la crítica ideològica està influenciat pel deconstructivisme i pel formalisme estètic del crític d'art Clement Greenberg. La crítica que l'esteta belga dirigeix a l'hermenèutica l'any 1983 no assenjala l'obra de Gadamer, sinó la de H.-R. Jauss, però ens interessa comentar-la perquè és un pas endavant en relació amb la crítica de Bubner al concepte de veritat i és necessària per entendre les crítiques a l'hermenèutica que vindran posteriorment.

Segons Paul de Man, la teoria de Jauss manté pressupòsits estètics clàssics, «perquè, vertaderament és, com tots els sistemes hermenèutics, aclaparadorament mimètic» (De Man, 1986: 107). El problema de la teoria de Jauss, sempre segons De Man, rau en el fet de basar-se en una concepció fenomenològica de

5. Per a la proposta de H.-R. Jauss, vegeu 1972 i 1982 a la bibliografia. Per a la de Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main, 1985.

la cognició, per a la qual el concepte d'«expectativa» funciona com la clau de volta. Tant la teoria de Gadamer, però sobretot la de Jauss, fonamenten la possibilitat d'adquirir una experiència mitjançant una obra d'art en la frustració d'una expectativa que el receptor projecta sobre l'obra i que aquesta, a causa de la seva alteritat, no satisfà. D'aquesta manera, és possible ampliar l'horitzó d'expectatives i, per tant, adquirir noves experiències⁶.

El problema que denuncia De Man és que, malgrat que s'hagi incorporat un element de

[...] «negativitat inherent» al concepte d'expectativa d'arrel husserliana, es tracta d'una «negativitat dintre del sistema sensorial mateix i no la seva negativitat i encara menys el seu "altre"». (De Man, 1986: 107)

L'expectativa de sentit té valor negatiu en relació amb una representació concreta, perquè encara no és una representació, però s'haurà de satisfer amb una imatge i, per tant, té una estructura fenomènica, sensible. Això significa que, segons De Man, el model d'experiència basat en el fenomen no pot ser pensat d'altra manera que com una experiència «mimètica», de la mateixa manera que

[...] és impossible concebre un judici estètic que no depengui de la imitació com a categoria constitutiva, també, especialment, quan el judici, com s'esdevé en Kant, s'interioritza com a consciència d'un subjecte. (Ibídem)

Aquesta darrera afirmació utilitza amb molta intenció la categoria de *mimesis* i la relaciona amb l'estètica kantiana tradicional i l'estètica representacional per diferenciar unes altres teories interpretatives de textos basades en categories diferents. Segons ell, tant l'hermenèutica —Gadamer— com la teoria de la recepció —Jauss—, estan basades en els models clàssics mimètics del paradigma representacional, a diferència de la línia exegetica moderna que s'estira des de Nietzsche i Walter Benjamin, basada en el model al·legòric. I això ho argumenta, com dèiem, malgrat que Jauss hagi criticat el model *mimètic* de Gadamer i hagi proposat una teoria de la recepció basada en l'obra d'art com a signe —i no com a significat—⁷ i en l'assumpció del concepte d'al·legoria. De tota

6. El lector atent deu haver reconegut que la crítica que De Man dirigeix a Jauss s'assembla massa a la que aquest va dirigir anys enrere a Gadamer. Vegeu el pròleg a l'edició anglesa de Jauss 1982b, que s'ha publicat com a article amb el títol «Reading and History», a *Resistance to Theory*, 1982. La tradició d'aquesta crítica continua amb Menke a *Die Souveränität der Kunst* (1988: 97; TE: *La soberania del arte*: 107), que inclou Jauss en el mateix sac d'una estètica hermenèutica substancialista, injustament, car en aquesta època Jauss ja havia reformulat la seva teoria literària.
7. La teoria de la recepció de Jauss va incloure, des de bon començament, elements de la semiòtica, com es veu en la seva lliçó inaugural de l'any 1967, «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?» (1970a, traduït aquí segons el títol amb què va sortir publicada a Alemanya: «La historia de la literatura como provocación»), i també en l'«Epíleg» a «La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción», vegeu R. Warning (1975), p. 217-250.

manera, crítica De Man a Jauss, «l'al·legoria és un terme carregat, que pot tenir diverses implicacions» i la concepció de Jauss «roman fermament arrelada en el fenomenalisme clàssic d'una estètica de la representació» (De Man, 1986: 107).

A diferència del model clàssic, el model «modern», segons De Man, és aquell que es basa en la dimensió retòrica del llenguatge, en la qual es manifesta el poder dels significants per sobre dels significats o, com va observar Benjamin, es manifesta la falta de convergència entre el significat i els dispositius que produeixen el significat. Es tracta de la capacitat de la fonètica o de la lletra —significatives per una teoria representacional del significat— per produir un significat en la recepció de l'obra. L'al·legoria, en aquest sentit, troba dignes de significació l'estructura gramatical, els fonemes i la forma de les paraules. Es tracta d'un recurs poètic, ja no estètic, lligat a la materialitat del llenguatge.

L'al·legoria anomena el procés retòric pel qual el text literari es mou d'una direcció fenomenal, orientada al món, cap a una altra de gramatical, orientada cap al llenguatge. (De Man, 1986: 108)

És interessant observar com l'esteta belga fa ressaltar la vital importància dels elements no significatius d'una obra, els elements purament sensibles. Aquests elements, com anirem veient, protagonitzaran cada vegada més, en contraposició a l'element tradicional de «simbòlic», la definició de la categoria d'«estètic». No deu ser casual que aquesta tendència teòrica es desenvolupi paral·lelament a la particular recepció del neoformalisme i de l'art minimal a Alemanya. Des de llavors, la part més important de les teories estètiques que han anat sorgint a Alemanya, salvant les diferències entre elles, conté una concepció similar d'aquesta categoria, tot i que, en els darrers anys, com veurem, torna a posar-se en qüestió.

Teleologia o processualitat de l'experiència estètica (Menke)

Christoph Menke, a *Die Souveränität der Kunst*, continua la tradició crítica a l'estètica hermenèutica i la desenvolupa amb una força que encara avui no ha estat superada. De manera implícita, Menke assumeix l'objecció de Bubner al fet que l'hermenèutica faci dependre l'anàlisi de l'art del concepte de veritat i la proposta de De Man d'excloure el contingut simbòlic de la percepció estètica. La crítica de Menke afecta el cor de l'estètica gadameriana, és a dir, l'estructura circular que Heidegger havia descobert en l'experiència cognitiva, que ha tingut tan bona acollida en la filosofia, i que Gadamer assimilava a l'experiència estètica. Com veurem, les repercussions de l'escomesa de Menke van ser molt importants en l'estètica alemanya, perquè posaven en qüestió moltes de les intuïcions tradicionals de l'estètica i la teoria de l'art.

La teoria gnoseològica que elabora Gadamer en *Veritat i mètode*⁸ —basant-se en Heidegger— era la proposta de solució d'un dels problemes més antics de

8. Vegeu-ne, especialment, la part II. II, capítols.1-2.

la filosofia, el de la prioritat de la idea o de les dades sensibles en el coneixement humà. Per a Gadamer, com ja he comentat, hi ha un nivell de precomprensió general, un horitzó de sentit, que determina la relació cognitiva entre l'objecte i el subjecte concrets. La precomprensió condiona l'horitzó possible d'adquisició de nous coneixements i experiències en situacions com ara la lectura de documents, la contemplació d'obres d'art o la vivència de situacions no quotidianes. Recíprocament, aquests coneixements poden modificar els límits d'aquest horitzó, és a dir, els límits possibles de noves experiències. Aquesta dinàmica és circular, perquè tots dos pols són complementaris, s'influencien recíprocament i cap no és previ a l'altre.

Aquesta és una de les característiques més interessants de l'anàlisi gadameriana del coneixement en l'àmbit de les ciències humanes. El que més ens n'interessa ara, però, és que, precisament, el filòsof no diferencia estructuralment l'experiència hermenèutica de l'experiència estètica. Totes dues activen el procés circular entre l'àmbit de la precomprensió i la identificació d'elements empírics per tal de reconèixer figures i símbols o d'assolir un coneixement nou. Per exemple, no hi ha cap diferència essencial en reconèixer el rei en un retrat oficial a reconèixer-lo en una pintura artística.

Amb tot, Gadamer introdueix una diferència gens menyspreable entre tots dos tipus d'experiències, la qual fa referència a la capacitat expressiva de l'obra d'art. La diferència entre percebre una fotografia documental i contemplar una obra d'art es manifesta en el tipus de percepció sensible. Els atributs sensibles d'una obra d'art, com els colors d'un quadre, la figures poètiques d'un poema, la melodia d'una cançó, etc., atrauen de tal manera la percepció que fan que aquesta s'aturi i s'hi entretingui. Aquest aturar-se en els aspectes formals de la representació provoca que els atributs sensibles relleueixin i aportin més entitat a la imatge, la facin més expressiva, li confeixin una certa vitalitat. Hi ha una certa presència que s'imposa al receptor de l'obra, de tal manera que pot produir un sobresalt en la percepció, una certa violència cap allò que l'espectador esperava veure-hi. D'aquesta manera, la violència normativa del que és estètic afecta de tal manera el procés perceptiu que pot remetre a uns significats més enllà dels de la pròpia figura representada, als significats que possiblement li eren ocults i que posseeix com a hereu d'una tradició de sentit. La viva presència encarnada en l'obra d'art assenyalava i fa explícits aquells prejudicis, aquells elements de la precomprensió que restaven implícits però que alhora feien possible la comprensió. La pregunta ja no incumbeix a l'existència real d'allò representat, sinó a la «veritat superior» a què fa referència, a la simbologia que encarna. Ja no es tracta tant del retrat de Carles V, sinó del significat simbòlic d'una tradició de sentit, com ara, per exemple, «l'emperador d'aquell imperi en el qual el sol mai no es ponía». És en aquest sentit que Gadamer defineix l'experiència de reconeixement d'un signe en l'art com «el coneixement de la seva essència» (Gadamer, 1960: 120; TE: 172). En aquest il·luminar l'àmbit d'experiències possibles, l'art enriqueix l'home amb la possibilitat de viure experiències noves.

Tenint això present, es pot entendre millor la doble crítica a l'estètica hermenèutica per part de Menke, ja que aquest descobreix el problema allà on els hermenèutes hi trobaven la virtut. Per a Menke, precisament «el problema de l'hermenèutica és equivaler el principi de la comprensió estètica a tot tipus de comprensió» (Menke, 1988: 96, TE: 109). Segons la seva anàlisi, la caracterització de l'experiència estètica per part de Gadamer consisteix a introduir-hi una estructura teleològica que li és aliena. Caracteritzar, com explicàvem suara, l'experiència estètica com un «retardar-se», entretenir-se de la percepció en aquells elements sensibles, amb la conseqüència que l'aspecte expressiu faci aparèixer el sentit simbòlic de l'obra, significa per a Menke condicionar, en última instància, la mirada estètica a la consecució d'un sentit. En l'exemple suara comentat del retrat de Carles V, Menke observaria que només es pot produir la força estètica de la presència i la vivència d'aquest personatge històric quan certament s'ha pressuposat que aquest retrat representa Carles V. Quan aquest sentit es conegués, la diferència entre l'observació d'una fotografia merament documental i la d'una obra d'art seria simplement d'intensitat i, al cap i a la fi, no es podria distingir una obra d'art d'un document.

No obstant això, Gadamer també havia fonamentat la possibilitat que l'expressivitat estètica il·lumini aspectes de la consciència que romanen ocults, posi llum sobre prejudicis que condicionen la nostra comprensió, enriqueixi el nostre horitzó de sentit amb noves experiències. Menke també critica aquesta darrera idea. Resumidament, ell observa que, encara que l'experiència estètica no es pugui identificar amb una experiència viscuda prèviament, el fet que l'experiència estètica proposi a l'experiència quotidiana models que aquesta podria repetir en la vida diària, indica que, tant l'una com l'altra, mantenen una estructura teleològica equivalent.

El problema de fons al qual remeten aquestes objeccions és similar al denunciat per Bubner. Si a l'estètica li interessa poder diferenciar entre l'experiència estètica i l'experiència hermenèutica o quotidiana és perquè pretén trobar algun criteri pròpiament estètic que la pugui definir. Si, d'altra banda, se subordina l'element estètic a uns altres criteris extraestètics, com ho fa l'hermenèutica, llavors parlem d'una experiència heterònoma que es pot produir o no segons alguns factors, com ara la veritat o el judici moral. Això no únicament retalla l'autonomia de l'estètica en tant que disciplina, sinó que presenta una teoria que no sembla que respongui als fenòmens estètics, atès que condiona la consecució d'una experiència estètica a uns altres criteris, ja sigui en el contingut explícit de l'obra com en l'implícit.

No és gratuït que, com ja ho havia fet Jauss, també Menke critiqui Gadamer que la seva teoria és deutora d'un paradigma en el qual la *mimesis* s'entén bàsicament com a representació d'un sentit (Menke, 1988: 113-117; TE: 126-129). Això darrer, com hem vist, situa l'hermenèutica en un difícil compromís davant de totes aquelles expressions artístiques que, allunyant-se d'un significat unívoc, han tendit més a l'experimentació, a l'actuació, a l'aleatorietat, etc., i sembla que dissolguin la possibilitat de posseir un significat. I dic que no és gratuït perquè el fet de relacionar la teoria hermenèutica, el model

mimètic i l'experiència estètica comunicativa, té conseqüències teòriques importants.

El rendiment teòric que Menke extreu de les crítiques a l'hermenèutica el porta a caracteritzar l'experiència estètica en funció de la seva processualitat. Menke contraposa dos models completament diferenciats d'experiència, el de l'experiència hermenèutica o quotidiana i el de l'estètica: el primer es caracteritza per la consecució o el reconeixement d'un sentit i el segon, per l'ajornament d'aquest, per la seva negació. Menke proposa, d'aquesta manera, una tesi forta que defineix la idea de l'art amb tres paràmetres polèmics: primer, allò que defineix la percepció estètica es manté arrelat en l'àmbit del purament sensible; segon, l'experiència estètica es defineix precisament per la manca de realització d'un sentit, un contingut, un missatge conclusiu; finalment, la seva teoria participa dels esquemes de la teoria crítica i l'emancipació dels subjectes, però gràcies al fet de contraposar-se amb les teories de l'art com a comunicació de continguts i de valors (Gadamer, Jauss, entre molts d'altres).

El joc estètic (Sonderegger)

La crítica de Menke a l'hermenèutica ha estat força versionada i utilitzada com a motiu per desenvolupar noves teories estètiques a partir de la dècada de 1990. Farem un repàs de tres d'aquestes propostes per veure en quina mesura el seu posicionament crític condiona la teoria que construeixen. D'entre les tres propostes recents que presentaré, la de Ruth Sonderegger i la d'Andrea Kern han aparegut l'any 2000, i la de Juliane Rebentisch, l'any 2003; totes pertanyen al grup d'influència de Menke i donen a conèixer les seves idees amb la publicació de la seva tesi doctoral.

Sonderegger recull tres intents de caracteritzar l'experiència de l'art per part de Gadamer⁹. Primerament, l'afirmació que «l'experiència de l'art és una experiència d'un tipus especial» (Gadamer, 1960: 103; TE: 139). Segonament, aquell que considera que aquesta experiència té la forma d'una veritat, però no objectiva, sinó d'una veritat reflexionada inseparable del mateix procés de coneixement. Finalment, la tesi que l'experiència de l'art es defineix com la comunicació d'un món en general o d'una perspectiva sobre les coses (*Sichtweise*). Aquesta definició, que apareix al volum de *Kunst als Aussage*¹⁰ de les obres completes, modifica la tesi que hem exposat abans sobre la capacitat de l'art d'expressar aspectes implícits de l'horitzó obert de l'existència. Aquesta tesi es reformula en el sentit que l'art pot fer referència, més que a un prejudici concret, més aviat a l'àmbit general de les possibilitats d'experiències humanes.

9. Un resum, necessari, de la tesi de Sonderegger (*Für eine Ästhetik des Spiels*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2000) es pot trobar a «Wie Kunst (auch) mit Wahrheit spielt», a *Falsche Gegensätze*, 2002 (vegeu la bibliografia), p. 209-216.

10. *Kunst als Aussage. Ästhetik und Poetik*, Ges. Werke, volum 8, p. 128.

La crítica més interessant de Sonderegger va dirigida a les dues primeres tesis gadamerianes i és pràcticament la mateixa que la de Christoph Menke. Sonderegger analitza el procés perceptiu de l'experiència estètica en la teoria de Gadamer i conclou que, encara que reconegui un cert protagonisme al procés sensible sobre els elements materials de l'obra, aquests segueixen estant articulats per la pressuposició d'un tot. Segons Sonderegger, per molt que Gadamer accepti una certa participació per part dels sentits, un retard en la comprensió del significat i àdhuc un efecte de xoc en algunes obres d'art, tot això ho acaba supeditant a l'autenticitat del coneixement (2002: 212).

Pel que fa a la tercera definició gadameriana de l'art, la de l'expressió d'una obertura d'horitzó cognitiu, Sonderegger considera que l'autor no és prou conseqüent a l'hora de defensar-la. El problema que detecta Sonderegger rau en la condició del llenguatge que Gadamer defineix com a poètica i que, segons ell, pot expressar lingüísticament l'horitzó de sentit obert. D'aquesta manera, l'experiència de l'art es pot acabar reduint a la de «la veritat d'una expressió (lingüística) que s'ha destil·lat de manera complicada en elements individuals» (2002: 212-213). Sembla, doncs, que Sonderegger es queixa que l'expressió de l'obertura de l'art es vulgui simplificar a enunciats concrets. Un món, explica l'autora, no es pot reduir a enunciats particulars i, per tant, o bé es manté una tesi o bé l'altra (2002: 215). En última instància, diu, «afirmar que l'art és essencialment expressió no és tant dir que l'art es pot descriure en paraules, sinó dir que no s'ha produït cap experiència estètica» (2002: 213).

La teoria que proposa Sonderegger passa abans per una altra crítica a les tesis d'influència derridiana sobre l'art com a desconstrucció de la veritat, que ara no exposaré. L'anàlisi definitiva caracteritza l'experiència estètica com un joc entre dues activitats cognitives: per una banda, la construcció d'un significat a partir d'un material sensible concret dintre d'un horitzó de sentit predeterminat (tesi hermenèutica); per l'altra, la desconstrucció d'aquest sentit mitjançant la presa de consciència del mateix procés perceptiu, és a dir, amb la presa de consciència que els elements sensibles no poden per si mateixos ser suficients per a la construcció del significat. Basant-se en textos de Schlegel, l'autora proposa l'experiència estètica com un joc lliure que ara va en una direcció i ara, en l'altra, cap a la construcció i cap a la destrucció de sentits; un joc dialèctic les dues activitats del qual es necessiten i es complementen entre si. De fet, segons Sonderegger, aquí rau el gaudi estètic, a saber que aquest joc no té fi i que un s'hi pot entretenir tant com vulgui.

Una de les virtuts de la teoria que Sonderegger no es cansa d'assenyalar és la de no recórrer a categories pròpies d'altres àrees de la filosofia, com la veritat o la utilitat, ni tampoc a caracteritzacions antropològiques, psicològiques o pragmàtiques del concepte de joc. Assoleix, així, un dels objectius exigits per Bubner a l'estètica com a disciplina, a saber, la de l'autonomia. Al cap i a la fi, si considerem l'intens formalisme que subjau en aquesta teoria, que explica tan pocs matisos sobre els continguts artístics, caldria fer-se la pregunta de si aquesta idea d'autonomia que defensa Sonderegger té gaire per oferir.

Autoreflexivitat de l'experiència estètica (Kern)

L'objectiu d'Andrea Kern a *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant* coincideix amb Sonderegger en l'objectiu de buscar una estètica autònoma, però la seva font d'inspiració és ben bé una altra: la *Kritik der Urteilskraft*. En un estudi de lectura imprescindible en aquest àmbit, Kern oposa l'estètica kantiana autònoma —que ella defineix en el sentit de capacitat de descriure el fenomen estètic des de la seva particularitat— a l'hermenèutica heterònoma (Kern, 2000: 143).

Segons Kern, el desinterès de l'activitat estètica davant el món comú de les finalitats condueix la cognició per un procés diferent del procés circular que Gadamer descriu —l'he resumit en l'apartat sobre Menke—. El desinterès estètic implica l'allunyament d'aquest sentit cognitiu de l'experiència quotidiana dirigit teleològicament, cosa que allibera la mirada i permet tenir una percepció no determinada sobre els elements sensibles (2000: 55). Atès que no hi ha cap regla general que orienti la mirada, Kern dedueix que no es disposa de cap per decidir quins elements són significatius en un objecte i quins no. Això és el que ella anomena la «irresolubilitat constitutiva» (*Unentscheidbarkeit*) de l'àmbit semàntic de l'objecte (2000: 229-234). No hi ha manera, doncs, d'entrar en el cercle hermenèutic de la comprensió que estructura uns altres tipus d'experiències, com la teòrica, la moral o la del reconeixement quotidiana d'objectes.

La tesi de Kern és que l'experiència estètica, en un joc sense fi, intenta constantment relacionar diversos atributs sensibles d'una obra amb un sentit, però el fracàs constant de trobar la fórmula semàntica que doni sentit a l'objecte condueix a la sensació, la pròpiament estètica, de no poder decidir. La vivència estètica consisteix a prendre consciència que hom queda fora de qualsevol cercle hermenèutic que pugui aportar un significat a l'objecte. En altres paraules, l'experiència estètica consisteix, mitjançant el fracàs d'una experiència de sentit, precisament a adonar-se —implícitament o explícita— de la dinàmica cognitiva d'altres tipus d'experiències, és a dir, adonar-se que els significats dels objectes es construeixen gràcies a la relació circular entre subjecte i objecte dintre d'un horitzó de sentit que els engloba (Kern, 2000: 170). Després d'un treball minuciós sobre les idees gnoseològiques i estètiques de Kant, Gadamer, Wittgenstein i Derrida, Kern no va gaire més lluny que la matisació d'una de les tesis principals del kantisme formalista, a saber, que el judici estètic és la condició subjectiva d'altres judicis, que l'experiència estètica és consciència —implícita— del funcionament de les facultats. El subjecte, havent frustrat diverses provatures de sentit sobre l'obra d'art en concret, pren consciència de com ell, com a ésser humà, coneix el món (2000: 293). Com comentaré a la conclusió, considero que aquesta tesi és insuficient per a una teoria estètica que tracti d'explicar la funció comunicativa de l'art.

La doble presència de l'objecte estètic (Rebentisch)

Un dels interessos més grans de l'obra de Juliane Rebentisch *Ästhetik der Installation* rau en el renovador enfocament que aporta als temes clàssics de l'estètica, en l'ús de fonts menys desgastades i en la seva aplicabilitat constant a l'art actual —ella també és crítica d'art—. En el primer capítol de l'obra, hi aborda alguns dels temes clau de l'estètica, als quals hem fet referència, com ara l'estatut de l'objecte estètic i la possibilitat d'interpretar-lo com a símbol.

En coherència amb l'objectiu de construir una estètica amb vista al gènere de la instal·lació, Rebentisch planteja la qüestió de la presència de l'objecte a partir de la categoria de teatralitat. Hi ha dos autors que serveixen de punt de partida per a aquesta anàlisi: Cavell i Gadamer. Tots dos plantegen una crítica similar a l'efecte estètic que consisteix a abandonar-se al plaer dels sentits i a deixar de banda el sentit de l'obra. Cavell l'anomena «teatralització», fenomen que estaria causat per una tendència al *voyeurisme* i a la sobrevaloració dels efectes emotius de l'obra —en perjudici dels morals—. Gadamer l'anomena «consciència estètica», s'originaria en els excessos del formalisme i en la tendència al purisme en l'art —cosa que juga en contra del contingut de veritat de l'obra—. Tots dos, doncs, critiquen aquests aspectes estetitzants perquè impliquen una tendència cap a la subjectivitat i l'esteticisme que, segons ells, no pot formar part de l'experiència estètica (Rebentisch, 2003: 36). La diferència entre Cavell i Gadamer, segons Rebentisch, rau en el fet que el primer acaba defensant una espècie de retorn a l'objectivisme d'allò que es representa —l'obra de teatre consisteix en els rols que s'hi representen—. El segon, per contra, fa un moviment que tracta de transcendir el dualisme format pel subjecte i l'objecte en virtut d'un significat de l'art que els engloba i que és transmès per la tradició.

La solució de Rebentisch consisteix a no donar raó ni a l'un ni a l'altre, i ho fa tot recollint una altra teoria sobre la teatralitat, la de Michael Fried¹¹. El crític d'art lamenta aquest dualisme insatisfactori entre objectivisme i subjectivisme. D'una banda, critica el programa objectivista de l'artista Frank Stella «What-you-see-is-what-you-get»¹², perquè no és possible apropar-se a un objecte sense mediacions, com si fos una cosa en si —i l'obra d'art, ni que sigui d'art *minimal*, no en constitueix cap excepció—. Aquest programa objectivista, que Rebentisch l'adjectiva també de positivista, és anàleg a la tesi defensada per Paul de Man sobre la percepció estètica com una percepció purament sensible¹³. D'altra banda, segons Fried, el fet que no es pugui percebre cap cosa en

11. L'anàlisi de Rebentisch parteix principalment de l'obra de Fried *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. N'hi ha una traducció espanyola: *Arte y objetualidad*, Antonio Machado Libros, 2004.
12. Expressió utilitzada en computació per classificar els programes que permeten visualitzar en pantalla allò que acabarà sortint a la impressora, i que Stella reutilitzava per definir el seu programa minimalista.
13. Amb prou feines he entrat en aquesta qüestió. A qui li interessi, en pot trobar més informació a Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, 1996, conferències «Kant's Materialism» i «Phenomenality and Materiality in Kant». N'hi ha una traducció espanyola: *La ideología estética*, Paidós-UAB, 1998, Barcelona.

si mateixa tampoc no implica necessàriament que l'objecte estètic passi a ser automàticament signe d'un significat determinat —com si fos un objecte quotidià a l'estil d'un senyal de trànsit—. Al cap i a la fi, comenta Rebetisch,

[...] mentre la ideologia del símbol artístic aïlla el sentit simbòlic mitjançant l'aparició concreta de l'obra d'art, la interpretació positivista postula, també com si es pogués presuposar un tractament independent, evidències d'allò visible independents de qualsevol pregunta sobre el significat encarnat en l'obra d'art. (2003: 52)

Com cal enfrontar, doncs, l'estatut de l'obra d'art davant l'eterna disjuntiva entre formalisme i simbolisme?

El mateix discurs de Fried està encaminat a sortir d'aquesta alternativa entre el culte a la profunditat i el culte a la superfície, mitjançant la idea que ell anomena «la presència escènica» dels objectes minimalistes. Aquesta doble presència no pot consistir ni en la personificació d'un rol ni en la literalitat de la cosa en si, sinó més aviat en una «presència teatral incurable» (Rebetisch, 2003: 55). La «doble presència, com a cosa i com a signe» dels objectes minimalistes, explica Rebetisch, inhibeix, per una banda, la determinació de significats fixos, perquè la matèria de l'obra es fa massa present, i, per l'altra, atura l'intent de lletrejar (*buchstabieren*) només els atributs de l'objecte —descriure'l empíricament—, perquè la possibilitat de sentit de l'obra roman latent (2003: 55). Dit d'una altra manera, l'experiència dels objectes estètics es confronta a una dinàmica de producció i subversió del sentit i, per tant, aboleix les relacions fixes entre l'objecte i el subjecte. L'experiència estètica no pot acabar mai de definir quins són els elements concrets que porten a un significat o a un altre i designa, així, un espai de possibilitat, l'espai de l'experiència estètica, en el qual el subjecte es relaciona amb un objecte de manera no vinculant (2003: 55-56). La indeterminació sintàctica —relacions entre els elements— i semàntica —sentit o significat— és pròpia de l'experiència estètica: «el fet que la pregunta sobre quins elements són significants per a l'obra no es pugui respondre mai, és constitutiu de l'obra d'art» (Rebetisch, 2003: 58).

Ara no ens estendrem amb un resum sobre l'estètica de la instal·lació de Rebetisch i passarem directament a la funció comunicativa que, per a l'autora, pot exercir l'art. Malgrat que es mantingui en la tradició adorniana, Rebetisch no cau en el formalisme que, fins i tot malgrat Adorno, molts més teòrics de la mateixa àrea d'influència defensen. Rebetisch no deixa de criticar la trivialitat ni la banalitat dels missatges explícits de gran part de l'art actual compromès políticament i socialment; a més, l'acusa de cinisme, perquè el propi sentit explícit de l'obra acaba sent un dels elements que, unit amb els aspectes formals, constitueixen la seva indeterminabilitat. «L'art comunica, es guanya aquest concepte, però no ho fa mai directament» (2003: 277). Segons l'autora, el potencial social de l'art rau en el seu distanciament i en la seva autoreflexió (278), però cal precisar que aquest posicionament no intenta interposar una altra capa formalista entre el formalisme i la semàntica artística: el contingut explícit de l'obra d'art participa directament en el procés autoreflexiu de l'ex-

periència estètica i, per tant, és natural que les obres tinguin més projecció social quan els seus continguts són de pes per als subjectes receptors. L'art, encara que ni de manera immediata ni explícita, sempre té un potencial polític i social.

Conclusions

Recapitem les idees principals i tractem de definir quina és la lliçó que en podem extreure. El problema dels possibles efectes socials i polítics de l'art continua sent un tema tan actual com ho va ser en l'època de la teoria estètica d'Adorno, com ho palesen, entre d'altres, l'obra de Rebenisch que hem comentat i bona part dels fenòmens artístics actuals. Tanmateix, hem vist que, en aquests dos autors, el contingut afirmatiu de l'art pot traïr el seu procés negatiu, la seva funció crítica, i quedar, per tant, o bé al servei de la ideologia imperant o bé simplement sense cap mena d'efecte. De tota manera, aquesta és una qüestió oberta que s'ha debatut des dels anys seixanta i que ha portat, com hem vist, a problematitzar seriosament l'autonomia de l'art en relació amb el seu poder comunicatiu.

Un primer plantejament sobre el problema l'ofereixen Jauss i Bubner. En paral·lel a, per exemple, el moviment Fluxus i l'art Povera, Jauss observa que la problemàtica de fons que s'està disputant en aquesta qüestió assenyalava vers el prejudici sobre el paradigma mimètic o d'art representatiu. En la seva teoria de l'experiència estètica, el filòsof de Constança nega el sentit originari en l'obra i denuncia les estètiques substancialistes. Per a Bubner, el problema de l'estètica per explicar els fenòmens artístics rau en el fals hàbit de treballar amb el concepte de veritat. Segons ell, perquè una teoria estètica pugui explicar el fenomen de l'art autònom, ha de ser ella mateixa autònoma i no posar el focus en categories epistemològiques. En un gir potser una mica nietzscheà, Bubner defensarà que l'art s'ha d'entendre des de la seva profunda vinculació amb la vida. Cal dir que l'abandonament del paradigma mimètic era llavors una qüestió pràcticament resolta i que amb prou feines es posa en qüestió, però tinc els meus dubtes sobre els beneficis per a l'estètica d'haver prescindit de la categoria de veritat, només perquè el seu ús assertiu o enunciatiu no té cabuda en el discurs sobre l'art.

La crítica de Bubner al concepte de veritat es va ampliar, com hem vist, a la qüestió del sentit i la comunicació artístics. Segons les anàlisis de De Man i Menke, i en virtut d'una defensa, al meu entendre, esbiaixada de l'autonomia de la percepció estètica, la desvinculació de la veritat i de l'element representacional comporta la pèrdua de la vessant comunicativa en l'art. Malgrat que semblen preferir l'art formal, no per això aquest deixa de poder tenir un cert potencial crític i una certa «sobirania» sobre l'experiència quotidiana (Menke). M'interessa sobretot destacar el contingut del concepte d'estètic que s'hi promou, el qual queda limitat a una percepció purament sensible (De Man) i condueix a la frustració de tot significat conceptual.

Com he explicat, avui dia és difícil mantenir tesis formalistes tan fortes; considero, tanmateix, que l'argument de Menke sobre la manca d'una estruc-

tura teleològica en l'experiència estètica, que la diferencia dels altres tipus d'experiències, i que en cert sentit recorda a la finalitat sense fi kantiana, ha de ser considerada seriosament per l'estètica. Això no comporta necessàriament que l'experiència estètica estigui privada de tot contingut conceptual. Del que es tracta és del repte que llança l'obra de Menke i que, al meu entendre, l'estètica encara no ha superat. Aquest repte consisteix a explicar de manera convincent que són compatibles les dues idees següents: *a)* el procés cognitiu de l'experiència estètica subverteix els mecanismes semàntics de l'experiència quotidiana i hermenèutica; *b)* l'experiència estètica inclou un sentit diferent dels significats de l'experiència quotidiana que pot ser compartit per una comunitat de receptors.

Si considerem, per exemple, les tres propostes de Sonderegger, Kern i Reben-tisch, podem veure que, de manera més o menys explícita, s'enfronten a la problemàtica de la negativitat i la construcció de sentit, però només en el cas de Reben-tisch es té en certa consideració l'aspecte intersubjectiu. Si bé seria incorrecte destacar aquestes tres teories com a teories formalistes, almenys en les dues primeres l'aspecte semàntic de l'obra acaba quedant relegat a una funció marginal. La teoria de Sonderegger conclou que l'experiència estètica es pot caracteritzar com un joc dialèctic de construcció i destrucció de sentits que no s'acaba mai i que, com a molt, porta a la consciència que el joc és inacabable. Segons el meu entendre, la teoria no s'acaba d'alliberar dels principis formalistes, ja que afirmar que el joc entre la construcció i la destrucció del sentit no té fi és com dir que, al cap i a la fi, l'obra no assoleix mai un sentit per al subjecte. La teoria de Kern també intenta comprendre la presència d'elements conceptuals i semàntics en l'obra, però, com en la de Sonderegger, acaba mediatitzant-t'ho a una idea més general de l'experiència estètica. D'aquesta manera, tota identificació d'objectes, personatges, etc. en l'obra clou en la consciència de la indeterminabilitat de l'objecte estètic. Fracassa el procés cognitiu i es pren consciència que aquest procés és possible en la vida quotidiana —però no en l'art—. Com a conclusió, cal dir que és interessant fonamentar la idea de joc en la teoria de Sonderegger i la recuperació del plaer estètic per part de Kern. Malgrat això, totes dues teories, en la recerca d'una teoria que es mantingui rigorosament autònoma respecte a la categoria de veritat i a d'altres disciplines humanístiques, sacrifiquen excessivament la capacitat enriquidora i comunicativa de l'experiència estètica.

No és el mateix el cas de la teoria de Reben-tisch. Mentre que, en Sonderegger i en Kern, la indeterminabilitat semàntica és un punt d'arribada (després de jugar i jugar) que no va més enllà, en Reben-tisch, és un punt de partida. Això li deixa més opcions de cara a l'anàlisi d'una teoria de l'experiència estètica que, malgrat que es basi en la subversió de l'experiència quotidiana, acaba adquirint un potencial social, polític, al cap i a la fi, una mena de comunicació de valors que mai no són definibles prèviament.

Aquesta retrospectiva crítica ens pot aportar alguns elements més de reflexió. És important veure fins a quin punt el concepte de veritat artística està lligat al de comunicació. Excepte en el cas de Jauss, tant els defensors d'aquesta

categoria (Gadamer) com els seus crítics no poden evitar relacionar-les totes dues de manera directa o indirecta. És difícil evitar caure en la concepció que la comunicació artística no impliqui, d'alguna manera, alguna referència a la realitat i, per tant, a la veritat d'allò comunicat. Ja hem vist que el problema rau en el fet que tot sovint es pressuposa el model proposicional de veritat i de comunicació, també en l'art. Entre d'altres, potser seria més interessant tornar-se a plantejar una concepció de la veritat com a espai de sentit, com a obertura d'horitzó. La definició clàssica de símbol, segons la qual un element substitueix, en representa inequívocament un altre, no serveix. Sembla que pot ser més interessant la de l'al·legoria en l'accepció que hem vist en Paul de Man, la qual pot fer justícia als elements matèrics i formals de l'art i permet alhora anar més enllà d'un significat proposicional. L'al·legoria és més suggeriment que no pas afirmació conclusiva.

Paral·lelament, doncs, cal replantejar el concepte de comunicació artística no assertiva, més ben dit, no discursiva, però que alhora no exclouï la possibilitat de discursos estètics i de crítica artística. Potser, com Jauss va suggerir, una comunicació que inclogui com a element estructural la forma de la interrogació i de la increpació, els quals corresponen més a la idea d'obertura de sentit artístic i alhora de qüestionament crític. Si grans filòsofs, des de Plató fins a Heidegger, han inclòs la pregunta en l'estructura del seu propi discurs filosòfic, per què no s'ho hauria de plantejar l'estètica, precisament quan tracta un fenomen de caràcter tan obert com l'art?

Bibliografia

- ADORNO, Th. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. A: *Gesammelte Schriften*, volum 7, Frankfurt. Traducció castellana: *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 2004.
- BUBNER, R. (1989). *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- GADAMER, H. G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Tübinga: Mohr. També n'he utilitzat la traducció castellana: *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001 (1977¹).
- (1993). «Kunst als Aussage», volum VIII de *Gesammelte Werke*, Tübingen. Recopilació d'alguns articles a *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós-UAB.
- JAUSS, H.-R. (1967). *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. N'utilitzo la versió castellana: *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000 (1976¹).
- (1972). *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Constanza: Verlagsanstalt. N'utilitzo la traducció castellana: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós-UAB, 2002.
- (1982). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Munich: Wilhelm Fink Verlag. Edició castellana: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- KERN, A. (2000). *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MAN, P. de (1986). «Reading and History», recollit a l'antologia *The Resistance to Theory*, Minnesota, Minnesota University Press, 1986. Versió castellana: *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.

- MENKE, C. (1988). *Die Souveranität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main. Traducció castellana: *La soberanía del arte*. Madrid: Visor, 1997.
- REBENTISCH, J. (2003). *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SONDEREGGER, R. (2000). *Für eine Ästhetik des Spiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2002). «Wie Kunst (auch) mit Wahrheit spielt». A: A. KERN; R. SONDEREGGER (ed.). *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WARNING, Rainer (ed.) (1989). *Estética de la recepción*, traducció de Ricardo Sánchez, Madrid: Visor, p. 217-250.
- WELLMER, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: A. Machado Libros.