

Àlex Mitrani

DOMINANT L'EXCÈS. LA IDEA NIETZSCHEANA DE «GRAN ESTIL» I LES AVANTGUARDES*

És bo l'estil que comunica veritablement un estat interior.

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*.

Je demande à ce que mes livres soient critiqués avec la dernière rigueur, par des gens qui s'y connaissent, et qui sachant la grammaire et la logique, chercheront sous le pas de mes virgules les poux de ma pensée dans la tête de mon style.

Louis Aragon, *Traité du style*.

*D.G.E.S., Ref. PB97-0975.

¹ Aquest plantejament és el que vàrem seguir a propòsit de la nostra tesi de llicenciatura: *Friedrich Nietzsche y el dadaísmo francés: influencia en Francis Picabia y Tristan Tzara*, Universitat de Barcelona, juliol 1998.

La influència dels textos i del pensament de Friedrich Nietzsche en els artistes d'avantguarda és recollida de manera recurrent pels historiadors, però en general sense gaire concreció. Malgrat les fluctuacions de la moda nietzscheana en els cercles artístics i literaris des de l'última dècada del segle XIX, la referència, més o menys explícita, al pensador alemany es troba en bona part dels moviments d'aquella modernitat pionera, però també entre els qui s'hi oposaren dialècticament o reaccionària. Ens sembla que, analitzant amb cert deteniment no ja la presència, la cita, o fins i tot la dissimulació de Nietzsche per part dels artistes d'aquest període, sinó, sobretot, l'ús que fan de les seves categories, aquí sobre l'estil, trobaríem una graella conceptual que ens permetria repensar l'especificitat i les relacions entre cadascun d'aquests moviments avantguardistes¹.

A l'hora de llegir Nietzsche, tenint en compte aquest ascendent sobre les generacions posteriors d'artistes, trobem l'escull de l'elaboració, aparentment anti-moderna, d'un model de classicisme normatiu i dogmàtic. Vinculat a les reivindicacions classicistes de l'últim Nietzsche, i com a culminació de la seva reflexió estètica i ètica, s'imposa el concepte de «gran estil». Les disperses al·lusions a aquest concepte, però, que semblen determinants per a la seva filosofia, han estat recollides i interpretades per

²HEIDEGGER, M.: «La volonté de puissance en tant qu'art», *Nietzsche*, París, Gallimard, 1998 [1961], on, en primer lloc, anuncia l'obscuritat de la noció de «gran estil».

³Louis Aragon va fer explícita aquesta preocupació: «*Les français ont le cœur trop mal placé pour qu'il soit possible de leur parler style. Il ne vous écouterait pas. Des styles, ils savent ce que c'est, le Louis XV, le Louis XVI, l'Empire. Leur littérature ainsi ne sort pas du faubourg Saint-Antoine. Ils écrivent très mal. (...) Ces réserves faites, il est possible de parler du style*». ARAGON, L.: *Traité du style*, París, Gallimard, 1996 [1928], pp. 14-15.

⁴DE MAN, P.: *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990 [1979].

Heidegger². Ara bé, sobre el «gran estil» nietzscheà podem, per la nostra part, fer una sèrie d'anotacions que insisteixen en una interpretació no dicotòmica de la dualitat apol·lini-dionisiac com a fonament d'una redefinició del que seria l'estil, tractant de trobar-ne la vinculació amb les avantguardes. La qüestió de l'estil, de la seva possibilitat i la seva situació en el procés creatiu, és central també pel que fa a la comprensió de la tensió que defineix aquests moviments artístics. Les avantguardes es situaren entre el pol de la interioritat i la subjectivitat i el pol de la forma i la convenció, amb l'expressió com a problema transversal. Divereses concepcions de l'estil apareixen en el trànsit entre els diferents extrems de l'art modern, que va plantejar-se la relació entre allò individual i allò universal³. En repensar el què i el com dir, l'estil i la seva possibilitat esdevé problema central, malgrat no sempre es fa explícit.

Tractarem de recollir i revisar la funció de la idea de «gran estil» en Nietzsche, i la posarem en relació amb el pensament d'una sèrie de poetes i artistes de l'avantguarda que s'hi poden relacionar en alguns aspectes. Seguirem tres grans models, que a la vegada s'imbriquen: l'expressionisme (Franz Marc, Hugo Ball), el formalisme (Oskar Schlemmer) i el dadaisme (Tristan Tzara, Francis Picabia).

Paul de Man ha demostrat com el discurs nietzscheà és, en bona part, un discurs sobre la retòrica i el llenguatge que, a la vegada, posa en dansa en sí mateix una revisió dels registres tradicionals d'aquesta retòrica⁴. La insistència de Nietzsche sobre l'estil, sobre la no neutralitat del llenguatge, correspon a aquesta dimensió deconstructiva que De Man va saber determinar. Hi ha, doncs, un aspecte estrictament lingüístic en la crítica nietzscheana, que afecta tant al valor del llenguatge com a la significació en les construccions de tot gènere de discurs. Nosaltres, però, no parlarem de l'estil de Nietzsche, ni de quina seria la retòrica de les avantguardes. Ens interessa copsar l'herència nietzscheana entre els avantguardistes, comprovar com comparteixen la consciència del caràcter retòric del llenguatge, que esdevé joc de trops, de desplaçaments, tot plantejant la disjuntiva entre l'acceptació joiosa de la seva inestabilitat, a la manera del dadaisme, o l'anhel de retrobar-lo com a sistema elemental. L'estil pot portar a aquest llenguatge primigeni sia per la seva connexió pretesament directa amb allò instintiu, com en el cas de l'expressionisme, sia formulant un model utòpic (fora del lloc convencional) a la manera d'alguns projectes relacionats amb la Bauhaus. Paral·lelament, hi ha una compartida preocupació per la pèrdua del centre respecte al llenguatge, vinculada a un doble moviment de devaluació de la individuació i d'intent de la seva rehabilitació, un cop assumida la inestabilitat del jo. La reivindicació, per part de De Man, d'un model lingüístic o formalista respecte al model històric en els estudis literaris és del tot pertinent. Però hem d'adoptar un punt de vista paral·lel al que De Man denuncia com a propi del concepte genètic de l'art i la literatura. Hem de tenir en

compte que la preocupació de Nietzsche per l'estil, per les seves debilitats i per la possibilitat de reinstaurar-lo d'una manera consistent, desil·lusionada però no decebuda, representa un esforç inaugural, si més no en la seva explicitació, que sembla tenir conseqüències directes. D'altra banda, Nietzsche proposa un procés de comprensió i domini del problema de l'estil, encetat per la dialèctica apol·lini-dionisiac, que també retrobem en destacades expressions de l'avantguardisme. Sembla, doncs, legítim i productiu un estudi diacrònic que cerqui paral·lelismes reveladors. El primer problema que cal plantejar-se davant de les avantguardes, armats de les interrogacions i les propostes de Nietzsche, és el de l'existència mateixa de l'estil. Caldria analitzar —i aquí tractarem d'esbossar-ne unes línies significatives— com els artistes del primer quart de segle contemplen la mateixa possibilitat de l'estil, i com la decisió és presa amb plena consciència, en funció dels seus convenciments sobre l'origen, l'estructura i la legitimitat de l'expressió.

Un primer model sobre la naturalesa de l'estil vé heradat del romanticisme. Es tracta d'una visió purista com a nucli de la individualitat, de la subjectivitat, d'una subjectivitat determinada, perfecta, objectiva. L'estil esdevé objectiu en tant que indissolublement lligat a l'arrel nuclear de la nostra personalitat, a la nostra ànima. Això queda formulat magistralment en el conte de Heinrich von Kleist *Sobre el teatre de marionetes* (1810). Kleist s'hi ocupa de la gràcia, que és aquella bellesa irreprotxable en la seva naturalitat i vitalitat. És l'única bellesa possible, segons Kleist, que rebutja l'artifici, l'afectació, l'ús del mirall. Si la bellesa és gràcia i la gràcia naturalitat, la podem trobar en les marionetes, atès que aquestes disposen d'un moviment alliberat de tot esforç reflexiu, dominat simplement pel joc de gravetats a partir del seu centre, de la seva ànima. Resta, al final del breu conte, una altra possibilitat d'accedir a la gràcia (que no és sinó l'expressió directa, incontaminada, de l'ànima): la consciència total, divina, que vé a l'encontre de la inconsciència. El domini absolut de nosaltres mateixos, tan utòpic com la mecanització de la marioneta, ens atorgaria la possibilitat de defugir tota construcció del gest, de l'expressió. Aquests no han de ser elaborats distintament, car perill de contaminació, sinó que han de correspondre, indissociadament, amb la nostra naturalesa interior. Probablement, Nietzsche no va perdre de vista els dos extrems proposats per Kleist. En el poeta romàntic, però, les connotacions dolorosament nostàlgiques semblen difícils de superar. Nietzsche reelaborarà aquest pensament romàntic i tractarà d'orientar-lo cap a la crítica i cap a l'acció. En un article recent, Dorothea Frank realitza l'anàlisi d'aquest relat de Kleist i posa en relació al poeta alemany amb Ludwig Wittgenstein que compartiria el mateix ideal d'un «estil sense estil», caracteritzat per la màxima transparència⁵. La naturalesa de l'estil és paradoxal: és una manifestació exterior de nosaltres mateixos que, en tant que es fa perceptible, cau en la imperfecció. Constantment, l'estil perilla de perdre aquell caràcter



Oskar Schlemmer. *Mecànica articulada (l'home geomètric)*, 1924.

⁵ FRANK, D.: «Style and innocence —lost, regained— and lost again?», in van Eck, Caroline; McAllister, Jammes; van de Vall, Renée (eds.): *The question of style in philosophy and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

⁶ Nietzsche va tenir molt en compte la distinció de C. F. Schiller entre poesia ingènua i poesia sentimental. La primera, pròpia dels antics grecs, remet a una relació íntima i harmònica amb la naturalesa. La segona, pròpia de la modernitat, on la raó ha separat l'home de la natura, es caracteritza pel sentiment nostàlgic envers aquell estat primitiu. Nietzsche va abocar-se a l'intent de retrobar un esperit ingenu sense rebutjar les conquestes del distanciament i l'autoconsciència moderns. Va volguer en certa manera superar el romanticisme i assolir un ultra-romanticisme. En l'art d'avantguarda podem observar preocupacions anàlogues.

⁷ DERRIDA, J.: *Éperons. Les styles de Nietzsche*, París, Flammarion, 1978.

⁸ DERRIDA, J., *Op. cit.*, p. 77: «*Sans parodie discrète, sans stratégie d'écriture, sans différence ou écart de plumes, sans le style, donc, le grand, le renversement revient au même dans la déclaration bruyante de l'antithèse. / D'où l'hétérogénéité du texte*».

⁹ DERRIDA, J.: *Op. cit.*, p. 86.

íntim que l'ha de definir, a causa de la nostra intenció d'elaborar-lo i presentar-lo retòricament davant la mirada —efectiva o suposada— de l'altre. L'estil expressa la nostra subjectivitat però també la traeix. La utopia d'un estil pur es trobaria en l'inconsciència, en una innocència schilleriana⁶, i en la vinculació directa amb la vida. L'altra possibilitat, la de la consciència total, divina, es presenta quan la vida ja no és ball inconscient sinó resultat de la comprensió i el joc.

La possibilitat de dominar i jugar amb la realitat, de donar-li forma en funció de la necessitat d'expressar-la i d'expressar-nos en ella, es fonamenta primer en el trencament clar amb totes les falses il·lusions d'un suposat realisme lingüístic. Jacques Derrida, en un cèlebre assaig, ha formulat el problema de l'estil segons Nietzsche com una revisió dels valors convencionalment atribuïts al llenguatge⁷.

Derrida remet l'estil a la figura originària de l'estilet, és a dir a allò que penetra, que perfora. L'estil obre, trenca el vel de la veritat. En certa manera, l'estil serviria per desarticular o per posar en evidència la vanitat d'una realitat establerta mitjançant una confiança infundada en el llenguatge. En la lectura derridiana, l'estil tergiversa la pretesa objectivitat lingüística, protegeix de la veritat i al mateix temps l'agredeix, descobrint que l'autèntica veritat és l'absència, abismal, de veritat. Per això les operacions de l'estil es poden assimilar a la figura de la dona, d'un cert model de feminitat. Escepticisme, engany, joc, simulació conformen la seva estratègia enfront d'un significat unívoc del discurs. La paròdia, la desorientació i la dispersió comporten una multiplicitat entròpica del significat que s'oposa també al racionalisme dialèctic⁸. Finalment, Derrida, a la llum de Nietzsche, acaba defensant una concepció de l'estil que s'enfronta a les pretensions de l'hermenèutica: «*ce qui se déchaîne, c'est la question du style comme question de l'écriture, la question d'une opération éperonnante plus puissante que tout contenu, toute thèse et tout sens*»⁹. És ben possible vincular aquesta voluntat esperonant de l'estil, aquesta voluntat agresora, impertinent, disseminant i disgregadora, amb l'esforç confusionista del dadaisme més nihilista i nietzscheà, tal com el practicaren Tristan Tzara i Francis Picabia. Exhibició de masculinitat, sovint paròdica, en Picabia fotografiant-se en postures de forçut, en Picabia seductor impenitent, temerari conductor de potents vehicles. Feminitat de Picabia en la seva inconstància estilística, en l'utilització de registres formals aparentment oposats —abstracció purista i figuració anecdòtica— que es veuen també hibridats sota les directrius del caprici, del disseny, de l'irreverència. Tristan Tzara, viril terrorista vingut del nord (tal com l'esperaven el grup de *Littérature*), és també el dúctil i desconcertant actor que juga amb els canvis abruptes a nivell emocional. El poeta romanès de formació francesa disloca els registres retòrics en una fanfarronada molt seriosa, car sistematitza la inestabilitat del sentit i de l'estil en la celebració de la mentida, tot escupint la veritat als

nassos del públic burgès. La concepció tradicional de l'estil, que presuposa una certa estabilitat i constància, es veu alterada. Derrida conclou que «*Pour que le simulacre advienne, il faut écrire dans l'écart entre plusieurs styles. / S'il y a du style, voilà ce que nous insinue la femme (de) Nietzsche, il doit y en avoir plus d'un*»¹⁰. Tzara, fent referència a Picabia (recordem la revista 391 que el pintor va començar a editar a Barcelona), explicità el projecte i dispersió estilística de Dada: «*Dada a 391 attitudes et couleurs différentes suivant le sexe du président / Il se transforme —affirme— dit en même temps le contraire —sans importance— crie— pêche à la ligne. / Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé*»¹¹. És clar que, en Tzara, el sentit d'aquesta confusió, sovint més lògica que formal, manifesta un desig de contradicció que pot semblar previ a un plantejament més sofisticat sobre les debilitats de l'estil. Però cal recordar que el mateix Nietzsche fa una reivindicació de la pluralitat d'estils en el sentit de Tzara, pregonant un alliberament tant emocional com expressiu. És aquest un primer nivell en l'esforç nietzscheà: «*Communiquer par des signes —et compris le tempo de ces signes— un état, où la tension interne d'une passion, tel est les sens de tout style: et si l'on songe que la diversité des états intérieurs est chez moi exceptionnelle, il y a donc chez moi beaucoup de possibilités de styles*»¹².

El problema de l'estil es situa així entre dues grans opcions: la possibilitat d'un estil essencial, nuclear, necessari, però paradoxalment eteri, subtil fins a la seva extinció, i la possibilitat d'un(s) estil(s) corromputs, dispersos, inestables, quina concreció sembla limitada a la paradoxa. Aquesta dicotomia és reformulada per Nietzsche gràcies al seu concepte de «Gran estil». Martin Heidegger l'abordà de manera orgànica i explicità la seva relació amb el classicisme de Nietzsche. El «gran estil» seria inici, conclusió i essència de l'art. En l'origen del «gran estil» hi ha la necessitat de la «gran passió» i a la vegada l'establiment de la llei, el control, amb un resultat formal que es pot vincular amb el classicisme sever. Instint i domini de l'instint es reuneixen per atorgar un *tempo* a l'art autèntic, l'art que no és efecte sinó passió real i capacitat de conduir aquesta passió. De fet, a *Humà, massa humà*, Nietzsche ja elabora una revalorització significativa d'allò apol·lini enfront d'allò dionisiac que va en aquest sentit. Coincideix amb la reivindicació del classicisme, de la seva normativitat entesa no com naturalitat sinó com superficial arbitriarietat. Es tracta, en primer lloc, d'un classicisme que no s'ha d'entendre forçosament en un sentit formal, sinó vinculat a la definició d'allò apol·lini en relació a allò dionisiac¹³. La simplificació apol·línica en la representació i en l'assimilació de l'existència és una disciplina que posseeix unes qualitats dobles i paradoxals: és superficial en tant que es limita a l'àmbit de la imatge, però és profunda i inclús dolorosa en exigir el domini de l'esquinçadora i contradictòria realitat. L'enfascització de

¹⁰ DERRIDA, J.: *Op. cit.*, p. 118.

¹¹ TZARA, T.: «Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer», París, 1920, a *Oeuvres complètes I*, París, Flammarion, 1975, p. 385.

¹² NIETZSCHE, F.: *Ecce Homo, a Oeuvres philosophiques complètes, VIII*, edició G. Colli i M. Montinari, París, Gallimard, 1992, p. 281. Utilitzem la versió francesa d'aquesta edició de referència per imperatius d'accessibilitat.

¹³ I no vinculat a l'oposició d'aquests dos aspectes de la cultura grega, tal com s'han interpretat sovint, a la llum d'una primera lectura d'*El Naixement de la tragèdia*. Aquesta interpretació dicotòmica és encara vigent (vegis: DEL CARO, A.: *Dionysian Aesthetics. The role of destruction and creation as reflected in the life and works of Friedrich Nietzsche*, Frankfurt, Peter Lang, 1981).

¹⁴ En el sentit d'una negació de la realitat, no del nihilisme actiu que nega els valors existents per resituar-los en funció d'un esperit afirmatiu.

¹⁵ Aquesta qüestió apareix explicitada, significativament, en el pròleg que, catorze anys després i sota el títol de «Assaig d'autocrítica», Nietzsche realitzà per el seu *Naixement de la tragèdia: «Derrière semblable façon de penser et d'évaluer* [la de la moralidad cristiana] *qui (...) est forcément hostile à l'art, j'ai depuis toujours perçu l'hostilité à la vie, l'aversion rageuse et rancunière à l'égard de la vie elle-même: car toute vie repose sur l'apparence, sur l'art, sur l'illusion, sur l'optique, sur la nécessité perspectiviste et sur l'erreur». La naissance de la tragédie, (Oeuvres philosophiques complètes I),* París, Gallimard, 1989, p. 31).

¹⁶ Picabia sedueix Tzara i el porta a París, quan a Zurich Hugo Ball mostrava senyals de fatiga i els alemanys evolucionaven cap a la politització del moviment. El nihilisme de Picabia, que a París podia passar en alguns moments —sovint amb certa raó— per un cinisme, va causar estralls. Hans Richter encara recordava amb espant la seva crueltat envers el *pathos* artístic dels zurichesos. André Breton no va poder mai enrolar-lo en el seu projecte.

la superficialitat arbitrària enllaça amb la concepció abismal del llenguatge que des de la postmodernitat s'ha reivindicat en la crítica nietzscheana. El realçament d'allò apol·lini permet la crítica d'un art romàntic que representa un desvirtuament d'allò dionisiac. Nietzsche descobreix que l'embriaguesa de l'artista pot ser una estratagema, una comèdia per seduir l'espectador i anular tot el seu sentit crític. L'artista tindria, llavors, menors exigències morals respecte a la realitat, l'aspecte tràgic de la qual es deu a la predominança de l'instint, però també a la comprensió del caràcter heroic de la imposició d'aparences quan aquestes no amaguen sinó que reforcen el caràcter insondable del món. L'efectisme, com a mitjà per deformar la realitat, no és el propi de la forma apol·línica. És el costat negatiu de l'aparença, perquè aquesta no seria una resposta a allò dionisiac sinó la seva simulació. La «gran passió» remet a una experiència autèntica d'allò dionisiac, experiència que necessita d'allò apol·lini no com a fugida o escut protector sinó com a protagonista d'un procés perillós, abismal i creador de coneixement. Les virtuts apol·líniques de la consciència, la ironia i la disciplina protegeixen a la «gran passió» de la manipulació. Per això Nietzsche descredita als artistes, culpables de covardia i engany. La crítica d'allò artístic per part de Nietzsche té una formulació esclaridora malgrat la seva ambigüitat: el que s'hi ataca és *l'art de les obres d'art*. El discurs de l'anti-art dadaïsta sembla inspirat per tals criteris. De l'art s'en rebutja la retòrica artística, l'idealisme embellidor que vol consolar, el patetisme que es pretén profund però que es manté aferrat a una concepció unitària de la realitat i el jo. Nietzsche denuncia l'estil en l'art. Ara bé, l'abandonament voluptuós o pessimista en la vanitat de l'expressió artística no li sembla una solució coherent —i aquí podríem establir les matisacions entre la morbidesa finisecular i el nihilisme actiu dels dadaïstes—. La diferència entre l'estil i el «gran estil» és essencial, meridiana. L'estil és reactiu, efectista, retòric, nihilista¹⁴: no és capaç d'acceptar l'abismalitat de les aparences i del llenguatge, desvia la mirada davant aquesta realitat i, el que és pitjor, *simula* una realitat alternativa. Un art apol·lini que respecti el substrat dionisiac del món i accepti l'inefabilitat de les aparences no ha de simular sinó que ha de *mentir*. La diferència entre una postura i l'altra és la consciència, l'assumpció d'un coneixement dolorós, inestabilitzador, la bona consciència del respecte per un mateix en rebutjar l'auto-engany. Enfront de l'art de l'efecte, Nietzsche proposa un art de la il·lusió¹⁵. L'art i la mentida coincideixen en l'aparença, adquirint un valor moral i epistemològic, car s'oposen a la creença en una veritat única i en l'ideal ascètic (idealista i moralista). Aquest esperit és, en l'origen de la discòrdia entre el surrealisme bretonià i el dadaïisme de Picabia i Tzara, essencialment desorientador i immoral. El caràcter lúdic de Dadà, especialment sota la influència de Picabia¹⁶, no era gens gratuït. L'equívoc i la desorientació sistematitzats composen una estratègia que justament tracta de superar l'alienació idealista, fonamenta-

da en els pilars de la realitat, la identitat i l'objectivitat lingüística. En aquest context, vida i art es reuneixen en l'aparença i els seus jocs; l'art i la mentida coincideixen en l'aparença, adquirint un valor moral i epistemològic. Podem concloure, doncs, en una definició del «gran estil» com allò que anula i supera l'estil, l'art de les obres d'art, el seu efectisme, la confiança i l'ús abusiu dels recursos d'expressió. La mobilitat, el distanciament irònic radical i sistemàtic¹⁷, podrien caracteritzar el «gran estil», que no és, amb tota seguretat, una presumptuosa magnificació de l'estil, sinó el seu adversari. Però sembla haver-hi, en Nietzsche, una formulació més rígida del «gran estil», que, aquesta vegada sí, evoca una estètica clàssica més que no pas una dispersió juganera.

Heidegger fa una interpretació del «gran estil» més literal que la d'una visió postmoderna, vinculant-lo a la voluntat de poder i al classicisme. El petit capítol sobre aquest tema és molt important. Heidegger considera la voluntat de poder com un element de caràcter ontològic, allò que defineix l'essència de l'ésser. La voluntat de poder s'expressa en una acceptació de l'etern retorn, és a dir de l'inefabilitat del devenir. La vida, doncs, queda lligada a la voluntat de poder, mentre que el nihilisme, negador de vida, tanca els ulls davant d'aquesta realitat dinàmica elaborant discursos evasius (malencònics o progressistes). Aquesta voluntat conscient, vital, és l'única capaç de crear, i, per tant, es pot considerar com un art en el sentit fort del terme, com una expressió energètica d'afirmació de la veritat dionisiaca. Si la voluntat de poder, essència, manifestació i acceptació de la vida, pot expressar-se com a art, el «gran estil» en recollirà els principis. Heidegger ens recorda com Nietzsche elogia en un moment donat tres aspectes de l'art: la noblesa, la lògica i la bellesa, però en ressalta un de determinant: el «gran estil». L'art fonamentat en aquests principis és un art legislador, un art que dóna forma i que s'oposa als sentimentalismes, particularment a la grandiloquència wagneriana, que n'agafaria el to, el *pathos*, però que expressaria, segons Nietzsche, valors nihilistes d'abandonament enfront de la complexitat vital. L'art del «gran estil» és per Nietzsche, segons la lectura heideggeriana, la manera que té l'ésser de definir-se com a tal. Els valors que el recolzen són els de l'afirmació, els del sí a la destrucció i la dissolució com a etapes d'una generació constant que defineix la vida. L'art que concordi amb aquests valors ha de ser exigent, heroic, fort, implacable. Qui sap dominar l'entusiasme el posseeix, no el nega. La norma i la llei, el canon poden ser el resultat d'un esperit autènticament dionisiac, on la vitalitat és prou forta per dominar-se i dominar. L'art, la imposició d'un sistema de formes i aparences, art apol·lini que suposa una comprensió dionisiaca del món, art tràgic doncs, condueix la voluntat de poder¹⁸. En aquest sentit, l'estil per excel·lència sembla ser l'estil clàssic. Mesura, proporció i bellesa el definirien. Li correspon una relació equilibrada entre el naturalisme i el control d'aquest naturalisme. L'idealisme implica, en canvi, un rebuig de la naturalitat vital, i el

¹⁷ L'esforç de Nietzsche per superar el romanticisme, atacant-lo, el converteix en un superromàntic: a la vegada l'abandona i el culmina, quelcom similar es podria dir, en arts plàstiques i poesia, del dadaisme.

¹⁸ «*L'art n'est pas seulement soumis à des règles, il n'a pas seulement à observer des lois, ils est par soi-même instauration de loi et il n'est véritablement art qu'en tant que telle*». HEIDEGGER, M.: *Op. cit.*, p. 122.

¹⁹ «Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre (...) Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris» (BAUDELAIRE, Ch.: «La beauté», *Les Fleurs du mal*, París, Flammarion, 1991, p. 71). «Tu sèmes au hasard la joie et les désastres, / Et tu gouvernes de tout et ne réponds de rien.» (BAUDELAIRE, Ch.: «Hymne à la beauté», *Op. cit.*, p. 74.). Vegi's també: PESTALOZZI, K.: «Nietzsches Baudelaire-Rezeption», *Nietzsche Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, vol.7, Berlín - Nova York, Walter de Gruyter, 1978, pp. 158-178.

²⁰ NIETZSCHE, F.: *Fragments posthumes automne 1884 - automne 1885*, (*Oeuvres philosophiques complètes, XI*), París, Gallimard, 1982., 34 [167], p. 205.

²¹ HEIDEGGER, M. *Op. cit.*, p. 120.

²² «Cette naturalité [*Natuerhafte*] que les Grecs de la grande époque ont nommée le *δελνόν* et *δελνότατον*, l'effroyable». *Idem*.

realisme excessiu, per la seva banda, implica submissió. Hi ha quelcom, en algunes afirmacions de Nietzsche, que evoca concepcions de Baudelaire. La duresa pètria, la concreció plàstica i l'estabilitat inhumana de la figura alegòrica de la bellesa segons el poeta francès podria relacionar-se amb la fermesa d'un apol·linisme clàssic¹⁹. Però la fascinació de Baudelaire és passiva, morbosa, i un element d'imperfeció s'introdueix ben aviat com a element definidor d'una experiència de la bellesa dolorosa i pessimista. En Baudelaire l'ideal clàssic és nostàlgic, concloent el romanticisme, paral·lel a l'elogi del narcòtic. L'estil decadent, que Baudelaire prologa, és justament allò que Nietzsche vol combatre. L'exacerbament de la sensualitat, la sofisticació i les excentricitats expressives predominen en els contemporanis de Nietzsche:

Ce que les âmes européennes ont en commun dans leur évolution doit par exemple être discerné grâce à une comparaison entre Delacroix et Richard Wagner, l'un peintre-poète, l'autre poète-musicien, selon la différence du talent français et allemand. Mais à part cela, identiques. Delacroix par ailleurs aussi très musicien — une ouverture de Coriolan. Son premier interprète, Baudelaire, une espèce de Richard Wagner sans musique. Chacun des deux mettant l'expression en premier, lui sacrifiant tout le reste. Tous les deux dépendants de la littérature, des hommes suprêmement cultivés et écrivains eux-mêmes, nerveux — maladifs — torturés, sans soleil²⁰.

L'expressivitat sembla significar un cert abandonament, correspondre a una debilitat interior, a una certa incontinença que combina gèneres, s'oposa a la regla i al mètode, a l'estil com a convenció. La fragmentació i l'experimentació, pròpies de la modernitat, són rebutjades pel filòsof, que creu destriar-ne l'element negatiu en l'actitud enfront la vida. L'eventual classicisme nietzscheà hauria d'imaginar-se, doncs, com un classicisme extremadament rigorós, sever, estanc, anti-modern. Però estem veient fins ara com el «gran estil» clàssic de Nietzsche no s'explica en termes formals malgrat que reclama la imposició de la forma i la norma. És més aviat un substrat que determina la direcció cap a la qual la intenció d'estil s'ha d'orientar. L'anti-modernitat de Nietzsche no és reaccionària. La podem vincular amb l'esforç dadaïsta que sovint també va rebutjar la modernitat i la seva creença en el progrés i la seva contrapartida pessimista i evasiva. El classicisme nietzscheà és una «estructura fonamental de l'existència»²¹. La unitat en la contradicció, l'assumpció d'una «naturalitat esfereïdora»²², la imposició de la forma en l'àmbit d'un devenir constant i incontrolable caracteritzen el classicisme com a actitud. El «gran estil» n'és l'expressió. Té com a premissa la riquesa de matisos expressius, en la línia de l'alliberament i la multiplicitat propugnada per un Tzara. Posa, abandonant tota coerció de la por i l'autoengany (misticismes, domesticitats, tradicionalismes, embriagueses ...), els fonaments per a la creació veritable, imposició, inocent i sàvia a la vegada, de la forma, i aquí podríem entendre que s'anuncia l'esforç titànic de tantes avantguardes que propugnaren una estètica i un món a la vegada nous (que no novedosos) i arrelats primordialment a la vida. Els classicismes primitius de les primeres avantguardes van en aquest sen-

tit, així com diverses expressions de l'art abstracte elemental. Formalment, fins i tot podem apreciar la utilització de recursos compositius clàssics, heretats potser de Puvis de Chavannes, en un Paul Gauguin²³. Cézanne reivindicà el concepte de classicisme²⁴. De fet la seva obra escolta i violenta a la vegada la naturalesa. Es parlà d'un classicisme del cubisme respecte al fauvisme (encara que també en aquest, com assenyala Bozal, es podrien rastrejar elements clàssics).



Friedrich Nietzsche

El classicisme de Nietzsche vol enfrontar-se a la Gorgona i imposar valors, celebra el «gran criminal» que sap alliberar-se de l'ordre establert per esdevenir creador²⁵. Dadà tractà també de ser destructor de valors. Cal recordar a Georges Ribemont-Dessaignes, dadaïsta amenaçador: «*I us ho advertim: som assassins*»²⁶.

De fet, Heidegger arriba a la conclusió que el «gran estil» ens porta a una estètica que ja no n'és una, almenys en un sentit estricte. El «gran estil» explica una concepció de l'art, de com s'origina i quina és la seva funció. L'estil, la formalització adquireixen un valor secundari. L'essencial és justificar

quin és l'origen i quina és la intenció de l'estil. D'aquí que Nietzsche parlés sovint d'una no realitzada *fisiologia de l'art*, que lliga la creació al problema fonamental de la naturalesa de la voluntat de poder. Són múltiples, i fins i tot contradictoris, els aspectes formals que poden adquirir l'art i les diferents actituds estètiques en el procés d'afirmació d'aquesta voluntat que ha de portar al superhome, lliure i creador. Aquests aspectes diversos poden concordar amb diferents episodis de l'avantguardisme, que tot ell participa d'aspiracions paral·leles, o va ser directament inspirat pel discurs nietzscheà anunciador d'un home nou que té l'art com una de les seves principals manifestacions.

Sense contradir el discurs d'un art normatiu i formalista que pot desprendre's del «gran estil», trobem en Nietzsche argumentacions que porten a la reivindicació d'una certa espontaneïtat de l'expressió, i per tant a definicions de l'estil que evoquen impulsivitat i inspiració. Hi ha una ètica del «gran estil» que Nietzsche elabora des de la seva admiració juvenil per Schopenhauer. A *Schopenhauer educador* fa l'elogi de la simplicitat i la honestetat en l'expressió. El discurs filosòfic, i per extensió el literari, ha de ser simple,

²³Es tracta, doncs, d'un classicisme primigeni, que Gauguin explica en uns termes anticipadors: «Muchas veces he desandado mucho camino, más allá de los caballos del Partenón, hasta el dadá de mi infancia, el buen caballito de madera.» (GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de Vanguardia*, Madrid, Turner, 1979. Aquest classicisme renovat, dadà infantil, sembla fer eco a l'infant resultat de la tercera metamorfosi proposada per Nietzsche a *El naixement de la tragèdia*.

²⁴ Vegis: BOZAL, V.: «El classicismo de Cézanne» i «Clásicos y salvajes», *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor, 1991, pp. 27-60 i 123-155 respectivament.

²⁵ HEIDEGGER, M.: *Op. cit.*, p. 126.

²⁶ Del Manifest signat per Ribemont-Dessaignes i llegit per set persones a una manifestació al Grand Palais des Champs Elysées, París, 5 de febrer de 1920 [publicat el maig a *Littérature*], citat a ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975, p. 3 (la traducció és nostra).

²⁷NIETZSCHE, F.: «Schopenhauer éducateur», *Considérations inactuelles I et II* (*Oeuvres philosophiques complètes, II*), Paris, Gallimard, 1990, pp. 24-25.

²⁸NIETZSCHE, F.: *Fragments posthumes automne 1884 - automne 1885*, Op. cit., 34 [96], p. 180 [la traducció és nostra]. Cal notar que el «gran estil» no es refereix aquí a la producció humana sinó al mateix caràcter, a la definició de la personalitat de l'individu, confirmant que el concepte, per Nietzsche, té un valor psicològic o de fonament filosòfic abans que merament formal.

²⁹Ball realitzà una tesi sobre Nietzsche. Les referències al filòsof són recurrents en el seu diari. Arribar a escriure una novel·la sobre el tema: *Flametti, von Dandysmus der Armen* (1918).

³⁰BALL, H.: *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Paris, Eds. du Rocher, 1993, p. 120 [la traducció és nostra].

³¹NIETZSCHE, F.: *Fragments posthumes Été 1882 - printemps 1884*, (*Oeuvres philosophiques complètes, IX*), Paris, Gallimard, 1997, 1[45], p. 32.

³²NIETZSCHE, F.: *Fragments posthumes Automne 1887- Mars 1888*, (*Oeuvres philosophiques complètes, XIII*), Paris, Gallimard, 1986, p. 67.

³³NIETZSCHE, F.: *Le Gai Savoir. «La gaya scienza»*, (*Oeuvres philosophiques complètes, V*), Paris, Gallimard, 1982, p. 276 (la traducció és nostra).

³⁴NIETZSCHE, F.: *Fragments posthumes Automne 1885 - automne 1887*, (*Oeuvres philosophiques complètes, XII*), Paris, Gallimard, 1979, pp. 291, 294.

coratjós, vigorós, marcat per una certa fredor²⁷. El rebuig de tota artificiositat retòrica no exclou, però, l'adopció de la disfressa com a estratègia defensiva. La màscara és necessària per «l'home que la natura ha construït en el "gran estil"»²⁸, home solitari que se sap incomunicable. Trobem aquí un cert eco de les doctrines contemporànies del dandisme en el fet d'una acceptació tràgica però continguda, aristocràtica, de la marginalitat enfront de la vulgaritat moderna. L'obsessió pel dandisme fou també destacable en Hugo Ball²⁹, figura de transició entre l'expressionisme i el dadaisme. Ball combina un ascetisme quasi religiós que el porta a retrobar-se intuitivament amb un llenguatge originari, incontaminat, amb la crítica sistemàtica de tot sentimentalisme. A través d'una destrucció de tot allò après, i d'un esforç que el va esgotar físicament, cercà, amb la poesia fonètica, un estil autèntic, profund, però canviant i maleable a la vegada: «*La distanciació, és la vida mateixa. Siguem nous i inventius de dalt a baix. Canviem cada dia l'escriptura de la vida*»³⁰. Nietzsche fa sovint reclamacions d'autenticitat expressiva que poden justificar aquesta sensibilitat pròpia dels expressionismes. De fet, la idea de l'objectivitat de l'estil, de la seva simplicitat i justesa, subordinaria l'estil a allò que interiorment, de manera pre-lingüística i, en definitiva, racional, ens surt de dintre: una certa emocionalitat. Podem trobar en Nietzsche nombrosos fragments que justifiquen les interpretacions irracionalistes que predominaren llargament. «*Le style doit être adapté à toi (...) Il faut qu'écrire soit seulement une imitation*»³¹. L'estil no ha de ser elaborat, ha de ser simple vehicle. No estem massa lluny de la transparència exigida per Kleist. Nietzsche sembla suposar i exigir el domini del sentiment sobre l'estil, sobre la forma. «*Éviter les mots "nobles" et d'une manière générale tous les termes dans lesquels résiderait une mise en scène de soi-même. / Non pas "description"; tous les problèmes traduits dans le sentiment, jusqu'à la passion*»³². Que l'elaboració formal depengui de l'explosió sentimental correspon als plantejaments dels expressionistes. Nietzsche arribà a formular que la creació va per davant de la consciència estilística i el judici de l'artista. Hi ha una «*discordança del nostre gust i la nostra força creadora*»³³. Nietzsche es refereix més al gust que a l'estil. En tot cas, ens parla d'un estil sobre el qual no ha actuat el judici estètic ni l'esforç formal en el sentit que sembla exigir, com hem vist, el «gran estil». La distinció prèvia que podem establir entre gust i estil és important. Sabem així que, sigui partint de l'instint, sigui de l'estilització com imposició de forma i creació, l'impuls expressiu ha de ser guiat per un nivell profund de la nostra naturalesa (la voluntat de poder dionisiaca i/o apol·línica), i no per criteris banals (una posta en escena social —consensuada— de nosaltres mateixos). El «gran estil» ha de ser simple, no retòric. El seu paradigma és la figura del *nu*. La nuesa representa una «*purificació del gust*»³⁴. És la sinceritat descarnada. Nietzsche explicita clarament que s'oposa a la nuesa neoclàssica, i reivindica, seguint Schopenhauer, «*la nudité naturelle et la beauté*

terrible des choses»³⁵. La prioritat psicologista i la fascinació per un naturalisme violent de l'expressionisme alemany concorda amb tals postulats. Ara bé, aquesta nuesa agressiva i anticonvencional és una severitat i una disciplina practicada sobre un mateix, i no es pot fixar en un estil formal. Per això ens sembla que és més propera a l'esforç desmoralitzador dadaïsta. No és la nuesa del *kuros* arcaic, ni és només la del cos que mostra totes les seves cicatrius: és més un procés que un resultat. La mentida, la màscara i els jocs de retorització d'un Tristan Tzara són, en contra del que podria semblar, actituds més radicals de despulament, ja que lluita contra tota possibilitat d'il·lusió de puresa. Nuesa és consciència i capacitat per exercir-la, així com necessitat ocasional de vestir-se per amagar-se i enganyar l'enemic, la convenció constrenyidora. Sembla, en canvi, com si l'expressionisme no arribés al fons de la problemàtica nietzscheana. És ben clar que l'expressionisme és més romàntic que Dadà, que lluita justament contra tot sentimentalisme. El cas de Franz Marc és representatiu.

Els *100 aforismes* de Marc, escrits el 1915, en el clima apocalíptic de la Gran Guerra on el pintor morí servint l'exercit alemany, mostren una indiscutible influència de Nietzsche en el to i els continguts. En els artistes de *Die Brücke* allò dionisiac és present a l'excitació emocional de les seves obres, en la seva tensió psicològica i la seva agressivitat sexualitzada. Franz Marc mostra un anhel similar de comunió amb la vitalitat natural. Els seus animals simbolitzen un estat previ a la intervenció cultural de l'home, anterior a la seva distinció de naturalesa, assolida en el sorgir, extern i formador, de la consciència. L'espontaneïtat expressiva i el primitivisme d'arrel rousseauiana regeixen el seu estil. És més problemàtica, però, malgrat les referències explícites i constants a Nietzsche, l'assimilació d'allò apol·lini, i de l'estil com a imposició formal. Als *100 aforismes*, Marc afirma que «la voluntat de forma és la nostra definició d'art»³⁶.

Ja d'altres expresionistes, com August Macke, havien formulat un discurs evidentment sorgit de la lectura de Nietzsche defensant un nou formalisme³⁷. L'últim Marc sembla, embriagat pel procés bèl·lic, revisar els pressupòsits expressionistes dels quals havia partit: «*La nostra passió no vessa ja sentimentalment en les coses sinó que cerca la seva sortida, la seva "ensinistrament per la força" en les imatges profundes que les recentment compreses lleis de la natura mostren als nostres sorpresos ulls. / La doctrina de l'energia excita el nostre plaer per la forma més poderosament que una batalla*»³⁸. Deixant de banda el que sembla una substitució del referent naturalista per un ideal més científic i abstracte que explicaria part d'aquesta evolució, d'allò més significatiu és la separació d'allò passional-dionisiac respecte allò formal-dionisiac. La destrucció dionisiaca sembla entesa, llegint els aforismes, com una simple etapa, a la que, posteriorment, succeirà l'assumpció d'un nou sistema for-

³⁵ NIETZSCHE, F.: *Fragments posthumes Automne 1885 - automne 1887*, Op. cit., p. 281.

³⁶ MARC, F.: «Los 100 aforismos», a *Creación*, nº 11, Madrid, maig 1994, p. 50 (la traducció és nostra).

³⁷ «*La creació de formes significa viure. ¿No són els infants creadors que s'inspiren directament en el misteri de les seves sensacions, més autèntics que l'imitador de la forma grega? ¿No són els artistes salvatges, que tenen la seva pròpia forma, forts com la forma del tro?*» MACKE, A.: «Las máscaras», 1912, en *Der Blaue Reiter*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 62 (la traducció és nostra).

³⁸ Ídem.

³⁹ «Igualment indubtable és que seguirà al nostre temps una època de freda maduresa que establirà, per la seva part, de nous lleis artístiques formals (tradicionals), en paral·lel als esdeveniments, en el llunyaníssim i més madur temps de l'Europa tardana». MARC, F.: *Op. cit.*, p. 54 (la traducció és nostra).

⁴⁰ MARC, F.: *Op. cit.*, p. 49 (la traducció és nostra).

⁴¹ MARC, F.: *Op. cit.*, p. 50 (la traducció és nostra).

⁴² NIETZSCHE, F.: *Le crépuscule des idoles, (Oeuvres philosophiques complètes, VIII)*, París, Gallimard, 1990, pp. 78-79.

⁴³ Vid. supra. nota 37.

⁴⁴ SCHLEMMER, O.: *Escritos sobre pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 18-19 (la traducció és nostra).

⁴⁵ Desembre de 1912: «Evolución de la danza moderna». SCHLEMMER, O.: *Op. cit.*, p. 10.

mal. Tot i que el deix profètic no és aliè a Nietzsche³⁹, no hi ha en el filòsof una dicotomia, sinó simultaneïtat. Encara que el «gran estil» depengui d'un superhome, no es pot realitzar mai si no es fonamenta en la gran passió i el domini d'aquesta passió (que no la seva substitució). El *tour de force* nietzscheà a propòsit de l'estil consisteix en aquesta combinació sincrònica d'un fonament passional i instintiu amb una expressió irònica i disciplinada, difícilment assumibles per l'artista en la pràctica. Marc oblida igualment el valor abismal de les formes. Vol una estabilitat en l'imposició formal com si aquesta creés realitat, posant fi a una inestabilitat angoixant. L'aparença i les superficialitats tenen encara per ell un valor inequívocament negatiu: «*De la mateixa manera que ens enganya l'aparença de les coses, així ens enganyen també les paraules.*»⁴⁰, i «*[La veritat] és sempre en qualsevol lloc, menys en la superfície, on no hi és mai, mai en primer pla*»⁴¹. Nietzsche, en canvi, afirma:

Fabuler d'un autre monde que le nôtre n'a aucun sens (...) Diviser le monde en un monde «vrai» et un monde «apparent», soit à la manière du christianisme, soit à la manière de Kant (qui n'est en fin de compte qu'un chrétien dissimulé), cela ne peut venir que d'une suggestion de la décadence, qu'être le symptôme d'une vie déclinante... Le fait que l'artiste place l'apparence plus haut que la réalité ne prouve rien contre cette thèse. Car ici «l'apparence» signifie encore la réalité répétée, mais triée, renforcée, corrigée... L'artiste tragique n'est pas un pessimiste, il dit «oui» précisément à tout ce qui est problématique et terrible, il est dionysien...»⁴²

L'aspiració a un «gran estil» per part de Franz Marc traïria una necessitat, platonitzant, de trobar un sistema elemental de referències absolutes.

Quelcom semblant passa amb la derivació formalista de l'avantguarda. Mondrian era clarament religiós en el seus plantejaments. Theo van Doesburg, lligat al dadaisme, va matitzar el seu purisme. De Stijl, va plantejar la primacia de l'estil, del control i l'esforç formalitzador de l'expressió, Però el va dirigir cap a unes funcions absolutament oposades a Nietzsche, en voler anular, ofegar, l'aspecte dolorós i dinàmic, dionisiac en definitiva, de la realitat, així com la inestabilitat de les aparences. És una proposta mística i, en sentit nietzscheà, pessimista. Qui sembla més pròxim al filòsof alemany és Oskar Schlemmer.

Al seu diari, amb data del 10 d'abril de 1915, Schlemmer parafraseja clarament fragments del text de August Macke que hem citat⁴³ sobre la creativitat, la vida i la innocència infantil, i fa el comentari següent: «*¿Què fa l'artista? fa clar allò confús, conscient l'inconscient, possible l'impossible; del caos extrau la unitat, d'allò múltiple treu allò simple*»⁴⁴, i cita posteriorment a... Poussin! L'interès de Schlemmer està en que va adoptar un discurs nietzscheà i va insistir en l'aspecte apol·lini negligit pels expressionistes, parlant francament de la necessitat d'un art clàssic. Fascinat, com Nietzsche, per la dansa, demostra conèixer la relació entre allò dionisiac i allò apol·lini, encara que en un primer moment l'interpreta dialècticament i no igualitària⁴⁵.

Els diaris de Schlemmer testimonien la indecisió entre els diferents extrems de la teoria nietzscheana, dubte que revela una incomprensió fonamental però que assenyalava una assimilació destacable i més homogènia que l'expressionista:

Vacil·lo entre dos estils, entre dos mons, entre dues òptiques de la vida. (...) Els trets principals del primer estil són: la severitat, la duresa, la contenció, la retenció, la reserva, la profunditat. (...) Són justament les característiques dels clàssics antics. / Les característiques del segon estil són les contràries dels antics (...) en tot cas és allò transcendental, allò enorme, allò dionisiac, allò apassionat, allò alat, allò agitat⁴⁶.

Finalment, proposa un classicisme que rebutja allò dionisiac, tot i que coneix el perills tant d'un classicisme monumental i heroic (de Chirico i Hodler), com del misticisme. Les seves vacil·lacions són les d'un artista esquarterat, incapaç d'un distanciament irònic, de veure l'estil com quelcom gratuït, terriblement superficial. Li manca l'extranya joia nietzscheana, el riure dadaïsta.

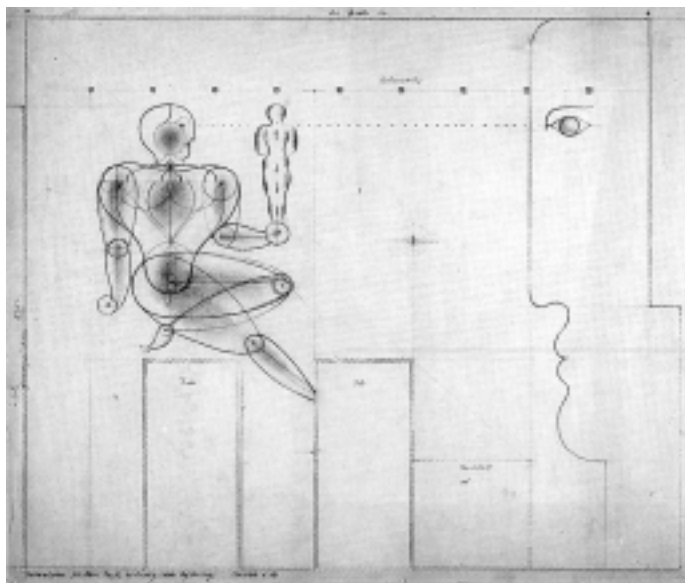
La riallada de Tristan Tzara era agressora, pretenia despollar els homes del fals jo que els feia víctimes i culpables. Pel poeta romanès, la pretensió de l'estil és vanitosa i castradora. Vanitosa perquè tracta d'embellir i ocultar l'autèntica naturalesa humana, amb les seves pors, les seves covardies i maldats. Castradora perquè lliga la multiplicitat emocional i intel·lectual de cada individu. A aquest fenomen, que diagnostica com particularment lligat a la burgesia de la seva època, l'anomena: *self-cleptomania*. Creiem que aquest concepte es pot relacionar directament amb l'auto-engany que Nietzsche denuncia a la cultura cristiana i en tota forma de mala consciència, en les que la terrible veritat de la vida (que no hi ha valors vàlids per si mateixos) és camuflada amb finalitat consoladora. Partint de les seves premisses hem d'entendre que tot estil és un estil robat, en tant que no reflecteix la nostra naturalesa lliure i potencial. En algun moment, Tzara arriba a dir que la simplicitat de l'artista el situa per damunt de l'home normal, que no sap dir el que pensa i parla massa:

L'homme est sale, il tue les animaux, les plantes, ses frères, il se querelle, il est intelligent, parle trop, ne sait pas dire ce qu'il pense.

Mais l'artiste est un créateur. Il sait travailler d'une manière qui devient organique. Il décide. Il rend l'homme meilleur. Soigne le jardin des intentions, ordonne. (...)

H. Arp

La symétrie (...) vouloir mener une vie simple⁴⁷



Oskar Schlemmer. *Figura de fil·ferro Homo, amb figura d'esquena sobre la ma*. Alçat de la casa del doctor Rabe, 1930.

⁴⁶ SCHLEMMER, O.: *Op. cit.*, p. 21 (la traducció és nostra).

⁴⁷ TZARA, T.: «Note sur l'art. Hans Arp», 1917, en *Oeuvres complètes I*, *Op. cit.*, p. 396.

⁴⁸ TZARA, T.: «Dada manifeste de l'amour faible et l'amour amer», 1920, Op. cit., p. 379.

⁴⁹ NIETZSCHE, F.: *Humain, trop humain. Un livre pour tous les esprits libres (Oeuvres philosophiques complètes, III*)*, París, Gallimard, 1988, p. 208.

⁵⁰ TZARA, T.: «Dada manifeste de l'amour faible et l'amour amer», 1920, Op. cit., p. 382.

⁵¹ NIETZSCHE, F.: *Par-delà le bien et le mal (Oeuvres philosophiques complètes, VII)*, París, Gallimard, 1992, p. 34.

⁵² TZARA, T.: «Fil d'air», *De nos oiseaux*, 1922, a *Oeuvres complètes I, Op. cit.*, p. 188.

⁵³ NIETZSCHE, F.: *La Gaya Scienza*, prefaci de 1886, *Le Gai Savoir*. «La gaya scienza», (*Oeuvres philosophiques complètes, V*), París, Gallimard, 1982, pp. 26-27.

⁵⁴ Tenim molt en compte els estudis imprescindibles sobre Picabia de Maria-Lluïsa Borràs. A la nostra tesi de llicenciatura, però, tractem de fer algunes aportacions addicionals sobre l'evident nietzscheanisme de Picabia.

⁵⁵ PICABIA, F.: «Poésie Ron-Ron», 1919, a *Écrits I*, París, Belfon, 1975, p. 146.

⁵⁶ És la mentida afirmadora de Nietzsche: «Dire oui à la vie— cela même signifie dire oui au mensonge— donc on ne peut vivre qu'avec une façon immorale de penser». NIETZSCHE, F.: *Fragments posthumes Printemps - automne 1884*, (*Oeuvres philosophiques complètes, X*), París, Gallimard, 1982, 25 [101], p. 49.

Potser podríem veure aquí un breu eco de la simplicitat del «gran estil». Tzara proclamà que «*el pensament es fa a la boca*»⁴⁸. La paraula ens traeix, el qual diverteix i preocupa a Tzara, per què, com afirmava Nietzsche, «*cada paraula es un prejudici*»⁴⁹. El pensament hauria de sorgir, doncs, pel vehicle de la més absoluta naturalitat. L'elaboració del discurs literari és, per exemple, la més absurda de totes, exemplificada en el poema dadaïsta: una vegada barrejats els fragments del diari i escollits a l'atzar, «*Le poème vous rassemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire*»⁵⁰. L'originalitat és una recerca perduda d'antuvi. «*Où prends-je le droit de parler d'un "je", et même d'un "je" qui serait cause, et, pour comble cause de la pensée?*»⁵¹, diu Nietzsche, i Tzara: «*qui se moi-même?*»(sic)⁵². Tzara explora el desmantelament del concepte i la possibilitat d'estil en un sentit tradicional, tal com ho féu Nietzsche. No ens plantejem encara l'existència d'un gran estil. Es tracta, en primer lloc, d'assolir una trasvaluació radical, que inclou els fonaments de l'estil: identitat, voluntat d'expressió, fiabilitat dels mitjans existents.

Una mateixa necessitat d'escapar a tota concessió gregària motiva el provocador i insultant *Tractat de l'estil* de Louis Aragon, des d'una òptica surrealista. Com el cabell de Déu que parlava i denunciava el seu mestre als *Cants de Maldoror*, Aragon presenta a la ploma denunciant la vanitat i baixesa de l'escriptor, les seves pretensions estilístiques, tant per damunt de la seva veritable condició.

En aquest context, encara retrobem el classicisme, però des d'una vesant paròdica. Podríem parlar d'un classicisme picabià, clarament lligat a una percepció tràgica i no narcòtica d'allò apol·lini, que s'expressa no en la severitat o la contenció sinó en la lleugeresa i l'ironia. La consciència en la autèntica falsedat de les aparences i la decisió de jugar amb elles frenèticament va ser explicitada així per Nietzsche:

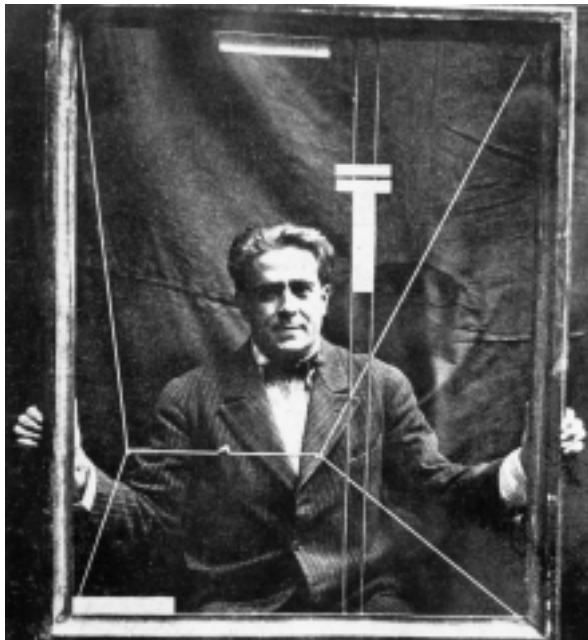
*Comme le cri théâtral de la passion nous casse les oreilles, comme toute l'insurrection romantique, toute la confusion des sens qu'apprécie la populace cultivée, avec toutes ses aspirations à l'innéffable, à l'exaltation, au tarabiscotage, comme tout cela est devenu étranger à notre goût! Non! pour autant que nous autres convalescents aurions encore besoin d'un art, c'est un art autre — un art ironique, léger, furtif, divinement désinvolte, divinement artificiel, qui, telle une flamme claire, jaillit sans nuage! (...) Nous savons désormais trop bien certaines choses, nous autres hommes conscients: oh! comme nous apprenons bien désormais à bien oublier, à bien ne-pas-savoir, en tant qu'artistes! (...) Nous ne croyons plus que la vérité ne soit encore la vérité dès qu'on lui retire son voile: nous avons trop vécu pour croire cela. (...) N'est-pas en cela que nous sommes — grecs? Adorateurs des formes, des sons, des paroles? Et par conséquent — artistes*⁵³.

Lleugeresa i irresponsabilitat del Picabia mundà; lleugeresa de la forma i superposició de vels, en les seves cèlebres transparències dels anys vint; joc i oblit en els canvis abruptes d'estil, així com en els respectius retorns. Picabia parodia en els retrats la seva fortalesa física, però presenta, maliciosament, la violència del seu art simplificat, formalista no



Francis Picabia fotografiat per Man Ray.

Francis Picabia sosté el seu *Ball de sant Vito* (c.1920).



per purisme sinó per plaer, caprici. Picabia, confusió, peoner cultivador del kitsch, assaja un classicisme paral·lel al defensat des de la concepció moderna del formalisme d'un Schlemmer, i va fer, a més, una utilització irònica d'una iconografia mitològica en la dècada dels vint. Hi ha també un classicisme implícit en la duresa i simplicitat de les imposicions dadaïstes. Amb Picabia, en aproximar-nos a bona part de les premisses assenyalades per Nietzsche com a camí per arribar al «gran estil» ens trobem lluny d'un classicisme formal, en el sentit que la història de l'art en el fa conèixer. Trobem una important sensibilitat cap a la problemàtica, la menys assimilada per l'avantguarda, de les aparences i la paradoxa de la falsedat i la necessitat de l'estil. La comèdia té, per Picabia, el doble valor que tenia per Nietzsche⁵⁴. És perniciosa quan pretén suplantar la realitat. És intel·ligent i alliberadora quan es converteix en joc tràgic, jubilosament assumit. Picabia en diu «*mentides desinteressades*»⁵⁵. Són mentides lúcides, que no tenen utilitat; no serveixen, no són esclavitzades per un interès propi, protector, sinó que únicament celebren la condició mentidera —aparent— del món⁵⁶. No és estrany que Picabia utilitzés sovint una iconografia referent a la màscara, com a paradigma d'aquest apol·linisme de les aparences. Un dibuix de 1924 per la seva revista *391*, mostra un jove d'aspecte grec que sembla combinar la bellesa i claredat d'Apol·lo amb la maliciositat de Dionís, que és evocat pel gotim de raïm sobre el seu cap. Una doble màscara com antifaç completa l'enigmàtic personatge que potser simbolitza l'esperit picabià davant la vida. Un altre dibuix per *391*, aquest de 1917, mostra una trama, aparentment abstracta, de líniees (en realitat cordes de piano). Picabia titula aquest dibuix confús, que fluctua, quasi amb la violència de l'Op-art, entre l'abstracció i un naturalisme mecanicista: «*Miroir de l'apparence*». Picabia s'estava deslligant de les teories, aportades per Gabrielle Buffet, la seva muller, de la pintura abstracto-musical. Enfront de la vaguedat formal característica de l'intent per connectar amb l'emo-



Francis Picabia: Dibuix per a la revista 391, 1924.

ció passant per alt les convencions del llenguatge, Picabia aposta per la consistència d'allò aparent, però deslligant aquesta aparença d'un significat adherit concret.

Hem comès una doble temeritat o abús: tractar d'encabir una sèrie de propostes artístiques en una tesi filosòfica, i, sobretot, encabir aquests moviments artístics en una proposta impossible de comprovar o portar a la pràctica. L'exigència d'un estil que mantindria la vinculació directa i autèntica amb les passions, demanant a més l'imposició d'un estil elaborat i contingut, tot coneixent, assumint i celebrant la vanitat de tota retòrica, és una exigència utòpica, però que permet plantejar tots els casos de figura sobre l'estil. La força i l'exigència del «gran estil» estan lligades a la crítica de l'estil com a retòrica i, tanmateix, a l'assumpció de l'estil com a retòrica, tractant de superar el romanticisme. El concepte i el valor de l'estil a les avantguardes, a la llum del seu fort ascendent nietzscheà, no poden entendre's com un sistema de formes, a la manera de les escoles tradicionals. En tot cas, s'observa, en bona part de l'art d'avantguarda, la necessitat de transcendir l'estil mateix.

Resumen

Hemos tratado de recoger una definición concreta aunque diversa del concepto nietzscheano de «gran estilo», esbozando la relación de sus diferentes etapas o aspectos con tres grandes opciones de las primeras vanguardias: la expresionista, la formalista y la dadaísta. Tanto la creencia en un estilo directamente vinculado a nuestra interioridad, de raíz romántica, como la consciencia del carácter retórico de toda expresión construida, se sitúan en el origen de este concepto. Nietzsche exige pasión y dominio de esta pasión, formalismo e ironía en su uso. Aunque, puntualmente, establezca la necesidad de un cierto clasicismo, se comprueba que no debe haber fijación en sistema formal alguno. La postura de las vanguardias ante el problema del estilo puede leerse en función de las premisas y el conflicto establecido por Nietzsche, con el imperativo de trascender el estilo mismo.