

## COMUNICACIÓ

### **Emília Olivé (Societat Catalana de Filosofia): *La crisi moderna de la bellesa. A propòsit d'«Olímpia»***

Fa més d'un segle que l'art es dedica a qüestionar el privilegi de la bellesa, argumentant que és difícil crear i defensar la irrupció d'un art bell enmig d'una realitat dolorosa i lletja com la nostra (sobretot en termes morals). Les avantguardes van posar en crisi la bellesa perquè el sofriment la feia tabú. Doncs bé, Leni Riefenstahl és un exemple d'aquesta estigmatització, en la mesura que la reivindicació explícita de la bellesa que fa en els seus films, li qüestiona com mai l'estatut artístic de les seves obres.

Anem als fets. Alemanya any 1936: la jove cineasta Leni Riefenstahl té l'encàrrec directe de Hitler i Goebels de filmar l'Olimpíada de Berlín (de l'1 al 16 d'agost). Dotada dels millors i més moderns avenços tècnics de l'època, es disposa a fer un seguiment exhaustiu de l'esdeveniment olímpic: més de 200 hores de filmació sobre el terreny i una feina considerable de síntesi en el muntatge que donaran lloc a *Olympia*, 2 curtmetratges d'una durada aproximada de 2 hores cadascun. El primer es titula «La festa del poble» (*Fest das Volk*): una apologia de la lluita, la competició i del poble alemany capaç de combregar (com un sol home!) a l'esdeveniment olímpic. El segon es titula «La festa de la Bellesa» (*Fest die Schönheit*), una apologia de la bellesa de la natura i dels cossos humans en moviment. L'obra s'estrena a Berlín el 20 d'abril de 1938, el dia en què Hitler complia 49 anys!

Aquestes són les dades d'una obra que sempre ha estat objecte de controvèrsia, criticada per alguns per fer «apologia del feixisme» (Susan Sontag<sup>1</sup>), considerada per altres com una obra d'art rellevant (Chaplin, Romà Gubern<sup>2</sup>). Però, quin tipus d'obra és *Olympia*? Es tracta d'un documental merament

1. S. SONTAG, *Bajo el signo de Saturno*, «Fascinante fascismo», Barcelona: DeBolsillo, 2007, p. 81-116.

2. R. GUBERN, «Gloria y penitencia de Leni Riefesntahl», pròleg a *Memorias*, Barcelona: Lumen, 1991, p. 7-10.

descriptiu o hi ha quelcom més en la seva intenció i realització? I si és així, quin és aquest *plus* que la problematitza tant?

M'agradaria fer una consideració prèvia: crec que *Olympia* és una «obra d'art», tant pels elements formals de la seva realització com per la voluntat de ser art que l'anima. La modernitat dels enquadraments (picats, contrapicats, plans generals, primers plans absoluts...), l'ús de la llum i els difuminats, la composició dels plans, l'arquitectura dels seus camps de filmació, la voluntat de plasmar quelcom més (l'esperit?) que una simple reproducció dels Jocs. Ara bé, també crec que el visionat del seu film ens produeix una certa incomoditat, una ambivalència feta alhora de fascinació i rebuig, un esquinçament estètic difícil de sostenir i una posició intel·lectual que ens problematitza contínuament. L'ambigüitat que ens afecta com a espectadors, potser es deu al fet que mirem *Olympia* des d'un doble horitzó: per una banda el mirem com un film amb valor de *document* històric (carregat d'ideologia), cosa que explicaria el *disgust* que ens suscita. Però també el visionem com un *documental* amb valor artístic (i innegable pel que fa a la bellesa), aspecte que suscita la nostra *inquietud* quan avui el contemplem amb plaer.

1) *L'obra com a document*. De fet, *Olympia* és el retrat d'una època i d'un moment: el de l'Alemanya que celebra les Olimpíades davant del món sencer, gràcies precisament al film; i també el del nazisme que les va fer possible, i d'aquí la utilitat propagandística. En efecte, l'exaltació de la perfecció física, de la submissió i domini dels cossos, del control dels moviments i del dolor, la coreografia atlètica (quasi militaritzada), tot destinat a usar la bellesa com a mitjà per a la «sensopropaganda» del règim paramilitar nazi. Ara bé, que Leni Riefenstahl fos conscient o no d'aquest *plus* ideològic, que posés el seu talent al servei del partit amb la intenció de fer-ne apologia o no (de fet ella sempre va negar que hagués pertangut al partit), no exclou que nosaltres, espectadors moderns, experimentem *disgust* per la pàtina política de la seva obra. En aquest sentit, m'agradaria comparar aquest *disgust* amb el que podem sentir amb l'obra

de Heidegger, en què hi llegim la mateixa ambigüitat ètica, la mateixa sospitosa connivència amb el règim nazi. I les afinitats entre ells dos es fan encara més evidents quan anem al contingut de les obres.

L'any 1936 Heidegger escriu a la *Introducció a la metafísica* la coneguda tesi de la importància de la llengua per a la correcta comprensió de l'èsser: «El fet que el desenvolupament de la gramàtica occidental sorgís de la reflexió grega sobre el llenguatge grec, li donà a aquest procés tot el seu significat. En efecte: aquesta llengua (en relació a les possibilitats del pensament) és, juntament amb l'alemanya, la més poderosa i al mateix temps la més espiritual»<sup>3</sup>. Aquesta mateixa continuïtat entre la cultura grega i l'alemanya, és el primer que destaca el *Pròleg d'Olympia*.

Els títols de crèdit (presentats en forma i música de *peplum!*), donen pas a llargs *travellings* sobre les ruïnes gregues que culminen amb el Partenó i les columnes dòriques que s'aixequen cap al cel (olímpic). La lenta transmutació i fusió de les imatges gràcies a la qual passem de l'estatuària grega (dels bustos i els cossos apol·linis, representats pel *Discòbol*), a llur encarnació en moviment en els atletes olímpics; de les ruïnes de Delfos a la tribuna de l'estadi de Berlín. I des del primer fotograma, visionem la representació simbòlica dels 4 elements: aigua, terra, aire i, finalment, el foc, amb els relleus de la torxa olímpica (imatge de la puresa que camina cap al futur), que la porten des de Grècia fins a Alemanya, l'autèntica hereva de la cultura clàssica i el símbol de l'Europa en moviment encarnada en el nazisme. Tal com Heidegger sostenia també al cèlebre *Discurs del Rectorat* (1933), cal un nou inici per a la cultura alemanya, un mirar cap al futur que sigui un recuperar el més bell del passat, ni que sigui enmig de la tempesta (política?): «l'esplendor i la grandesa d'aquesta posada en marxa només la comprendrem plenament (el poble alemany) quan fem nostra la greu i pregona reflexió de la saviesa grega que diu: “Tot allò que és gran està enmig de la

3. M. HEIDEGGER, *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1966, p.93.

tempesta” (Plató, *República* 497d9)»<sup>4</sup>. Possiblement és aquesta clara sintonia entre els dos autors a l’hora de considerar que el millor de la cultura clàssica reneix en l’esperit alemany, i que aquest estigui monopolitzat per la ideologia del nazisme, el que més incomoda i disgusta la nostra comprensió/acceptació de les obres d’ambdós.

2) *L’obra com a documental de creació artística*. Des del primer fotograma *Olympia* es presenta com una obra d’art que cerca la bellesa, i que beu dels ideals estètics del neoclassicisme: bellesa de la forma gairebé hipertrofiada en la perfecció, predomini de l’harmonia, exaltació de la mesura i del cos apol·lini (preludi de la publicitat d’avui en dia!); ideals tots ells plasmats en un mitjà aleshores relativament innovador com era el cinema. I enmig d’aquesta valoració estètica, apareix de nou en nosaltres (espectadors moderns) la incomoditat, ara en forma d’*inquietud*, la que ens produeix la contemplació de *tanta bellesa*. Precisament, la segona part d’*Olympia* porta per títol «La festa de la bellesa» (*Fest die Schönheit*), amb 4 minuts inicials que retraten els atletes entrenant-se i convivint idíl·licament en la vila olímpica. Riefenstahl compon un cant a l’harmonia entre l’home i la natura, amb aires gairebé bucòlics retrata els atletes en ple joc alegre i lliure (curses, banys, saunes... allunyats de la lluita i la competició dels Jocs oficials), els seus cossos són de nou retratats (sovint a càmera lenta) per tal de mostrar la plasticitat, el control i l’harmonia dels seus moviments. Ara bé, tot i l’innegable valor estètic de l’espectacle, hi ha quelcom d’inquietant en la seva visió, una *esclat de bellesa* que la fa impúdica i potser «vergonyosa».

Adorno denuncia a l’*Estètica* quines són les 3 vergonyes del classicisme: és formalista, és violent i s’allunya de la vida: «la reconciliació com a violència, el formalisme estètic i la vida sense reconciliar formen una inseparable tríada»<sup>5</sup>. *Olympia* és

4. M. HEIDEGGER, *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*, Madrid: Tecnos, 1989, p. 19; *Ibidem*, p.9 i 11.

5. Th. ADORNO, *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1971, p. 70 i 75.

un bon exemple de «formalisme» estètic perquè és una obra d'art que s'interessa per la perfecció de la forma i només cerca la bellesa, amb total autonomia respecte de qualsevol altra consideració (i l'època potser estava per fer-ne!). Per això, aquest classicisme és «violent», perquè trenca amb la veritable essència de l'obra d'art, a saber: la tensió mai no resolta, el «tour de force» permanent entre l'esperit o sentit de l'obra (contingut que la fa més que una mera aparició) i l'aparença o manifestació de l'obra (la forma que la fa existir com a cosa). *Olympia*, lluny de ser un escenari de conflictes, mostra una bellesa tan extrema que gairebé violenta la seva autenticitat com a obra d'art.

En efecte, si la bellesa rau en el fet que la forma s'imposa sobre el contingut (el d'una realitat social que està lluny de ser-ho), aleshores només serveix per envelar i «camuflar» la lletjor del real. Aquest és el perill latent en l'art bell en general i d'*Olympia* en particular: que potser es proposa una reconciliació estètica amb la realitat al preu de fer-la irrealment bella, que fa aparèixer la bellesa tot envelant les situacions concretes de dolor i horror. I per tot això és –en paraules d'Adorno– un art que «s'allunya de la vida» perquè en pro de l'autonomia estètica deixa inalterada la realitat social amb totes les seves injustícies, i sovint pretén substituir-la (i embellir-la) per l'obra d'art. *Olympia* és també una obra d'art d'aquesta mena: allunyada de la realitat social (si més no de la injustícia generada pel nazisme), només cerca la bellesa de la forma i la presenta a l'espectador com a real. Amb una imatge molt gràfica, Adorno diu que «a l'imperi hitlerià... quantes més tortures s'administraven en els soterranis, més cura es tenia perquè la teulada estigués recolzada en columnes clàssiques»<sup>6</sup>.

Leni Riefenstahl no és pas responsable dels soterranis però sí que filma columnes, i les filma sempre des de «la corda fluixa» de la mistificació i la ideologia, perquè en el seu documental mai no despunta cap horitzó crític; per això mateix la seva voluntat de bellesa a qualsevol preu –fins i tot enmig de la tempesta del hitlerisme– la fa molt inquietant i trista, i genera en nosaltres,

6. *Ibidem*, p.71; 72.

espectadors, una altra tristor que ens fa dir: «tant de bo la realitat fos així!».

Si *Olympia* comença amb les columnes del Partenó acaba amb les columnes de llum ideades per Speer: una autèntica «catedral de llum» sobre l'estadi de Berlín que apunta cap al cel i cap a l'inici d'una nova era (un final del documental digne de la *Tetralogia* wagneriana!).

Tot plegat genera en nosaltres una experiència estètica ambivalent: el plaer pel bell se'ns barreja amb una sensació que Eugenio Trias qualificaria amb la categoria de *sinistre* (*unheimlich*)<sup>7</sup>, perquè sosté que com més bella sigui una obra d'art, més horror pot arribar a amagar. I el problema d'*Olympia* és que és tan excessivament bella, té una voluntat artística tan estilitzada, que esdevé sinistra, perquè sabem que darrere l'efecte estètic hi ha en joc la deformitat i la impuresa sociopolítica del nazisme. De fet, el film de Riefenstahl ens col·loca en els límits de qualsevol experiència estètica, perquè nosaltres –espectadors seduïts pel plaer– no podem deixar de llegir-hi la lletjor que hi és clamorosament present sota la forma de l'absència; no podem deixar de fer visible tot allò que les imatges silencien: el fet que la mateixa ideologia sinistra que fa possible la bellesa dels cossos perfectes dels atletes, també fa possible la dels cossos destrossats dels deportats als *lager*. Nosaltres també estem «atrapats» en la paradoxa estètica de la bellesa, i això és el que fa que ens mirem *Olympia* de reüll, plens de la consternació de qui se sap atrapat a disgust per una obra d'art plena de bellesa inquietant, si no directament sinistra.

7. E. TRIAS, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 17 i 58.