

L'estètica contemporània

José María Valverde Pacheco

PID_00142455



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	9
1. El romanticisme	11
1.1. Cap al romanticisme alemany: Schiller i la seva utopia estètica	11
1.2. Herder: el llenguatge, expressió dels pobles i essència de l'home	13
1.3. L'idealisme, filosofia estètica i moral	15
1.4. Hegel: les etapes d'allò estètic com a part del gran Sistema	17
1.5. La segona generació romàntica: fragments, ironia	18
1.6. Anglaterra: una poètica sòbria, realista, democràtica	20
1.7. Keats: més sobre la crisi del Jo literari	21
1.8. França: romanticisme ressagat	22
2. El postromanticisme i el realisme	23
2.1. Schopenhauer: l'art com a consol. Kierkegaard: el fenomen estètic com a manca de compromís	23
2.2. Estètica a París: Taine. El magisteri d'Edgar Allan Poe per una literatura conscient: Flaubert, Baudelaire	25
2.3. Anglaterra: artesanía gòtica contra lletjor maquinista, com a preparació paradoxal del disseny modern	28
3. De Nietzsche fins avui	31
3.1. Nietzsche: la posada en qüestió del llenguatge	31
3.2. Historicisme i vitalisme: anàlisi del temps en Proust	32
3.3. Croce: intuïció com a expressió. Freud: l'inconscient en l'art	33
3.4. Per una història de l'art formalista	35
3.5. <i>El Jo literari en crisi</i> : Valéry, Rilke, Machado	37
3.6. El funcionalisme i els "ismes" en general: Ortega	37
3.7. Wittgenstein i Cassirer, en la nova consciència lingüística	39
3.8. Formalisme rus i estètica marxista: entre reflex i estranyament. El compromís segons Sartre	40
3.9. Teories literàries en anglès: de l'estructuralisme i la semiòtica al postmodernisme heideggerià	43
Activitats	47
Exercicis d'autoavaluació	47

Solucionari	48
Glossari	50
Bibliografia	51

Introducció

A partir de l'esclat de la crítica kantiana, es configura en el món germànic el corrent de pensament que coneixem amb el nom d'**idealisme**. Si **Goethe** figura a l'avantguarda del preromanticisme (tot i que al final de la seva vida invoca el classicisme), **Schiller** fa una crida a l'ordre, ja que davant del terror revolucionari francès, considera que la humanitat no està preparada per a l'ús de la llibertat i que només ho estarà si cultiva la tendència al joc. **Herder**, d'altra banda, centra en el llenguatge la revelació expressiva de l'ésser de la humanitat: el llenguatge és decisiu per als pobles i per als individus, ja que la llengua expressa, en la seva forma, el caràcter del poble que la parla.

La filosofia idealista –filosofia del romanticisme alemany– té en **Fichte** un primer impulsor de la nació alemanya, i en **Schelling**, un defensor de la intuïció artística amb la qual el jo reuneix poesia i pensament. Tanmateix, el sistema estètic de **Hegel** és el més elaborat, i ja anticipa la tendència cultural a reduir l'art i la literatura a conceptes abstractes que valen en la mesura que s'insereixen en l'esquema del desenvolupament històric. Una segona generació romàntica, en què **Richter** planteja la qüestió de la comicitat i l'humor, i **Schlegel**, la seva ironia no nihilista, aporta conseqüències fecundes en les idees estètiques.

Els romàntics van concebre l'art essencialment com a expressió de les emocions personals de l'artista. El poeta mateix, la seva personalitat vista a través de la "finestra" del poema, esdevingué centre d'interès, i la sinceritat fou un dels principis orientadors de la crítica. Aportaren, també, un nou enfocament cognoscitiu: la **imaginació** com a facultat immediatament captadora de veritat, diferent i fins i tot superior a la raó i a l'enteniment, un do especial de l'artista. La imaginació alhora creadora i reveladora de la naturalesa i del que s'hi amaga darrere: una visió romantitzada de l'idealisme transcendental kantiana, que adscriu la forma de l'experiència a la capacitat configuradora de la ment.

Coleridge, amb la distinció entre imaginació i fantasia, proporciona una de les formulacions més completes: la fantasia és un **mode de memòria**, que opera associativament per a recombinar les dades elementals dels sentits; la imaginació és la **facultat unificadora** que dissol i transforma les dades i crea la novetat i la qualitat resultant. La distinció (basada en Schelling) entre imaginació primària i secundària és una distinció entre la creativitat inconscient i l'expressió conscient i deliberada en la creació de l'artista. Coleridge concep l'obra d'art com un tot orgànic, els elements de la qual es troben vinculats per una unitat més pregona i subtil que l'exposada a la normativa neoclàssica, i dotada d'una vitalitat que flueix des de dins.

La idea que l'obra d'art és, en cert sentit, un **símbol**, l'encarnació material d'un significat espiritual, tot i que antiga, va adquirir nova rellevància en el període romàntic. Goethe distingeix l'al·legoria –una combinació mecànica del que és universal i del que és particular– del símbol, quant a unitat concreta. Els poetes romàntics anglesos (sobretot Wordsworth) elaboraren una nova poesia lírica on el paisatge visible s'apropiava els atributs de l'experiència humana. A França, el moviment simbolista (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) va posar l'accent sobre objectes simbòlics concrets: ells eren la medul·la de la poesia.

En l'obra cabdal de Schopenhauer, *El món com a voluntat i com a representació* (1819), s'hi combina la crítica kantiana del coneixement amb una idea del món inspirada en la filosofia hindú. El món és la meua representació, i el coneixement només em dóna representacions; no realitats, sinó més aviat un il·lusori vel de *Maya* que encobreix l'autèntic fons del que és real, un fons que no tan sols no és cognoscible per la raó, sinó que és irracional en si mateix. A aquesta realitat, només s'hi arriba per **intuïció interna**, si sabem treure el cap pel portell del nostre jo en lloc d'insistir inútilment a mirar la representació encobridora que anomenem **món**. El que intuïm per aquest portell és una voluntat irracional, impetuosa, obstinada i cega, que s'objectiva com a voluntat de viure: la **Voluntat** és una, però l'espai, el temps i la causalitat produeixen la il·lusió individualitzadora. El progrés moral és una il·lusió i el progrés social no conduiria enlloc, perquè no pot canviar la naturalesa del que és real (pessimisme metafísic).

Nietzsche repudiava l'art romàntic com a evasiu, però les seves idees estètiques, esbossades a *La voluntat de poder*, estan força relacionades amb les de Schopenhauer. A l'obra *L'origen de la tragèdia a partir de l'esperit de la música* (1872), feia derivar la tragèdia de la conjunció de l'impuls dionisiac i l'impuls apol·lini: el primer consisteix en una joiosa acceptació de l'existència, i el segon, en una necessitat d'ordre i proporció.

Durant el segle XIX, una bona part del pensament estètic es va centrar en la relació de l'artista amb la societat. Una solució al problema fou considerar l'artista com una persona dotada d'una vocació pròpia, l'única obligació de la qual era perfeccionar la seva obra, especialment la seva bellesa formal, prescindint del que la societat pogués esperar. Per **Wilhelm Wackenroder** i **Johan Ludwig Tieck**, l'artista, per la seva superioritat o sensibilitat, o per exigències del seu art, s'havia d'allunyar de la societat.

Entre el 1820 i el 1830, la doctrina de **l'art per l'art** va ser el centre d'incessants controvèrsies: l'art era el més important de tot, o bé l'art era una ostentació de la manca de responsabilitat de l'artista, o bé la teoria de l'art per l'art es presentava com una declaració d'independència artística i com una mena de codi professional de dedicació (fruit de la tasca de Kant de donar-li un camp autònom).

La teoria del **realisme** (o naturalisme, en el sentit de Zola) va sorgir com a fruit d'una convicció molt estesa sobre la comesa intel·lectual de la literatura, com un desig de donar-li un estatus empíric i fins i tot experimental, en tant que és manifestadora de la naturalesa humana i dels condicionaments socials. En Flaubert i Zola, el realisme exigeix del novel·lista una visió freda i analítica que abordi la virtut i el vici com a productes similars al vidriol o al sucre. Els teòrics russos plantegen l'art com a reproducció de la realitat fàctica o com a portador d'idees socials.

Els socialistes francesos formularen la idea que l'art és primàriament una força social i que l'artista té una responsabilitat social. **Saint-Simon, Comte, Fourier** o **Proudhon** van combatre la idea que l'art pugui ser un fi en si mateix; l'art ha de preparar un futur ordre social lliure de violència i explotació, on bellesa i utilitat han d'estar fructuosament combinades.

A Anglaterra, **John Ruskin** i **William Morris** van ser els grans crítics de la societat victoriana des del punt de vista estètic. Van posar l'accent en la degradació de l'obrer convertit en màquina, sense llibertat per autoexpressar-se, i també van denunciar la pèrdua del bon gust, la destrucció de la bellesa natural i la trivialització de l'art. L'art, segons Morris, hauria de ser d'aquesta manera:

"... l'expressió de la felicitat de l'home en el seu treball... fet pel poble i per al poble, com una cosa causant de felicitat en el realitzador i en l'usuari".

La primera teoria estètica de **Benedetto Croce** (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*) ha exercit la màxima influència en l'estètica del segle xx. L'estètica és la **ciència de les imatges**, o el coneixement intuïtiu, com la lògica és el **coneixement dels conceptes**, i totes dues es distingeixen del coneixement pràctic. En el nivell inferior de la consciència hi ha meres dades sensorials o impressions que, quan s'autoaclareixen, són intuïcions, i es diu també que són expressades. Expressar, en aquest sentit subjectiu, al marge de qualsevol activitat física externa, és **crear art**. D'això prové la fórmula intuïció = expressió, sobre la qual es basen molts principis de la seva estètica.

La teoria de la intuïció que presenta **Bergson** (1859-1941) és molt diferent. Segons ell, és la intuïció (o l'instint fet autoconscient) el que ens permet penetrar en l'*élan vital*, la realitat última, que el nostre intel·lecte espacialitzant inevitablement deforma.

John Dewey planteja l'art com a culminació de la natura. Quan l'experiència inclou camps més o menys complets i coherents d'acció i experimentació, vol dir que tenim *una* experiència; i aquesta experiència és estètica en la mesura que l'atenció es fixa en la qualitat general. L'art és expressió en el sentit que en els objectes expressius es dóna una fusió de sentit en la qualitat present.

Aquest mòdul didàctic, doncs, ens ofereix un recorregut que ens porta del romanticisme a Croce, passant per Hegel, Schopenhauer i Nietzsche, i acaba amb un breu repàs de les principals aportacions a l'estètica contemporània (de Wittgenstein a la semiòtica, del formalisme al postmodernisme heideggerià).

Objectius

Un cop treballat i estudiat aquest mòdul didàctic, els estudiants han d'haver assolit els objectius següents:

1. Descriure les principals aportacions del romanticisme als plantejaments estètics.
2. Debatre el sistema estètic hegelian.
3. Establir les diferències entre els plantejaments que es donen a Alemanya, a Anglaterra i a França.
4. Aprofundir les aportacions estètiques de Schopenhauer.
5. Analitzar els paràmetres estètics del realisme.
6. Plantejar la concepció nietzschiana i les seves repercussions en el camp de l'estètica.
7. Obtenir una visió global de les tendències més importants en l'estètica contemporània.

1. El romanticisme

1.1. Cap al romanticisme alemany: Schiller i la seva utopia estètica

Continuem en territori alemany per a acostar-nos a l'època romàntica: allà el panorama és especialment complex i ric, al mateix temps que és més fidel al concepte típic del que s'entén per *romàntic*, ja que el **romanticisme anglès** té aspectes en què sembla que s'endinsa cap als intents futurs d'una estètica no tan subjectiva.

En menys de setanta anys, a banda de l'esclat de l'obra crítica kantiana a què ja hem al·ludit, sorgeix un bosc animat de personalitats i corrents germànics, que, en l'ordre estrictament filosòfic, inclouen ni més ni menys que l'**idealisme**, però que també, en un pla menys abstracte, aporten altres novetats radicals.

Comencem pel personatge més destacat, **Johann Wolfgang Goethe** (1746-1832), el qual, com ja hem indicat, figurà a l'avantguarda del preromàntic *Sturm und Drang*, però que un any després de *Werther* (1774), reaccionà invocant el classicisme, per a arribar a dir, en els darrers anys de la seva vida, que *clàssic* era sinònim de **sa** i **romàntic**, sinònim de **malaltís**.

Tanmateix, no hi ha en Goethe cap salt enrere, cap a un racionalisme preceptista més o menys cartesià –la manca de sentit matemàtic caracteritza el seu interès, més o menys de diletant, per la ciència–: allò clàssic és per ell equivalent a allò natural, a la natura sàvia i dinàmica, però mai aclaparadora ni caòtica.

En general, en els pensadors d'aleshores es produeix un abandó del paradigma geomètric per passar a la *Naturphilosophie* de paradigma biològic.

Temes de paradigma biològic

Dins de la naturalesa, fascinen aspectes tan "dramàtics" com la termodinàmica o l'electricitat com a atracció i descàrregues, sense fluid com a corrent encara. Podríem dir també la química, però entesa no d'una manera estrictament física, sinó com una mena de biologia del que no és orgànic.

Goethe demana a la terminologia química del seu temps el nom de la seva novel·la, *Les afinitats electives*, i, sense arribar a l'evolucionisme darwinià, veu en el que és natural una *Urform*, 'protoforma' única de la qual deriven les

Johann Wolfgang Goethe

Nascut a Frankfurt l'any 1749 i mort a Weimar el 1832. Com a literat i filòsof, Goethe, vinculat a l'*Sturm und Drang*, s'interessà per la poesia i formà part d'un gran cercle d'intel·lectuals. Després d'haver passat per la política, es va dedicar de ple a la cultura. Contrari a alguns plantejaments de la Revolució Francesa, aprofundí la dialèctica històrica i pressentí la llibertat absoluta en un futur. La seva obra més important, a la qual va dedicar una gran part de la seva vida, és *Faust*, presentada en dues parts.



diverses formes vives: així, hi ha una protoplanta a la fulla, de la qual totes les plantes són variacions. També els vertebrats són versions d'un sol punt de partida (les vèrtebres superiors).

Aleshores, és contradictori buscar en Goethe un sistema d'idees estètiques, quan ell es vanava de la naturalitat de la seva ment i de "no pensar mai sobre el pensament"; però, en canvi, ningú no era tan influent com ell en la seva època: la fama de la seva joventut ardent li va servir per donar més pes a la seva constant lliçó de serenitat i equilibri.

D'altra banda, el *Faust: Primera Part* no es publicà fins al 1808, i la *Segona Part* fou pòstuma. De manera que va tenir més aviat un paper de contrapès dins de l'agitació de l'època, a la qual va estimular, per exemple, a considerar el món grec, però se'n mantingué allunyat. S'ha assenyalat, entre altres coses, la deliberada manca de sentit introspectiu en la seva obra, en contrast amb la vehement exploració, i fins desintegració del Jo a què es van llençar els romàntics més típics. Tanmateix, ell era qui, el 1773, havia exaltat per primera vegada el gòtic, sota el nom d'**arquitectura alemanya** –sense preocupar-se per l'origen innegablement francès d'aquest estil–, enfront de la desvaloració neoclàssica.

Però després va protestar quan Schiller li digué que la seva *Ifigènia* era menys clàssica i més romàntica del que ell pretenia, i l'acusava a ell i els germans Schlegel de plantejar una alternativa semblant, que no es produïa quan ell encara era jove, però ja famós i desvinculat dels ardors de *l'Sturm und Drang*.

Aquest efecte de "crida a l'ordre" –a l'ordre que Goethe arribava a posar per davant de la justícia–, es fa manifestament evident en **Johann Christoph Friedrich von Schiller** (1759-1805), no tan sols poeta i teòric, sinó important dramaturg.

Schiller, dramaturg

La dramaturgia de Schiller va des de la seva explosiva irrupció amb *Els bandits* (1781), que semblava que ho posava tot en qüestió, passant per un teatre de melodrama burgès, a *Intriga i amor*, fins a una dramaturgia més lírica i cada vegada molt menys amenaçadora.

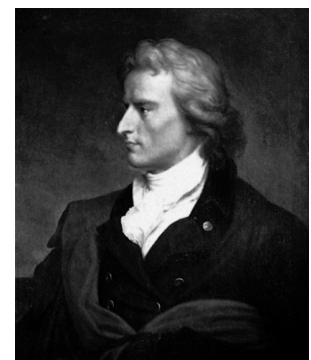
Goethe finalment va seduir Schiller, no en tant que era racionalista i conservador enfront de la seva agitació, sinó com a **sensorial i natural** enfront de les abstraccions teòriques a què el jove era més inclinat, sota la influència de Kant.

Bibliografia

Johann Wolfgang Goethe,
De l'arquitectura alemanya
(1770-1773).

Johann Christoph Friedrich von Schiller

Va néixer a Marbach el 1759 i morí a Weimar el 1805. Partidari de la Revolució Francesa, va haver de fugir a Mannheim, on escrigué obres teatrals de fort caire republicà. Més tard, però, decebut de la política posterior de la Revolució, Schiller s'inclinà per l'idealisme de Kant. Amb Goethe va establir una bona col·laboració de suport a una cultura nacional alemanya sobre la base dels ideals humanistes.



Així es pot veure a les *Cartes sobre l'educació estètica de la humanitat* (1795): Schiller s'havia entusiasmat força amb la Revolució Francesa, però el Terror, el 1793, el decep, i pensa aleshores que la humanitat no està preparada per a l'ús de la llibertat, i que tan sols ho podrà estar gràcies al lliure entrenament de les seves facultats en el **joc**, és a dir, cultivant la tendència al joc (*Spieltrieb*), en la qual s'apleguen harmònicament la tendència a la matèria i la tendència a la forma.

Bibliografia

Johan Christoph Friedrich von Schiller, *Cartes sobre l'educació estètica de la humanitat* (1795).

El **joc** té com a referència suprema la bellesa, l'aparença en llibertat; traducció maldestra, sobretot perquè s'hauria d'entendre que *llibertat*, implícitament des de Kant, i explícitament en l'idealisme, no és indiferència en l'elecció, sinó força moral en l'ànim que ens empeny a ser més i a arribar a més dignitat, ni que sigui en la nostra manera de veure el món.

Dignitat, juntament amb **gràcia**, són ara –en títol d'un posterior treball schillerià– dos conceptes que deixen antiquada la parella bell-sublim. Però Schiller també planteja una altra dualitat, no necessàriament disjuntiva, a *Poesia ingènua i sentimental* (1796), i que no coincideix ben bé amb **clàssic** i **romàntic**: la poesia dels clàssics grecs era ingènua en la mesura que no tenia autoconsciència, no estava girada cap a ella mateixa. La sentimental és la moderna, conscient de si mateixa, ja sense innocència, i plena d'enyor per aquell paradís perdut –del qual Hölderlin dóna la inoblidable imatge del seu *Arxipèlag*.

Aleshores, Goethe pretén ser ingenu, però ho pretén ser d'una manera sentimental.

1.2. Herder: el llenguatge, expressió dels pobles i essència de l'home

L'anomenat *Mag del Nord*, **Johann Georg Hamann** (1730-1788), autor de l'obra *Esthetica in nuce: una rapsòdia en prosa cabalística*, i irracionalista veement, havia considerat com a qüestió central el **llenguatge**, que veia com a miraculós do de Déu.

A partir d'aquest autor, **Johann Gottfried von Herder** (1744-1803), sense arribar a una opinió tan mística com ell, va posar en el llenguatge la revelació expressiva de l'ésser de la humanitat, la qual, com en un esbós de Hegel –o potser més ben dit, en afinitat amb Vico–, desenvolupava el seu destí al llarg dels segles en evolució cap a una claredat creixent de la consciència –cosa que no seria positiu sense més ni més, ja que es perdria l'energia de les edats primitives, més poètiques i religioses, per a reduir-se a una mentalitat força menys creativa amb el creixement de la civilització.

En el destí de la humanitat, segons Herder el llenguatge és la cosa decisiva, tant per als pobles com –a través seu– en els individus: la vida espiritual tan sols es dona en forma de llenguatge, amb l'exercici del qual l'home arriba a posseir el seu ésser. Concretament, cada llengua expressa en la seva forma el **caràcter del poble** que la parla (poble, *Volk*, no raça).

No queda gens clar si Herder ja té plena consciència del llenguatge en la seva realitat estructurada tal com la tenim –o comencem a tenir– avui dia, però aquest punt de vista estava destinat a tenir conseqüències decisives. En l'ordre pròpiament literari, aquí passa una cosa revolucionària: la valoració del que és popular, del que és anònim, tradicional, fins i tot per damunt de la literatura culta, ja que ens dona més directament l'ésser original del seu poble i la seva gent.

Valoració de la cultura popular

Ara es prefereix substituir, per exemple, la imatge d'un Homer inventor dels seus poemes per l'acumulació d'un seguit de cançons i llegendes, que la gent ha anat ordenant i seleccionant com en un procés vital quasi inconscient (un lector espanyol no deixarà d'entreveure aquí l'arrel del tradicionalisme menendezpidalià).

A més, l'horitzó de l'estimació literària ja queda obert a tots els països, independentment del grau de civilització que presentin: els pobles "primitius" poden tenir una poesia tan valuosa com els civilitzats, o potser més (què era la Grècia dels poemes homèrics?). Es necessita tota la imaginació històrica de què es pugui disposar per adonar-se de la revolució que això va representar per a la consciència literària, abans limitada a considerar únicament els vells clàssics i les recents produccions de bon gust en els països més avançats.

Al costat de Grècia i Roma, l'edat mitjana ara també podia ser matèria per a la sensibilitat estètica –i, en efecte, Herder fou qui obrí els ulls a Goethe en la seva al·ludida conversió juvenil al gòtic–, sense oblidar altres clàssics més propers i encara no prou ben assimilats, com ara Shakespeare.

Els poetes romàntics alemanys col·leccionen i imiten cançons populars i contes infantils, a més d'obrir-se a l'exotisme –Goethe compon el *Diwan* i tracta en època tardana d'aprendre persa.

Culte a Ossian

Mentrestant, també arriba a Alemanya el culte a Ossian, l'inexistent bard medieval escocès, inventat per Macpherson: la superxeria més gran de la història literària.

I una altra novetat que a nosaltres ens sembla òbvia: que la literatura té la forma més característica en la lírica, i no en el teatre, com s'havia estat suposant fins a Lessing.

Johann Gottfried von Herder

Va néixer a Mohrungen, Prússia Oriental, l'any 1744 i va morir a Weimar l'any 1803. Era deixeble de Kant i va establir contacte amb Diderot, D'Alembert i els enciclopedistes. Es va dedicar al camp de la literatura, i així es va convertir en crític literari i impulsor de la filologia. Va influir sobre Goethe i la literatura i la filosofia alemanyes en general. També va ser promotor de l'*Strum und Drang*.

En conjunt, aquesta nova situació de la sensibilitat l'hem heretat sense trencaments, encara que ens costi imaginar com va poder ser una novetat; en canvi, la consciència lingüística herderiana, després d'assolir la plenitud per mitjà d'altres romàntics, s'eclipsa fins a reaparèixer ben entrat el nostre segle.

Aquesta plenitud té lloc amb **Wilhelm von Humboldt** (1767-1835), tot i que no seria just silenciar l'aportació ocasional i aparentment lleugera, però memorable, de **Heinrich von Kleist** en la seva humorada breu *Sobre la gradual posada a punt del pensar en la parla* (1810), que consisteix, senzillament, a fer veure que el fet de pensar té lloc mitjançant el llenguatge.

Què és el llenguatge?

El llenguatge no és una suma de paraules, sinó un conjunt de sistemes de categories formals, amb un material articulat sonor, els quals canvien de llengua a llengua d'una manera inimaginable: les gramàtiques de les diverses famílies lingüístiques del món ofereixen els exemples més sorprenents de diversitat estructural.

Tot i això, aquesta decisiva intuïció fou compresa aleshores per molt pocs, i oblidada de seguida; en canvi, va perdurar la creença que cada idioma, en la seva forma, expressa el **caràcter del seu poble** (la seva "cosmovisió", dirien els antropòlegs del nostre segle). I és que la concreció modesta, material, gairebé còmica del llenguatge no casava gaire amb la volada sense límits de l'esperit romàntic, rebel a qualsevol compromís amb una forma determinada.

1.3. L'idealisme, filosofia estètica i moral

En la filosofia idealista, que és la filosofia del romanticisme alemany, les idees estètiques havien d'assolir necessàriament la seva màxima ambició d'**universalitat**. Però en això, com en general, la filosofia idealista pot resultar absolutament intel·ligible per a qui no sintonitzi amb els supòsits generals del llenguatge romàntic alemany; per comprendre-la potser resulta un requisit previ l'aclimatació a la seva literatura, parant esment no solament en els autors més consagrats –**Friedrich Hölderlin**, posem per cas– sinó en altres de més marginals i extravagants, però tal vegada més característics, com ara **Jean Paul Richter**, de la peculiar estètica del qual parlarem més endavant.

La nova sensibilitat ha trobat així el seu estil i la seva veu també en l'aspecte conceptual, i cal esforçar-se per oblidar el sentit tradicional de la terminologia filosòfica i acceptar la nova pretensió: tot és, bàsicament, una gran força divina manifestada en l'impuls de l'ànim humà –paraules com *llibertat* i *moral* adquireixen un valor creatiu, de dignitat i autoennobliment, més que de decisió entre alternatives plantejades intel·lectualment.

Friedrich Hölderlin

Va néixer a Lauffen am Neckar, Württemberg, l'any 1770 i va morir a Tübingen el 1843. Hölderlin era un poeta que tant llegia els autors preromàntics com els lírics grecs. Es va aproximar a l'idealisme gràcies a Hegel i Schelling, i més tard va establir contacte amb Fichte, Goethe, Herder i Wieland. La seva filosofia, expressada en la poesia, és que l'objectiu de la vida és assolir la revelació de la sublimitat i que el sacrifici és el llenguatge del cor de l'home.

El gran capgirament es va produir en un filòsof que no s'ocupà explícitament d'estètica: **Johann Gottlieb Fichte** (1762-1814), amb el seu sentiment sobre el **Jo**, que arrenca d'una manera que determina el **No-Jo**, el domina i no es deixa dominar per ell, com en la vella filosofia servil, en què la ment no feia més que sotmetre's a les coses.



Johann Gottlieb Fichte.

No és una dada inútil afegir que Fichte va dedicar entusiàstiques lliçons a l'edat present i a la nació alemanya: més que anàlisis d'allò que ens és donat, són exhortacions al que és possible, i més encara, al que **hauria** de ser; la nació alemanya, ja ho hem dit abans, no existia encara com a realitat política.

El tremp poètic de la filosofia idealista es mostra més explícitament en el pensament de **Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling**, per mitjà de diversos sistemes en el fons anàlegs. El 1800, en el seu *Sistema de l'idealisme transcendental*, troba la síntesi de natura i esperit precisament en la **intuïció artística**. Amb aquesta intuïció, el Jo reuneix l'inconscient que puja de l'impuls natural (*Poesie*) i la deliberació conscient de l'art pròpiament dit (*Kunst*).

Ens podem adonar que Schelling reviu el judici de gust kantian, ara engrandit i sublimat: la revelació de la unitat de l'univers en el grat estètic no és solament la taula de salvació a què s'aferra a darrera hora l'esperit, sinó la triomfal manifestació d'un impuls diví en el món, que es concreta en una ment que intueix així, com si fos un tret, l'absolut on queda abolida la dualitat.

L'**art**, aleshores, és més que la filosofia, perquè manifesta íntimament i de fet aquesta unitat transcendental que la filosofia tan sols pot expressar exteriorment i de manera abstracta. Després, a les lliçons sobre *Filosofia de l'art*, aquest –variació sobre el tema ja presentat– és encarnació de les infinites **idees** o **potències** contingudes en l'absolut.

Amb tot, l'idealisme no és irracionalista: forma part de la seva fe creure que la raó està unida a la natura i a la vida. I això és el que permet la magna culminació de la filosofia –incloent-hi l'estètica– en el pensament de Hegel.

Bibliografia

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *La relació de les arts de la forma amb la naturalesa* (1807).

Entendre Schelling

Potser és una traïció reduir la manera de sentir shellin-guiana a fórmules conceptuals: ens hauríem de submergir en la seva boira exaltada, on s'esfumen els perfils de la terminologia, per poder simpatitzar amb la seva ment.

1.4. Hegel: les etapes d'allò estètic com a part del gran Sistema

En forma molt elemental, gairebé caricaturesca, podem dir que Hegel creu en un Déu que, alienant-se en perdre la unitat amb si mateix, s'ha desenvolupat en forma de **natura, història i esperit objectivat** –és a dir, cultura religió i filosofia–, amb un ascens gradual que el duu a retrobar-se amb si mateix.

Ritme ternari

Aquesta teoria segueix el ritme ternari, que és alhora la forma de la realitat divina i la forma del raonament mental: afirmació, consegüent negació recíproca i negació de la negació, que resulta positiva elevació a un nivell nou on es reabsorbeix allò positiu dels elements de la contradicció anterior, i se supera el que tenen de negatiu (les nostres paraules *superar, reabsorbir i abolir* no són aquí res més que diverses facetes o "moments", per contradictoris que semblin, del mateix terme *aufheben*).

La **Natura**, aleshores, és inconscient, i per aquesta raó amb prou feines es pot anomenar **bella**: la consciència, per a l'esperit, es comença a donar en la història, de la qual forma part, si bé en el seu aspecte inferior menys especulatiu, la història de l'art, que també està estructurada ternàriament.

En efecte, primer hi ha **art simbòlic** (Orient), el bàrbar encant del qual resideix en el fet que l'esperit encaixa malament amb les formes –l'arquitectura n'és l'art central–; després, **art clàssic** (Grècia), en el qual, sobretot en l'escultura, esperit i matèria troben adequació harmònica en les estàtues dels déus, i finalment **art cristianoromàntic**, on l'esperit sobreix manifestament damunt la matèria i les formes artístiques.

Aquesta tercera i darrera fase té, no un sinó tres arts típics, en una jerarquitza-
ció successiva (pintura, com a art de la llum; música, com a expressió gairebé directa de l'esperit per mitjà del so, i, en un nivell suprem o a part, poesia, *Dichtung*: ens resistim a traduir-ho per 'literatura'), on la matèria queda de fet "assumida-superada-abolida" (= *aufgehoben*), i així es deixa que l'esperit tingui una manifestació plena.

D'aquesta manera, fidel als seus principis teòrics, Hegel desvalora el llenguatge mateix en tant que és matèria i estructura concreta. Una implicació funesta d'aquest plantejament és que l'art, en la mateixa època en què Hegel escriu, ja està superat, en posthistòria: ja no respon a "la necessitat interior de l'esperit", perquè aquest és massa conscient d'estar per damunt de la concreció de qual-sevol forma que adopti. Falta, doncs, el compromís necessari perquè hi hagi una obra com a expressió convençuda: l'esperit sent la seva insatisfacció, com Faust o Don Joan, davant tots els recursos i avenços de l'art.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Va néixer a Stuttgart l'any 1770 i va morir a Berlín el 1831. Hegel, després de passar una forta crisi religiosa, es va dedicar a la docència a la Universitat de Jena, i més tard va ocupar la càtedra de la Universitat de Berlín que Fichte va deixar vacant. Segons Hegel, l'objectiu de la filosofia és comprendre el propi temps. El sistema hegelianista refà la tradició religiosa d'Occident i la projecta sobre la història i la política: Déu és aquí i es manifesta en la història, en tant que la humanitat assoleix la llibertat.

Bibliografia

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estètica*. Introducció, I: "Delimitació de l'estètica i rèplica a algunes objeccions contra la filosofia de l'art".

Hegel afegeix que a mesura que l'art es va fent menys necessari per a l'esperit, creix la necessitat de l'estètica, de la consciència i la teoria que donin sentit al que ja ha estat creat i al que encara es pot crear, inserint-ho en el desplegament de la raó històrica universal.

Una conseqüència d'això és la **ironia**, tan perillosa per a l'artista, a mesura que es torna absoluta, i que arriba a ser també la situació de l'esperit en tota la seva activitat intel·lectual. Hegel, per més que vegi la ironia com un mal, l'ha d'acceptar: F. Schlegel se'n torna addicte, com si es tractés d'una droga perillosa.

Suposem que n'hi ha prou amb una aproximació hegeliana, fins i tot si és mínima com aquesta, perquè immediatament l'estudiant s'adoni de fins a quin punt anticipa allò que havia de passar i la situació actual de l'art i la literatura: la tendència cultural a reduir-los a conceptes abstractes que valen tan sols en la mesura que s'insereixen en l'esquema del desenvolupament històric –el qual és, al seu torn, la Raó universal, el sentit lògic i el valor de tot.

D'aquesta manera es perd el valor únic, irreductible a saldos abstractes, que fa que una obra pugui ser decisivament valuosa, mentre que una altra, anàloga a aquella davant d'una anàlisi crítica, no sigui vàlida. És allò que s'ha anomenat **la mort de l'art**.

1.5. La segona generació romàntica: fragments, ironia

Tornem ara breument als literats, deixant els metafísics –encara que aquesta distinció té menys sentit en l'època romàntica alemanya que en qualsevol altra–, per a al·ludir, primer de tot, a l'extravagant "**Jean Paul**" (avui dia se li afegeix el cognom, Richter, 1763-1825), el qual, entre la seva bigarrada obra, té un llibret, *Introducció a l'estètica*, on, a més de nombrosos altres temes, planteja d'una manera nova i més prometedora la qüestió de la **comicitat** i l'**humor**.

Es comprèn, en efecte, que el romanticisme hagués d'elevat la consideració d'allò que la tradició crítica anterior havia considerat ridícul i baix: és cert que en la literatura el *Quixot* i la seva herència en la novel·lística anglesa del segle XVIII havien introduït un humorisme més poètic, però els lectors de l'època se'n reien d'una altra manera i per altres raons que nosaltres.

Bibliografia

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estètica*. Tercera secció: "La forma romàntica d'art".

Bibliografia

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estètica* (pàgines finals).

La clau terminològica d'aquesta elevació es troba en el terme **humor**, que, per als anglesos havia passat de significar 'manera extravagant de ser' –equivalent a l'espanyol *ingenio* en Huarte de San Juan i el *ingenioso hidalgo*... en Cervantes– a indicar un distanciament irònic i sarcàstic, que eixamplava la vella idea de la comicitat com una cosa vinculada a situacions, tipus i jocs de paraules d'una ridícula pejorativa. L'humor es comença a tornar una cosa positiva, una manera més elevada de mirar el món, somrient malenconiosament davant la seva petitesa.

L'humorisme és només un costat del romanticisme: hi ha un altre costat patètic i sense ironia en el lliurament a la sublimitat etèria, i Richter l'ataca sobretot en **Novalis** (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), no tan sols líric d'anomenada i novel·lista *sui generis*, sinó assagista en *Europa o la cristiandat* i en els fragmentaris materials per a una *Enciclopèdia*.

Aquest vessant vehement i innocent del romanticisme alemany té el seu màxim poeta en Hölderlin –el qual convé veure lliure de les interpretacions heideggerianes–; a l'altre vessant, els suggeriments de Richter troben una forma més eficaç en el sentit de la ironia, tal com es manifesta plenament en **Friedrich Schlegel** (1772-1828).

Aquest concepte, que Hegel va tenir en compte i va criticar –segons suggeríem–, en Schlegel ha arrencat de Fichte: el Jo d'aquest autor arribava a **posar** l'univers, el No-Jo, com una cosa real en sentit de concret i avingut amb unes formes; en canvi, en Schlegel el Jo encara és més lliure que en Fichte, en tant que menysprea les formes i concrecions que pugui "posar", i les dissol alhora que se'n serveix i els passa per damunt. És a dir, el Jo irònic "satànicament insolent", però no orgullós a la manera de Faust o Don Joan.

De fet, en el terreny literari queda clar que aquesta ironia, si més no de moment, no és nihilista en tant que es revela positiva i enriquidora: té una forma predilecta, el **fragment** –que Friedrich cultiva en col·laboració amb el seu germà August i amb d'altres, que firmen conjuntament– i que es distingeix subtilment de l'aforisme clàssic –a la manera dels moralistes francesos o, a Alemanya, de **Georg Christoph Lichtenberg**–, perquè no pretén arrodonir conclusions.

Encara més, aquesta actitud s'organitza com a disciplina, precisament com a filologia, en un sentit molt divers del que avui s'usa acadèmicament: com la obertura universal a totes les ments de totes les èpoques i nacions. Així, una dècada abans que Goethe hagi llençat el terme *Weltliteratur*, 'literatura universal', Schlegel ja ha esbossat el que podria ser això a la seva *Història de*

Friedrich von Schlegel

Va néixer a Hannover el 1771 i va morir a Dresden l'any 1829. Convertit al catolicisme i inclinat a posicions conservadores, és un dels teòrics més destacats del romanticisme, que ell defineix com a "poesia universal i progressiva". Amb el seu germà August Wilhelm, va fundar la revista *Athenäum*.

El punt de vista d'un campanar gòtic

Aquesta expressió és en al·lusió a la inclinació aleshores creixent d'aixoplugar-se en situacions de creença, si més no nominalment, cristianes, una mica «passadistes».

la literatura antiga i moderna (1815), tan significativa en el seu esforç, per més que Heinrich Heine li pogués retreure que l'altura del seu punt de vista era la d'un campanar gòtic.

La nova actitud d'aquesta línia romàntica també revela el seu costat positiu en el treball del germà de Friedrich, **August Wilhelm** (1786-1845), cofundador de la revista *Athenäum*: a les seves lliçons de literatura dramàtica (1808), va posar fi als prejudicis neoclassicistes en el teatre, preservats pels francesos, difonent en la seva llengua, entre d'altres, Calderón, també elogiat per Goethe.

El romanticisme germànic encara va tenir conseqüències fecundes en l'ordre de les idees –concretament de les idees estètiques–, però va ser sortint de si mateix –Schopenhauer, Kierkegaard–; i per això les deixarem per a apartats posteriors.

1.6. Anglaterra: una poètica sòbria, realista, democràtica

La consciència estètica, a l'època romàntica anglesa, torna a fer aquesta impressió d'avançament, de presagi d'èpoques futures, que, en general, es notava en la història anglesa des de la fi del segle XVII.

A punt de començar el segle XIX ja apareix un text cabdal, *Balades líriques*, de William Wordsworth i Samuel Taylor Coleridge, amb una introducció redactada pel primer, i amb una divisió del treball poètic molt curiosa, més pròpia –podríem dir– d'una edat tan excessivament conscient com la nostra, que d'una edat com la romàntica, que se sol considerar arravatada per la inspiració cega.

Imaginació i fantasia a *Balades líriques*

Wordsworth es reserva els poemes basats en temes versemblants i quotidians, mentre que a Coleridge li corresponen més aviat els de tema fantasiós i extraordinari; en la terminologia posterior de Coleridge es pot dir que aquell actua com a líric de la **imaginació** i aquest de la **fantasia**.

Però aquí hem d'al·ludir sobretot a l'esmentada introducció, que planteja una perspectiva nova –molt d'acord amb la manera de sentir de no pocs escriptors del nostre segle, ja que no amb la sensibilitat general d'avui–: per començar pel que crida més l'atenció, Wordsworth, tot i que reconeix que la poesia es basa en un sobreiximent d'emocions poderoses, col·loca allò que és pròpiament poètic en l'"emoció recordada en tranquil·litat".

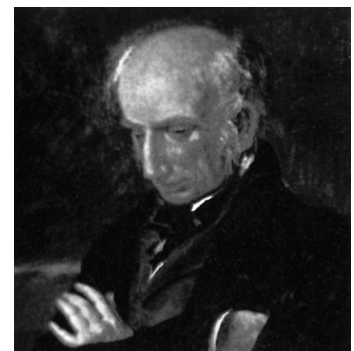
La **poesia** no s'ha d'escriure mentre dura l'emoció, sinó posteriorment, amb distància i assossec: però aleshores ocorre que la vertadera matèria del poema no és tampoc aquella emoció, ni allò que la va causar, sinó la meravella del record, el miracle de la conservació, depuració i expressió del viscut, al llarg del temps, en memòria i paraula.

Bibliografia

William Wordsworth, *Prefaci a les Balades líriques* (1802).

Bibliografia

Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria IV*, capítol XIII.



William Wordsworth.

Aquí tenim, doncs, potser, l'arrencada explícita de la creixent tendència del nostre propi temps a allò que Heidegger, amb el pretext de Hölderlin, va anomenar la **poesia de la poesia**, és a dir, la que té com a tema la poesia mateix.

Però també hi ha una altra novetat vistosa en el pròleg wordsworthià: el seu sentit de la **dicció poètica**, que, en pacífica i silenciosa revolució, no aliena a la tendència democratitzadora que feia eixamplar a poc a poc la base electoral parlamentària, pren com a model la llengua real de la gent corrent –certament polida de dialectalismes i de grolleries–, perquè aquí és on més s'expressen els sentiments comuns de la humanitat.

És cert que al llarg del segle XVIII la literatura anglesa, en general, s'havia acostat més que cap altra a la llengua viva i col·loquial, però ara es fa un pas endavant més: s'enfoca la poesia en una **parla de la classe mitjana** –més o menys convencional, no cal dir-ho–, i s'abandona el to elevat, emfàtic i selecte que solia ser condició de tota lírica.

El seu col·laborador poètic, Coleridge, porta la teoria a nivells més abstractes, també pel fet d'estudiar a Alemanya, on recull conceptes de Kant i Schelling: complement de les idees wordsworthianes són les seves pròpies sobre la imaginació i la fantasia.

La **imaginació** és la potència que copsa i al mateix temps, en certa manera, crea el nostre món, amb dos nivells: el primari, inconscient, en el qual la nostra ment, per dir-ho en paraules actuals, percep en imatges, i estructura i dota de sentit el nostre cosmos; i un altre nivell, conscient i amb intervenció de la voluntat, en el qual es combinen les imatges elaborades en el nivell inferior i s'estableixen les seves relacions i els seus valors. La **fantasia**, al seu torn, té un caràcter que s'adiu més amb el significat que donem avui al terme, en obertura a novetats imprevistes i fins capricioses.

La gran novetat és que, per més que Coleridge cultivi la fantasia, fins i tot amb l'estímul de drogues, ha acceptat que allò fonamental en el poeta és la imaginació, la seva capacitat de veure, comprendre i expressar la realitat.

1.7. Keats: més sobre la crisi del Jo literari

En la segona generació romàntica, a banda de l'encesa *Defensa de la poesia*, de Percy Bysshe Shelley, l'idealisme del qual sembla recollir tota la tradició neoplatònica, trobem el singularíssim cas de **John Keats**, el poeta mort en plena joventut, que, en unes quantes cartes a amics, sense pretensió teòrica, profetitzava, de manera extrema, el nou sentit del subjecte literari que, en esforç antiromàntic, proposarien a alguns escriptors del segle XX.

Bibliografia

John Keats, *A Benjamin Bailey* (22 de novembre de 1817).

Keats, amb rotunditat gairebé humorística, nega el Jo líric i diu que el poeta és l'ésser menys poètic del món, perquè no té personalitat pròpia, sinó que és un "camaleó" que, en cada moment, inventa i adopta una personalitat diferent. És cert que ell ho exemplifica en al·lusió a figures dramàtiques i precisament a propòsit de Shakespeare, l'enigmàtic i neutral creador de criatures contradictòries entre si, però deixa oberta l'aplicació a la poesia en general.

La persona privada del poeta, doncs, queda a l'ombra: allò que compta és la personalitat que adopta en cada poema. Això se separa de la idea de la literatura, predominant en el romanticisme, com a revelació d'un Jo genial i exquisit, amb el qual es desitja tenir tractes en la lectura: el mètode Sainte-Beuve, que Proust ataca, però que potser continua sent el supòsit tàcit de l'ús de la literatura en la nostra pròpia època.

1.8. França: romanticisme ressagat

Les idees estètiques en el romanticisme francès, deixant de banda que s'atenien al terreny literari, no hi arriben a tenir l'originalitat i la importància de les idees angleses.

D'altra banda, el romanticisme tarda més a madurar a França, per la conjuntura política i social: curiosament, com ja hem suggerit, els revolucionaris foren classicistes en el camp estètic, i el nou esperit va córrer en gran manera a càrrec d'exiliats, la majoria dels quals havien tornat amb Napoleó, com **François René de Chateaubriand**, l'autor d'*El geni del Cristianisme*, expressió de la tendència de tants romàntics a unir conservatisme i catolicisme.

En canvi, Napoleó mantingué sempre desterrada **Madame de Staël** –que amb el seu llibre *D'Alemanya* (1810) divulgà entre els francesos el nou esperit germànic. **Alphonse de Lamartine**, el 1820, popularitzà la reflexió lírica, i després **Victor Hugo** aconseguí oficialment la victòria del romanticisme, des del pròleg de *Cromwell* (1827) i amb l'estrena d'*Hernani* (1830). Ell presumia d'haver canviat l'estil i la dicció de la poesia francesa, sobretot en la seva *Resposta a una acta d'acusació*, tot i que la data d'aquest poema, 1834, és falsa, perquè realment fou escrit vint anys més tard.

De fet, amb l'hegemonia de la nova burgesia, des del juliol del 1830 ha canviat el clima francès: els suposats romàntics, que Charles Augustin Sainte-Beuve eleva a una vigència universal, tan sols es qüestionen en la segona meitat del segle, a partir de Flaubert i Baudelaire.

2. El postromanticisme i el realisme

2.1. Schopenhauer: l'art com a consol. Kierkegaard: el fenomen estètic com a manca de compromís

L'obra fonamental d'Arthur Schopenhauer (1778-1860), *El món com a voluntat i com a representació* (1818), va assolir el ressò i la fama màxims arran de la segona, *Parerga i Paralipòmena* (1851), és a dir, en un altre clima, intel·lectualment desencisat però socialment estable, darrere el fracàs de les agitacions del 1848. Aleshores, la burgesia dinàmica i pròspera va trobar molt oportú guarnir-se amb aquest escepticisme pessimista quant a les creences últimes, sense perdre energia en la seva activitat.

En el pensament schopenhauerià, allò estètic apareix com a consol elevat entre un negre buit desesperançat. Servint-se, amb una determinada arbitriietat metafòrica, d'un terme de Kant, Schopenhauer afirma que la **cosa en si mateixa** universal, allò **noumènic** incognoscible en l'ésser, és una tenebrosa i inexorable Voluntat –el dinàmic Déu hegel·lià ara sembla que s'ha tornat cec, però implacable, amb més de dimoni que no pas de déu–, que tan sols es fa consciència en l'home.

Davant de la intel·ligència de l'home, en efecte, aquesta obscura voluntat còsmica apareix com a **representació**; esfera en la qual s'estableixen el subjecte i l'objecte, les categories de temps, espai, causa, etc. En la intel·ligència humana aquesta pujada de l'ésser universal es fa conscient de la vanitat general i de l'especial misèria de l'home, i sent un dolor metafísic que solament es pot guarir dignament amb el *nirvana* indi, amb la *voluntad* –que diria Unamuno–, però sense que sigui decorós el suïcidi.

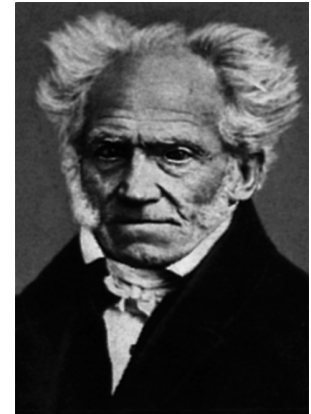
Tanmateix, enmig de tantes tenebres, hi ha una cosa relativament positiva: aquesta cosa cognoscible de l'univers produeix una cadena d'idees que apareixen com a espècies concretes i immutables en el món. La intel·ligència, en la desinteressada contemplació estètica, copsa aquestes idees, en les quals s'objectiva la Voluntat:

"L'art és la clau d'aquesta objectivació, la càmera obscura que mostra els objectes amb més puresa i permet dominar-los i abastar-lo millor: l'espectacle dins de l'espectacle mateix, com en *Hamlet*...".

A. Schopenhauer, *El món com a voluntat i com a representació* (52).

Arthur Schopenhauer

Va néixer a Gdansk l'any 1778 i va morir a Frankfurt el 1860. Seguidor de Kant, i en contra de l'idealisme i de Hegel, considerava que el Jo que és "voluntat de viure" utilitza la sensibilitat i l'enteniment, però no hi és reductible; l'home és tota la realitat que en ella mateixa és una irracional voluntat de viure, la qual es manifesta a la consciència humana com a "món de representacions". El món com a voluntat comporta la impossibilitat de l'autosatisfacció, i això implica un dolor infinit. Fou un gran entusiasta del budisme.



El geni és la capacitat d'absorbir-se del tot en aquesta contemplació, però hi ha una cosa encara millor: el **sublim** –el terme té reminiscències kantianes–, que és la ruptura deliberada i violenta amb la Voluntat, per part de la nostra ment, que reivindica per a nosaltres la dignitat de ser condició de tot l'espectacle universal.

Schopenhauer estableix graus en l'estètica, segons les arts, que s'elevan des de l'arquitectura –que, en el límit inferior opera amb la matèria inorgànica, tot i que té alguna possibilitat més elevada en la curiosa hipòtesi de l'arquitectura hidràulica–, fins a la jardineria, la pintura de paisatge, l'escultura, la pintura de retrat, i fins a ascendir a la literatura, dins de la qual, és clar, la **tragèdia** és el que expressa millor el món i el destí humà, cridat al no-res.

Schopenhauer i Calderón

Schopenhauer, gran lector de Gracián, cita també Calderón: *porque el delito mayor del hombre es haber nacido*.

Per damunt de tot, ja no com un art més, sinó com a revelació del noumen del món, tenim la **música**.

Concepte wagnerià de la música

La música s'ha de prendre preferentment en la forma wagneriana: el món que se'ns presenta, igualment es podria veure com a encarnació i objectivació de la música que de la Voluntat (Schopenhauer, en el seus gustos, si bé tendeix al wagnerisme, és, d'altra banda, classicista i antiromàntic).

Un dels pocs admiradors que tingué Schopenhauer abans del seu segon llibre fou el danès **Sören Kierkegaard** –desconegut, al seu torn, fins a l'inici del segle XX–, en part perquè compartia la seva oposició a Hegel –amb més rigor que Schopenhauer–; i més profundament, pel gran encert literari d'aquest en la crítica corrosiva d'idees i costums. Però Kierkegaard, per mitjà del seu joc de pseudònims i dels seus brillants equívocs, aparentment de signe tan sols individualista, volia ser un **cristià radical**.

Segons Kierkegaard, allò estètic és el nivell del gaudi sense compromís, allò romàntic en el sentit donjoanesc i fàustic; per damunt seu hi ha el nivell del que és ètic, amb el dilema de triar i renunciar; i per damunt encara hi ha allò religiós, que, especialment en allò que ell anomena **religiós B**, implica el sacrifici de totes les categories racionals i morals per fer el salt cap al desconegut, cap a un Déu altre i sense límits, d'implacable exigència amorosa (és cert que aquesta desvaloració de l'estètica es fa en una obra de qualitat literària excepcional.)

Bibliografia

Arthur Schopenhauer, *El món com a voluntat i com a representació*, tercer llibre.

Bibliografia

Arthur Schopenhauer, *ibid*, capítol 52.

Bibliografia

Sören Kierkegaard, *Diari*.

Tornant a l'àmbit alemany, al llarg del segle XIX van anar sorgint diversos autors amb obres d'estètica importants i detallades, que, sense ser prou destacades en la història de la filosofia, es desenvolupen en ple àmbit filosòfic –autors com ara Schasler, Eduard von Hartmann, Friedrich Theodor Vischer... Avui dia, però, tan sols se'ls recorda com a curiositats, i amb prou feines són llegits.

En canvi, recentment s'ha reeditat un autor com **Eduard Hanslick**, que per al seu temps fou més aviat un crític antiwagnerià, sense pretensions de generalitzar en el terreny estètic més enllà de l'abast de la música. També, per la seva condició de vienès, precursor de tantes tendències intel·lectuals immediates de la seva ciutat, se'l recorda per la protesta contra la interpretació romàntica de la música com a expressió de sentiments, presa com a forma i contemplació pura d'estructures sonores. Per això, aquest autor enllaça amb desenvolupaments posteriors.

2.2. Estètica a París: Taine. El magisteri d'Edgar Allan Poe per una literatura conscient: Flaubert, Baudelaire

En l'ambient postromàntic francès, pel que fa a la consciència estètica, en principi hi ha una dualitat entre idealisme i naturalisme, que queda desbordada i superada pel que se sol anomenar *l'art pour l'art*.

En el primer aspecte tenim, per exemple, **Victor Cousin** (*Du Vrai, du Beau, du Bien*, 1837), que encapçala tota una escola una mica influïda per l'idealisme alemany; o **Félicité-Robert de Lamennais**, més important en la història religiosa, però que al seu *De l'art et du beau* (1841) també aporta una contribució a la teoria estètica de sentit espiritualista i sublimador.

A l'altra banda, al marge de les protestes antiartístiques d'alguns crítics truculentament radical, com Proudhon, destaca **Hippolyte Adolphe Taine** (1828-1893), que pretén considerar l'art des del punt de vista del mètode experimental propi de la ciència, com si fos una mena d'investigació botànica que assenyala els medis, la geografia, el clima –també la "temperatura moral"–, per a una explicació determinista.

En canvi, convé indicar que **Karl Marx**, que resideix una temporada decisiva a París abans de traslladar-se definitivament a Londres, no veu que hi hagi una connexió gaire clara entre la qualitat de la creació literària i l'elevació del nivell econòmic a cada cultura: i encara més, precisament les creacions d'èpoques més pobres i endarrerides poden tenir en temps moderns un encant especial, perquè es veuen com a testimoniatges d'èpoques més ingènues i enteres.

Bibliografia

Eduard Hanslick, *La bellesa a la música* (1a edició, 1854).

Bibliografia

Karl Marx, *Elements fonamentals per a la crítica de l'economia política*.

Bibliografia

Karl Marx, "Debats de la sisenana Dieta Renana, per un renà", a la *Gasetta Renana* (maig del 1842).

El seu gran deixeble, **Friedrich Engels**, va assenyalar que les opinions polítiques d'un escriptor –Honoré de Balzac– es poden contradir amb el valor de la seva crítica social; i d'aquesta manera salvava l'enriquidora ambigüitat de la literatura al mateix temps que en defensava el valor de document i anàlisi.

En un ordre purament teòric, l'idealisme i el naturalisme no assoleixen gaire importància, i **J.M. Guyau** pogué oferir fàcilment una síntesi de totes dues tendències: la qüestió es torna més complexa i interessant a les mans dels creadors, sobretot dels literaris, ja que l'anomenat **art per l'art** no es limita a somiar mons de fantasia, sinó que també inclou la possibilitat d'un realisme fins i tot cruel.

Els dos creadors més grans en el període inicial de la segona meitat del segle –en poesia, **Charles Baudelaire**; en novel·la, **Gustave Flaubert**– també tenen una nítida consciència crítica, que els fa doblement mestres de la literatura posterior, a banda que Baudelaire, a *Salons*, és el crític d'art més gran del seu segle, i el primer teòric de la modernitat.

Però convé recordar també aquí un autor que, sent nord-americà, va tenir la màxima projecció precisament gràcies al seu traductor, Baudelaire: **Edgar Allan Poe** (1809-1849), i no solament pels relats i els poemes, sinó per l'assaig *Filosofia de la composició*, on exposa –sense cap mena de dubte, com un acudit fals *a posteriori*– que el seu poema *El corb* és el resultat d'una deducció lògica a partir del reconeixement en abstracte de quins podrien ser els elements i les formes més adequats per a aconseguir un efecte emotiu en el lector.

Bibliografia

Edgar Allan Poe, *La filosofia de la composició* (1845?).

La clau intel·lectualista i conscient de tot aquest ambient estètic, enmig de les seves aparents paradoxes, és la següent: d'una banda, sembla que els escriptors i artistes volen girar l'esquena a aquest món tan baix, i tancar-se a la torre d'ivori, vivint al revés –*À rebours*, és el títol de l'arquètipa novel·la de Joris-Karl Huysmans– del que és normal.

"Pel que fa a viure"

"Pel que fa a viure", diu un personatge d'una narració de Villiers de L'Isle-Adam, "això ho poden fer els nostres criats per nosaltres".

D'una altra, en això mateix hi ha un desig de "donar una bufetada al gust del públic", una protesta contra l'estat social de les coses.

Baudelaire digué:

"En aquests temps, s'ha de ser o dandi o socialista".

Aquest partidari fracassat de les revoltes del 1848 es refugià en la *poesia maledida* potser en part per consolar-se de la seva incapacitat revolucionària. I ell, com cap altre, mostrava també que el satanisme i l'ostentació en la immoralitat eren una rebel·lió contra la moral burgesa que, paradoxalment, implicava una consciència del pecat i un anhel profund de transcendència. **Emile Zola**, poc dotat per a les especulacions teòriques, i entestat a fer una novel·lística científica, va trobar el millor sentit per a la seva vida en la militància política a favor d'Alfred Dreyfus.

Potser ningú com Flaubert es va adonar de l'escissió de l'artista en aquesta situació: "estem fets per dir-lo, no per tenir-lo", digué referint-se al món i a la vida. I no era tan sols una retirada a la contemplació, sinó una renúncia a la pròpia personalitat:

El **mètode Flaubert** incloïa prendre notes minucioses sobre la realitat i oferir el relat com si no hi hagués narrador, de manera directa i impersonal (després, aquest mètode s'anomenà **cinematogràfic**). La individualitat de l'autor no s'havia de deixar veure, i, tanmateix, s'expressa millor d'aquesta manera que amb l'exhibicionisme pròpiament romàntic.

El realisme de Flaubert

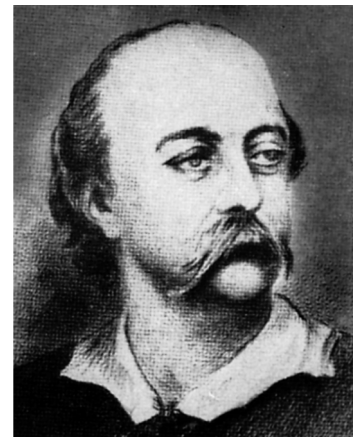
Flaubert somiava obtenir mons de bellesa i sentiment, i només practicà el realisme com un exercici feixuc, en acceptar la tasca d'escriure alguna novel·la sobre un fet real –i prosaic–, feina proposada pels seus amics perquè no se n'anés gaire cap a la fantasia, i va produir la seva *Madame Bovary* com qui compleix un deure o una penitència.

Aquesta posició estètica suposa, en l'artista, una consciència fins i tot excessiva dels mitjans, les formes i els motius que pot usar en la seva renovació creativa: per exemple, Baudelaire, en el seu sonet *Correspondències*, parla de la connexió –*sinestèsia*, en diuen en psicologia– entre els diferents sentits, que, d'aquesta manera, deixen entreveure la seva connexió final més profunda, en referència al misteriós centre i origen de l'univers.

És difícil de dir si aquesta fase de l'evolució de la ment estètica és l'extrem del romanticisme o més aviat n'és la superació –i probablement no té sentit plantejar aquest dilema–: la diferència es troba segurament en l'exacerbació pel que fa a la claredat amb què es perceben les contradiccions, i, sobretot, en la hiperestèsia quant als efectes formals possibles, i a la limitada capacitat per trobar-ne de nous.

Bibliografia

Gustave Flaubert, *Correspondència*.



Gustave Flaubert.

Bibliografia

Charles Baudelaire, *Exposició Universal 1855. Belles Arts*.

Bibliografia

Charles Baudelaire, *ibid.*

L'exigència tècnica i el virtuosisme refinat serveixen per a sorprendre –*épater le bourgeois*–, no solament amb una actitud moral agressiva, sinó amb un estil incomprensible per al filisteu. L'**escàndol** comença ara sent formal; però els escandalitzats, tot i que no en comprenen bé el contingut, s'adonen immediatament que aquí hi ha d'haver una posició davant la vida que xoca en tot amb la d'ells –pensem en el clam que s'aixecà amb la primera exposició de pintura impressionista, que avui ens sembla tan amable i decorativa.

I no falta, en un altre clima i una altra societat, qui tanqui el cercle, renegant de l'estètica en el seu possible conflicte amb l'ètica: el gran Lev Tolstoi, en el punt més alt del seu magisteri literari, publica un dels atacs més greus fins aleshores contra l'art, que acusa de frivolitat i fins d'immoralitat. La novel·la, diu, tan sols pot tenir valor pels seus efectes edificants.

2.3. Anglaterra: artesanía gòtica contra lletjor maquinista, com a preparació paradoxal del disseny modern

En l'àmbit anglès, l'estètica de l'època segueix un camí peculiar, potser perquè no es planteja tant en el món literari com en l'artístic: en aquest cas es dona la típica paradoxa de la història de les idees segons la qual, alguns autors que inicialment poden semblar passadistes i reaccionaris i tot, finalment es revelen preparadors de noves tendències imprevistes. Ens referim a un corrent de protesta contra la nova situació industrialista que, a efectes generals, està encapçalat per **Carlyle** i **John Ruskin** (1809-1882): ens centrarem en aquest darrer.

Al llarg d'unes quantes dècades i de molts llibres, Ruskin clama contra l'artificialitat i la lletjor del nou món tecnològic, i, en canvi, exalta la **bellesa de la Natura**, les formes vives de la qual són el més formós que es pot contemplar. Com a conseqüència, aquest autor revisa la valoració vigent aleshores de la història de l'art, en denigra la creixent desnaturalització a partir del Renaixement, i enalteix l'edat mitjana, especialment el gòtic, com a sistema de formes més vives i legítimes, i fins i tot més honorades perquè s'avenen millor amb les necessitats de l'existència humana. L'art medieval, per ell, era més a prop de la "línia de la Natura", en la qual situava el secret de l'art.

A primer cop d'ull, això no és més que un salt enrere, per més raó que tingui en la crítica de la bastardia d'un món de formes que, ja corrompudes des del Renaixement, s'acaben de fer malbé amb el mode de producció industrial. Tanmateix, Ruskin va preparar el camí perquè es compregués per on havia d'anar un autèntic art de l'època industrial: cosa que faria, encara amb no poques ambigüitats, **William Morris** (1834-1896).

Bibliografia

Charles Baudelaire, *L'art romàntic. Consells als joves literats: vi. Del treball diari i de la inspiració*.

Crítica a la novel·la

És curiós que sigui l'autor de *Guerra i pau* qui acusi així l'art al cim del qual havia arribat; no sense deteriorar també el seu propi estil, en la seva tasca de propagandista moral, com a *Resurrecció*.

Bibliografia

John Ruskin, *Pintors moderns* (1843-1860).

Bibliografia

William Morris, *Les arts menors* (1877).

Morris, partint de la protesta de Ruskin contra la lletjor de la industrialització i contra el sentit propagandístic de l'art des del Renaixement, va arribar a preparar, sense imaginar-ho, les bases del **funcionalisme**.

Tal com fa el seu mestre, Morris contraposa la transparència i l'honradesa de les formes medievals amb la bastardia creixent de les formes modernes, regides per la intenció d'aparentar un poder econòmic més gran del que es té o d'ostentar el que ja es té.

L'aparició del mode industrial de producció introdueix un nivell de lletjor nou, perquè ara la forma dels objectes no respon en absolut al procés de la seva manufactura, sinó que tracta d'amagar-lo, i es revesteix d'altres formes preses d'èpoques passades, per aconseguir un to elegant i culte, i també per tapar la senzillesa de l'ús i l'evidència de la vida humana, considerada com una vergonya que s'ha d'amagar.

La societat tecnològica provoca que el món creat per l'home es torni una mascarada: Morris fa notar que a l'edat mitjana fins i tot els objectes d'ús eren bells perquè s'atenien a la seva finalitat i al mode de producció de la mà. Aleshores propugna un retorn a la senzillesa de l'artesanía, i ell mateix treballa en tipografia, en producció de teixits estampats per a parets, en la invenció de mobles i vidrieres...

Les obres poètiques de Morris, que imprimia amb tipus i ornamentacions a l'antiga, evidenciaven clarament l'error d'aquest salt enrere cap al món medieval, abocat al fracàs perquè, paradoxalment, les presumptes produccions d'art senzill i pobre resultaven molt cares, i tan sols cabien en ambients sofisticats. La crítica de la situació, en canvi, sí que havia estat encertada, i fins i tot n'entreveié les implicacions polítiques, a les seves conferències sobre art i socialisme –contra el "comercialisme", com ell anomenava el capitalisme.

Tot i així no depassava un cert utopisme reformista: faltava el pas decisiu, és a dir, llançar-se a explorar el nou sentit de les formes possibles dins del mode industrial de producció, una autèntica estètica de l'època maquinista.

Però William Morris, encara que no hi va arribar, la va postular amb la seva crítica i amb el seu sentit que la bellesa només pot néixer de la legitimitat del treball –"la bellesa és l'expressió de l'alegria de l'home que treballa"–: als grans renovadors del segle xx els quedava la part positiva de buscar un altre art, arrelat en la vida humana, i per tant derivat bàsicament de l'arquitectura i les arts menors de les coses usuals, que partís de la nova situació industrial i tecnològica.

D'això sorgeix la paradoxa que en el món de l'arquitectura i el disseny de la nostra època s'invoqui com a profeta William Morris, les creacions del qual com a artista –i més encara com a escriptor– foren passadistes i ornamentalistes.

Mentrestant, també es planteja a Anglaterra la qüestió de l'esteticisme, però allò que a França ja era colpidor, encara ho era més en la rígida beateria britànica: **Oscar Wilde**, com és sabut, va anar a parar a la presó. Amb tot, ell també aportà alguna cosa britànica a l'*art per l'art*: un sentit de l'humor que contrasta amb la gravetat francesa. "La Natura imita l'Art", diu, per exemple, en una de les seves famoses paradoxes.

Al mateix temps, altres autors anglesos, com ara **Walter Pater**, treballen per crear una nova imaginació històrica que vagi d'acord amb la sensibilitat esteticista.



Oscar Wilde.

Bibliografia

Oscar Wilde, prefaci a *El retrat de Dorian Gray* (1891).

Bibliografia

Walter Pater, *Apreciacions, estil* (1888).

3. De Nietzsche fins avui

3.1. Nietzsche: la posada en qüestió del llenguatge

Entre el llegat del segle XIX destaca, no tan sols a efectes estètics, l'obra de **Friedrich Nietzsche** (1844-1900).

El primer llibre de Nietzsche, sobre l'origen de la tragèdia, distingeix dos elements en la ment grega, l'**apol·lini** i el **dionisiac** –ordre i embriaguesa; harmonia i vida, aproximadament–, que, en el seu moment culminant, arribarien a una mena de complementarietat convergent, i que es podrien prendre, més en general, com a principis de tota experiència estètica.

Però aquesta idea, i altres de més àmplies, com l'afirmació que el món es justifica com a obra d'art –és a dir, una mena de panesteticisme antiintel·lectualista–, estan condicionades per una cosa més radical i primària: el reconeixement que tota activitat mental ha d'estar concretada precisament en **llenguatge i estil**, en una forma determinada i més o menys **bella**, al mateix temps que **arbitrària** des d'un punt de vista lògic.

Nietzsche, que posa en evidència la falta de sentit de la pretensió intel·lectualista i idealista establerta des de Sòcrates, demana una nova consciència del pensament respecte de si mateix, alhora irònica i acceptadora de la seva manera d'expressar-se, com una cosa que es pot separar del que s'ha expressat, enfront del tradicional supòsit dualista.

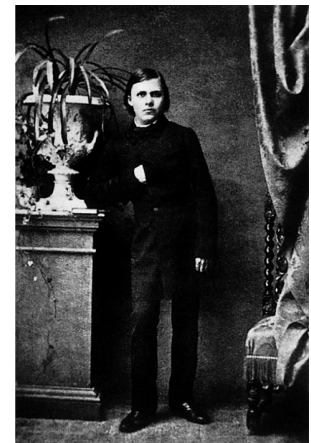
Potser podríem dir que amb Nietzsche el pensament es reconeix com a inevitablement poètic –i es podria dir també, literari–: aquesta acceptació, que pot semblar limitadora i humiliant, és font d'una dignificació sense límits de la realitat, que ja no queda contraposada desavantatjosament a la **idealitat**.

No ens pertoca ara tractar de com aquest punt de partida determina el sentit, potser escandalós i paradoxal, de l'anomenada **filosofia de Nietzsche**, i les seves afirmacions sobre el superhome, la transmutació dels valors, l'etern retorn, etc.: en tenim prou de quedar-nos en l'arrencada i assenyalar com, a partir d'aquí, resulta qüestionable la contraposició entre **pensament i forma**

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Nasqué a Röcken-Lützen, Saxònia, (1844) i morí a Weimar (1900). Adepte a la filosofia de Schopenhauer i a la música de Wagner, es presenta com un crític radical de la religió i l'ambient cultural i social.

Autor de nombrosos poemes, assaigs i composicions musicals, Nietzsche proposa una filosofia vitalista que considera que l'home ha de ser superat.



Bibliografia

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *El naixement de la tragèdia*.

de pensar, entre **estètica i teoria**, entre **filosofia i poesia**, ja que, de manera trivial, l'abstracte tan sols és aïllable després que es parla, en la coerció del llenguatge –coerció que exclou la possibilitat d'una "llibertat".

Podem, doncs, deixar les qüestions concretes, les idees nietzschianes –d'altra banda, tan ambivalents pel que fa al valor de crítica i rebel·lia que poden tenir–; el que ens importa és que, a partir de Nietzsche, l'estètica no és una cosa a part. Per tant, escriure, després d'aquest autor, i no solament en el terreny de la creació literària, no és el mateix que abans d'ell –i qui diu escriure, diu, al mateix temps, llegir.

3.2. Historicisme i vitalisme: anàlisi del temps en Proust

Hi ha altres pensadors que, a cavall entre els dos segles, representen prolongacions de filosofies vuitcentistes amb limitades possibilitats de futur.

En el cas de **Wilhelm Dilthey** (1833-1911), la seva visió de la història com una successió de diverses cosmovisions que van determinant el món de cada època, resulta positiva com a aportació al sentit hermeneutic de la nostra pròpia situació, mirant el passat, i, en conseqüència, relativitzant el nostre propi present.

Tenim aquí, doncs, una cosa important per a la ment de la modernitat –d'altra banda, Dilthey s'ocupa amb molta finor de grans autors literaris, sobretot romàntics. Però amb tot això no s'obre prou espai per a l'intent, potser desesperat, d'una remoguda radical dels supòsits de la creació estètica.

Al seu torn, **Henri Bergson** (1859-1941) arriba a una contradicció oberta: amb un començament vitalista, naturalista, es vol elevar cap a la llibertat de l'esperit, no solament en l'ordre moral, sinó deixant de banda els esquematismes abstractes de les idees.

Per a ser conseqüent amb ell mateix, Bergson no hauria hagut d'escriure ni parlar, sinó lliurar-se a la contemplació silenciosa, suposant que fos possible: perquè el llenguatge, inevitablement, és una cosa comuna, no individual, amb significats i categories generals, i, per més temporal que sigui en el seu desenvolupament i que proporcioni, bàsicament, relats de l'experiència personal, mai no pot donar la intuïció pura en la *durée* d'una persona, ni tan sols per a ús intern d'aquesta persona.

L'actitud de Bergson, doncs, resulta un gest irracionalista, però de gran coherència estilística: una exaltació d'allò concret i allò fugaç en termes universals i permanents.

S'ha relacionat excessivament Bergson amb Proust, que més aviat és el contrari: el repàs de la seva memòria comença i acaba sent anàlisi teòrica del mecanisme del record, involuntari, i, a més, ell nega el valor del Jo personal en la literatura, per a insistir en el fet que el subjecte literari té la seva pròpia entitat autònoma, l'única que cal considerar en la lectura, sense buscar intimitats, i encara menys per camins indirectes.

Hi ha més relació de la que es pot notar a primer cop d'ull entre el bergsonisme i el pragmatisme nord-americà, que, a efectes d'estètica, té el principal nom en **John Dewey** (1859-1952) i la seva obra *L'art com a experiència*. De fet, aquesta actitud nega la seva peculiaritat al fet estètic, perquè el veu només com una mena d'enriquiment vital, de guany "al comptat" (*cash*) en la nostra pròpia condició, i fins i tot en el nostre benestar.

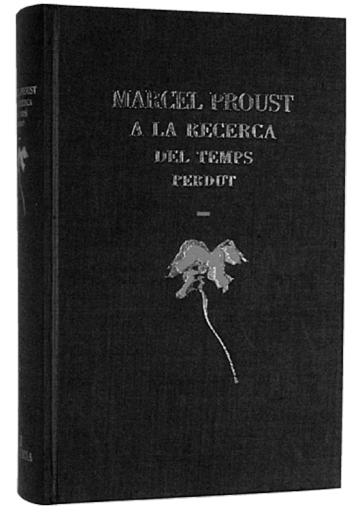
La independència de l'objecte d'art, els seus problemes formals i les seves referències a un context històric són afers que no tenen un relleu especial per a aquesta manera de pensar. Aquest pensament va tenir posteriorment repercussions o afinitats en l'àmbit anglosaxó, en el qual enllaçarà amb perspectives semiòtiques.

3.3. Croce: intuïció com a expressió. Freud: l'inconscient en l'art

Però ara recordem el pensador que ha influït més en mig segle de cultura italiana, i que també és citat des de fora: **Benedetto Croce** (1866-1952).

En la seva tradició idealista i romàntica, es pot entendre que el principi bàsic de Croce és assenyalar –com fa Nietzsche– que la vida mental solament té realitat en tant que és expressió, i fins i tot llenguatge: tanmateix, més aviat és al contrari, ja que *expressió*, per ell, equival a **intuïció**, i per tant es negligeix l'aspecte concret de les formes del llenguatge i la literatura.

D'això prové un costum que en el nostre temps s'ha arribat a universalitzar, però ara per raons semiològiques i ja no de Croce: **l'intercanvi indiferent entre la terminologia artística i la literària**; i així es parla, per exemple, de gramàtica i vocabulari en la façana d'un edifici, o de llenguatge per referir-se a la fotografia o a la música, o fins i tot a la dansa.



Coberta de *A la recerca del temps perdut*, de Marcel Proust.

Bibliografia

Benedetto Croce, *Estètica*, capítol I: "La intuïció i l'expressió".

Benedetto Croce

Va néixer a Pescasseroli, els Abruços, l'any 1866 i va morir a Nàpols el 1952. Dedicat a la política un cop enderrocat el feixisme, també estava consagrat a l'art, per mitjà del qual identifica l'esperit i la realitat. Considera l'art com una imatge fragmentària de la realitat. Des del punt de vista de l'estètica, té la poesia com la consciència moral i el llenguatge com a expressió. En el camp teòric, lingüística i estètica coincideixen.

Segons Croce i els seus seguidors, això passava perquè menyspreaven allò que era diferencial: per a ells tan sols comptava el moment d'il·luminació intuïtiva, que anomenaven **poesia**. Actualment, en canvi, això passa, i ja en tornarem a parlar, perquè se suposa que en tot hi pot haver codis –encara que siguin febles, en hipocodificació–, i pel fet que això és el que importa: la seva **lectura**.

Podem considerar un altre corrent; així, l'anàlisi experimental, fins i tot quantitativa i mesurable, de la impressió estètica, a càrrec de **Gustav Theodor Fechner**, que pretén buscar lleis matemàtiques en més o menys grau de plaer –no cal dir que a còpia de càlculs estadístics amb molts individus. Posteriorment, **Wilhelm Wundt** va refinar més aquestes investigacions des d'un punt de vista científic, que, tanmateix, avui dia no formen part dels temes que toca l'estètica, sinó més aviat de la psicologia aplicada i la sociologia del consum.

Van tenir un gran efecte sobre la interpretació de les arts –especialment de la literatura– les famoses teories de **Sigmund Freud**: l'inconscient de l'escriptor i del pintor dona a la llum en les seves obres determinades obscures tendències reprimides per la moral vigent –de caràcter principalment sexual, com és sabut, tot i que després com a tendència a la pròpia anihilació i la mort.

Aquest punt de vista psicoanalític no tan sols va ser molt aprofitat per la crítica i l'hermenèutica literàries, sinó que fins i tot va promoure, totalment o parcialment, determinats moviments experimentals com ara el **surrealisme**, amb la seva tècnica de l'escriptura automàtica, que procura exterioritzar l'inconscient de la forma més directa, si bé l'objectiu és manipular després literàriament el seu material.

Entre les dissidències i conseqüències de la psicoanàlisi freudiana va destacar, per les repercussions literàries, la doctrina de **Carl-Gustav Jung**: en la poesia i l'art adquireix importància l'**inconscient col·lectiu**, heretat al llarg de moltes generacions, amb formes, idees i mites que configuren la ment d'avui, sobretot en l'escriptor.

En època més recent, **Jacques Lacan** torna a donar un gir a la tradició psicoanalítica quan considera que tot el llenguatge és "lliscament freudià" que permet que traspuï el fons bàsic vital per les esclertes: així, el llenguatge seria enterament **Estat, exterioritat i impersonalitat**.

Negligir els aspectes concrets

Per exemple, parlar de *gèneres literaris* resulta gairebé un pecat en la perspectiva de Croce, i també prestar atenció, en l'art, al material usat, o distingir substancialment entre un esbós al carbó i un mural.

Bibliografia

Sigmund Freud, *Introducció a la psicoanàlisi*, pàg. 404-405.

3.4. Per una història de l'art formalista

En el canvi de segle també hi ha una línia teòrica en el camp de l'estètica molt professional –és a dir, especialitzada i autònoma, sense intenció d'endinsar-se en metafísica ni de ser teoria de les lletres i les arts–, que, en canvi, potser prepara el terreny per a un sentit nou de la història de l'art.

Al·ludim a uns quants pensadors alemanys, el més important dels quals fou **Theodor Lipps** –que va senyorejar la darrera dècada del segle–, i entre els quals també van tenir anomenada **Friedrich Theodor von Vischer** i **Johannes Immanuel Volkelt**. Aquests autors van aportar sobretot un concepte, el de l'*Einfühlung*, que es va traduir –si en podem dir traducció– per 'empatia', és a dir, la consubstanciació del subjecte contemplador amb el sentit humà inherent en la forma de l'objecte contemplat.

Exemples de consubstanciació

Per dir-ho vulgarment, per exemple, sentint-se elevat i espiritualment estilitzat davant la visió d'una columna, o dinamitzat i exaltat davant d'un *allegro* beethovenià.

Aquesta escola es pot considerar complementària del formalisme neokantià –Johann Friedrich Herbart– que ja hem assenyalat que va trobar la traducció a l'estètica musical en Eduard Hanslick, centrat en les pures estructures sonores, sense pretensió de significat ni d'expressivitat emocional. Però ens interessa més el seu correlat, a una escala menys filosòfica, en la tendència de l'anomenada **pura visibilitat**, que va afluir al seu torn a la millor escola renovadora de la història de l'art.

La tendència de la **pura visibilitat** la va fundar **Konrad Fiedler** (*Aforismes pòstums*, 1914), que estableix una manera de mirar en la qual es prescindeix de continguts, associacions i significats, i es distingeixen els valors sensibles per les seves qualitats pròpies: sobretot, el seu deixeble **Adolf von Hildebrand** (1847-1921), sens dubte també influït per la seva activitat d'escultor, contraposa els valors òptics als **hàptics**, és a dir, els d'imatge llunyana, en visió simultània, als **tàctils**, d'imatge propera, de percepció successiva i existencial.

Amb aquestes classificacions formals, preparava el terreny per a l'èxit de **Heinrich Wölfflin** (1864-1945), sobretot en els seus *Conceptes fonamentals de la història de l'art* (1915), on proposa una dicotomia entre **formes tancades** –clàssiques– i **formes obertes** –barroques–, que havien de servir per a interpretar, en general, el procés evolutiu dels estils –tot i que, tal com se li ha objectat, no pas quan es produeix una "marxa enrere", d'obert a tancat, com en el pas del barroc al classicisme.

Bibliografia

Heinrich Wölfflin, *Conceptes fonamentals de la història de l'art*.

Aquesta nova manera de contemplar, amb l'atenció oberta a les formes i qualitats intrínseques, va tenir un representant famós en **Bernard Berenson**, conegut col·leccionista i expert americà; però, d'altra banda, es va anar enriquint i combinant amb altres punts de vista, a partir de la complexitat del tresor ofert pels mil·lennis de producció artística arreu del món.

Així, l'arquitecte alemany Gottfried Semper, en la dècada del 1860 al 1870, havia presentat una interpretació de l'art com a resultat de les tècniques disponibles en cada època, que imposarien el seu sistema de formes als objectes. Aquest tecnicisme, molt propi d'un arquitecte, després va ser recordat amb molt d'interès pels funcionalistes, però tenia unes limitacions que va posar de manifest **Alois Riegl**.

Alois Riegl va assenyalar –a les seves *Qüestions d'estil: fonaments per a una història de l'ornamentació*, 1893– que hi ha una **voluntat artística** que determina decisivament l'existència i la forma de les obres, i salta més enllà dels pressupòsits tècnics i pràctics.

No creuem, però, que Riegl s'inclinava per una visió espiritualista i abstracta de l'art: una altra obra clàssica d'aquest autor fou l'erudita *Indústria artística romana tardana* (1901), on assenyalava la vinculació de l'estil artístic de cada època amb les condicions generals de la societat i fins de la conjuntura econòmica.

El fet de prendre un art anònim per naturalesa –l'art menor aplicat d'objectes d'ús– li va servir per copsar-lo com a expressió de l'esperit comú d'un temps, condicionat per la situació col·lectiva. D'aquesta manera ja s'estableixen els dos flancs d'un horitzó complet per a l'estudi de l'art en la seva història: en un extrem, el **sistema formal**; en l'altre, **l'estat de coses en l'estructura material de la societat**.

Max Dvorák va arribar a proposar, fins i tot, **una història de l'art sense noms**, com a pura història de l'estil, lliure d'anècdotes i caràcters individuals. Aquest corrent, parcialment vinculat a la cultura vienesa de la preguerra, va incloure amb el temps, d'una manera o d'una altra, noms tan il·lustres de la historiografia artística com Erwin Panofsky, Rudolph Wittkower, Arnold Hausser o Ernst Hans Gombrich, el qual, entre altres aportacions, analitza l'inevitable condicionament formal que tots tenim en la mirada, d'acord amb els hàbits inconscients de la nostra educació...

Arnold Hausser

Arnold Hausser és l'autor de la coneguda *Història social de la literatura i les arts*, que s'ha pogut llegir gairebé en clau marxista, i que, tanmateix, descansa en un sentit molt agut de l'evolució de les formes.

3.5. El Jo literari en crisi: Valéry, Rilke, Machado

És bastant curiós que l'estètica de la mirada tingués un brillant paral·lel literari en la poètica de **Rainer Maria Rilke**, sobretot des del *Llibre d'imatges* (1906) fins a la Primera Guerra Mundial, és a dir, abans que escrigués les seves *Elegies de Duino*.

Segons Rilke, el poeta s'ha de lliurar a transformar en paraules la seva visió del món i, especialment, **les coses**, i s'ha d'oblidar dels seus sentiments personals (en això, però també en les seves *Elegies*, Rilke va influir molt en Heidegger).

En general, no pocs escriptors d'aquesta època, com ja havia començat a passar amb els romàntics i amb Flaubert i Baudelaire, ofereixen idees estètiques molt més profundes i suggestives que els filòsofs i els teòrics professionals de l'estètica. Al·ludirem aquí dos grans poetes pensadors: **Paul Valéry** i **Antonio Machado**.

El primer –que es va prendre la tasca poètica com un experiment, sense seriositat íntima– potser ha estat el crític més rigorós i nítid del Jo i del Jo literari i el llenguatge poètic. El seu formalisme aparent és la conseqüència d'un corrosiu nihilisme intel·lectual en què l'exercici de la poesia pot semblar tan sols un esport tan buit com rigorós.

Antonio Machado, al seu torn, va reflexionar sempre –arribat el moment, també en contra del neobarroc conceptual de la generació del 27– sobre la condició temporal de la poesia: en un moment determinat, va semblar que Bergson li oferia la seva terminologia, però Antonio Machado no va quedar satisfet amb el seu intuïcionisme biològic, sinó que reconegué que la **intel·ligència abstracta**, encara que no ens proporcioni la realitat, és allò que crea la llibertat i la dignitat autoconscient de l'home, mentre que la paraula poètica intenta "intemporalitzar allò que és temporal", allò que és fugaç i irrepetible –i tot plegat, amb un escepticisme davant la intel·ligència que s'entén com a premissa per a una possible esperança oberta a un valor transcendent de la vida.

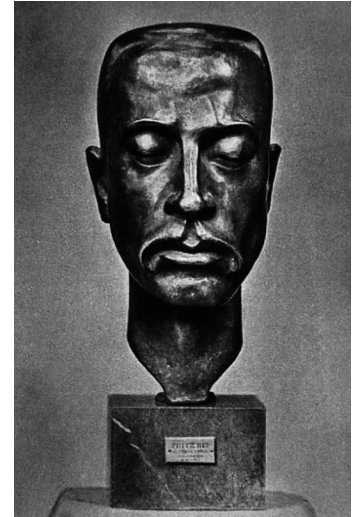
3.6. El funcionalisme i els "ismes" en general: Ortega

Mentrestant, a més, les arts –literàries i visuals– entren en el ràpid període en què es produeixen en el seu àmbit revolucions més intenses i radicals de tots els temps. Són els que es llancen a aquesta aventura els qui la saben explicar més bé.

Agafem, primer de tot, el cas de l'arquitectura:

Bibliografia

Rainer Maria Rilke, *Rèquiem per un poeta*.



Bust de Rainer Maria Rilke.

Bibliografia

Paul Valéry, *Tel quel: Choses tues* (1930).

Bibliografia

Antonio Machado, *De un cancionero apócrifo* (1928).

Adolf Loos i Le Corbusier, entre d'altres, exposen ben clarament el nou sentit de la construcció –tant si en diem racionalisme com funcionalisme o qualsevol altra cosa–, en què la forma deriva de la síntesi creativa entre les necessitats reals de la vida humana i les condicions del material i les tècniques disponibles, tot això partint de zero, sense tradicions ni estils.

Bibliografia

Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*.

La gran literatura teòrica de l'arquitectura nova l'han escrita els arquitectes mateixos: els intèrprets externs hi han arribat tard i tenen poques coses a dir-hi. De fet, encara no s'ha arribat a tenir una consciència general del que significa aquesta revolució arquitectònica –que també inclou el disseny, la producció d'objectes d'ús–, potser perquè la societat, en general, i gairebé tots els clients possibles, en particular, s'han mostrat refractaris a acceptar-la, perquè és massa austera i massa transparent, en el sentit moral. Perquè una de les seves premisses és la d'un marc urbanístic i social adequats, i aquesta exigència no sembla gaire viable, si més no en l'actual moment que viu el món.

En la pintura, la revolució que tingué els dos vessants més evidents en el **cubisme** i el **no-figurativisme** (el suprematisme, en termes russos), amb prou feines fou flanquejada per programes i interpretacions teòriques –i encara menys, per una estètica des d'un pla filosòfic.

Pel que fa al camp literari, autors com ara els dadaistes, els creacionistes, els surrealistes, etc., van llançar els seus manifestos detonants amb una claredat molt agressiva, en què proclamaven la seva voluntat d'intentar remoure els fonaments mateixos de l'expressió poètica –la qual cosa, certament, no és tan factible en el llenguatge com en l'organització i la representació de l'espai–: les interpretacions que van venir més endavant no foren tan radicals, en la mesura que inserien l'avantguardisme en la història i, d'aquesta manera, el relativitzaven una mica.

Així, *El arte deshumanizado* (1926), d'Ortega y Gasset, aplicava una perspectiva esportiva i intel·lectualista, molt d'acord amb la filosofia d'aquest autor –la poesia, per exemple, com a "àlgebra superior de metàfores"–, que no acabava de compaginar amb la intenció antiburguesa i antiromàntica que aquest autor assenyalava en l'art nou –per a ell, ja existent en Debussy–: perquè és evident que la idea de l'art com a esport davant del qual un és espectador, és precisament la idea de la burgesia avançada i posada al dia, i no la de cap revolució antiburguesa.

Bibliografia

José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1926), a *Revista de Occidente*, Madrid, pàg. 1-13.

En l'ordre de la teoria estètica, doncs, com en general, el pensament especulatiu va quedar una mica endarrerit o marginat al costat de les grans revolucions radicals que van tenir lloc en tots els àmbits de la vida cultural durant el primer quart d'aquest segle –o també podríem dir, fins al 1930.

3.7. Wittgenstein i Cassirer, en la nova consciència lingüística

Fins i tot certa especulació especialment pura va assumir un paper que podria semblar de defensa i reacció davant d'una d'aquestes revolucions: la **revolució de la presa de consciència lingüística**, és a dir, el reconeixement que tota vida mental té caràcter de llenguatge –concretament, en tota la formalització de mecanismes i categories, des del teclat dels fonemes fins a la gramàtica i el lèxic, o fins a les unitats melòdiques.

Això, que com ja hem dit no s'havia pres del tot en consideració quan ho van assenyalar els romàntics ni quan Nietzsche va parlar de la coerció del llenguatge, ara ho van fent palès els lingüistes –Ferdinand de Saussure, Edward Sapir–, però ja abans tota una línia filosòfica havia començat a proposar, enfront del llenguatge ordinari, els models del llenguatge pur, científic però poc apte per a la vida comuna.

L'ideal del **llenguatge pur**, estudiat, per exemple, per **Bertrand Russell**, arriba a fer crisi amb el *Tractatus logico-philosophicus* de **Ludwig Joseph Johann Wittgenstein** (1921), que finalment ens porta a frec del silenci, en vista de la impossibilitat d'un llenguatge exacte: parodiant les seves pròpies formulacions, diríem que la seva lliçó final és que allò de què valdria la pena parlar és precisament allò de què no es pot parlar amb claredat.

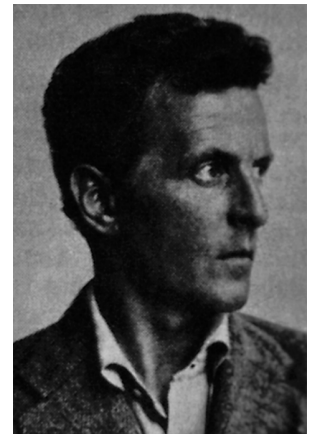
Així, l'estètica i l'ètica—que per ell són la mateixa cosa— queden en l'àmbit inefable del que és translingüístic –i, en rigor, això ja seria dir massa.

Entre els pocs filòsofs que es fan càrrec de la nova consciència lingüística, **Ernst Cassirer** l'enllaça amb la tradició kantiana, i considera el llenguatge com un **a priori de la ment** –una de les seves formes simbòliques al costat del mite i de l'art–; no sense certa inconseqüència conflictiva, ja que el llenguatge, segons la seva pròpia hipòtesi, hauria de ser base de la resta de formes possibles.

L'autoconsciència lingüística radicalitza l'autoconsciència literària iniciada – com ja hem dit, amb la ironia romàntica, que, tal com va indicar Hegel, deixa en posthistòria l'ulterior desenvolupament de l'art.

Ludwig Joseph Johann Wittgenstein

Nascut a Viena el 1889 i mort a Cambridge el 1951. Deixeble de B. Russell, en un primer moment identifica els problemes filosòfics amb els problemes del llenguatge. Però després canvia de plantejament i considera que la tasca de la filosofia no és sinó desfer els malentesos que provoca l'ús del llenguatge.



Al mateix temps que crea la reflexió teòrica sobre el llenguatge, la literatura es va fent conscient de la seva pròpia naturalesa en el mateix acte en què es produeix: especialment, la narrativa comença a presentar, no tan sols els actes i paraules exteriors dels personatges, sinó el procés de **paraula interior**, la marxa de la verbalització per dins, amb tot el ridícul aspecte de casualitat associativa per similituds de so i per records privats, a banda del que hagi de poc decent en la intimitat mental.

Aquest és l'element més característic i vistós d'*Ulisses* (1922), de James Joyce. Però aquest procés, al principi atractiu i estimulant per als escriptors, va arribar a fer crisi precisament en la nostra època.

3.8. Formalisme rus i estètica marxista: entre reflex i estranyament. El compromís segons Sartre

De moment, assenyalem també que, en part per connexió amb estudis lingüístics i en part per evolució de la conjuntura estètica, durant la primera dècada del segle va sorgir una escola formalista russa que es va ramificar una mica per altres territoris eslaus i que després es va dispersar parcialment cap a l'Oest.

Aquesta tendència es pot relacionar amb el que per a la història de l'art ja començava a ser l'**escola de la mirada**: per exemple, **Viktor Borissovitch Xklovski** estudia la literaturitat de l'expressió com un determinat **estranyament** del llenguatge respecte de l'ús corrent, que obre una infinitud de possibilitats inèdites d'expressió (però que requereix una renovació contínua, perquè el seu valor de xoc com a novetat es va esmussant). O, per donar-ne un altre exemple, Propp estudia les estructures del relat popular i en minimitza els continguts fins a mostrar que aquelles són fonamentals i poden substituir tipus de personatges alhora que es conserva la forma general de la narració.

Evidentment, els estudis de la nova tendència russa són extrapolacions del model del llenguatge a camps concrets de la cultura: és l'**estructuralisme**, que es comença a anomenar així per antonomàsia quan el lingüista rus Roman Jakobson transfereix aquest hàbit mental a l'antropòleg francès Claude Lévi-Strauss. Però això va passar molt més tard.

Ara per ara, parem atenció a tendències que prolonguen sense trencaments altres tradicions immediates. Primer de tot, al·ludim a la formació, el desenvolupament i la crisi de l'estètica de signe marxista (i deixem l'àrdua qüestió de si era més o menys fidel al pensament de Marx i al seu personal sentit de la literatura).

Ja abans de la Revolució és precisament a Rússia on, recollint l'herència dels crítics radicals del segle XIX, com ara Vissarion Grigòrievitx Belinski, Nikolai Gavrilovitx Txernixevski i Nikolai Aleksandrovitx Dobroliubov, es va gestant la doctrina de la literatura –les altres arts no mereixen gaire atenció teòrica– com a expressió de la problemàtica política i com a instrument de propaganda i acció revolucionària: primer de tot, un **mirall de la vida social**, en termes del principal teòric, **Gueorgui Valentinovitx Plekhànov** (1856-1918), el qual, tanmateix, rebutja la simple reducció de la creació estètica a un servei al Partit (*partijnost*).

El que és individual, tant en l'autor com en les seves criatures, és el que compta menys: l'important és el **joc de forces col·lectives** i de **situacions generals**.

També abans de la Revolució, Vladimir Illitx Lenin, quan no preveia que ell mateix en seria el capítol principal, havia accentuat aquesta posada de l'art al servei de la política, sense escrúpols enfront del partidisme que Plekhànov no volia portar a l'extrem. De fet, fins a la mort de Lenin, el 1924, i en part perquè Lev Trotski defensa la llibertat de l'art en la revolució, s'accepta fins i tot que el formalisme, al qual al·ludíem fa un moment, pogués ser company de viatge del partidisme.

Amb Josif Stalin, sobretot en els anys trenta, la literatura i l'art es redueixen a un propagandisme d'estil significativament tradicionalista i fins i tot burgès. Mentrestant, escriptors marxistes no russos es van embrancant en discussions teòriques, no sense dificultats a causa de l'estalinisme.

El cas més significatiu és el de l'hongarès –de llengua alemanya– **György Lukács** (1885-1971), que proposa una teoria del coneixement com a **reflex** de la realitat, que al seu torn seria base d'un sentit realista –força tradicional– de la literatura, que li serveix per justificar la seva aversió a la modernitat i a l'avantguardisme: inicialment incloïa en la seva condemna un dramaturg de marxisme revolucionari molt més radical que el seu: **Bertolt Brecht** (perquè Lukács, a més de procurar conservar les formes del passat, tendia a l'aliança amb els intel·lectuals burgesos, en la conjuntura del front popular antifeixista).

Bibliografia

György Lukács, "Art i veritat objectiva", a *Problemes del realisme*.

Brecht, en efecte, feia taula rasa de la tradició teatral, i negava –potser amb el precedent de la "paradoxa sobre el comediant" de Diderot– la catarsi aristotèlica, i en general la conveniència d'identificar l'espectador amb els sentiments del personatge i de l'autor. Amb el seu efecte d'estranyament, Brecht propugna distanciar fredament l'espectador de l'espectacle perquè pugui reflexionar críticament sobre la problemàtica que s'hi representa.

Com es produeix aquest distanciament?

Brecht provoca el distanciament entre l'espectador i l'espectacle en termes mai individualitzats del tot, sinó en personatges una mica abstractes, com en els actes sacramentals o els *morality plays*.

Aquest distanciament irònic l'aplica Brecht a tot el seu llenguatge poètic, d'un cinisme dur i sense precedents en la història literària, quan posa al descobert, en els termes més insolents, el teixit de relacions socials establert pel capitalisme. La paradoxa és allisonadora: Brecht, revolucionari marxista absolut, no està inicialment ben vist pel gran teòric de l'estètica marxista –els soviètics ni tan sols en van conèixer el teatre, i menys encara els seus escrits.

Amb el temps, però, Lukács va suavitzar la seva posició antibrechtiana –tot i que sempre es va mantenir aliè al seu avantguardisme estètic i polític–, i, fins i tot en la seva pròpia doctrina reconeixia que la **particularitat** és una categoria estètica, si és que no és la categoria estètica per antonomàsia.

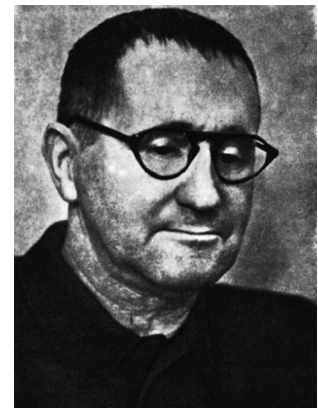
L'ús de la dialèctica estètica a què al·ludim en Marx i Engels, segons la qual les opinions i preses de partit personals dels autors no són allò que compta, sinó l'agudeses de la seva visió analítica, ja havia flexibilitzat la consideració marxista de la literatura: ara, el reconeixement de la particularitat admet que fins i tot la percepció, a efectes estètics, ja està tenyida d'emoció i és una cosa individualitzada.

L'estètica de base marxista no constitueix una línia unitària: potser el desenvolupament més interessant es troba a l'**escola de Frankfurt**, on, en canvi, a còpia d'aprofundir crítiques de la societat capitalista, es va deixant pas a un pessimisme fatalista que extingeix l'empenta revolucionària, que era patrimoni natural del marxisme, fins en un pensador que durant un temps és estímulo de protestes, com és el cas de **Herbert Marcuse**.

En qualsevol cas, baldament sigui com a **dialèctica negativa**, en paraules de Thomas Adorno, aquesta escola és la que ha creat el llenguatge de l'anàlisi social més aguda de la cultura contemporània –també com a "indústria cultural", per a aplicar un altre terme adonià.

Bibliografia

Bertolt Brecht, *Escrits sobre el teatre*.



Bertolt Brecht.

Especialment suggestiu per la seva ambigüitat és el cas de **Walter Benjamin**, en part connectat amb aquest corrent marxista, però en part hereu de la tradició jueva, submergit en una difícil lluita amb la seva pròpia expressió, que és al seu torn expressió d'un extraviament entre la societat d'avui, cada cop més profanadora del món.

És molt diferent el llegat marxista tal com l'assumí **Jean-Paul Sartre** (1905-1980), quan, després d'una època inicial de pur existencialisme en **nàusea** enfront de la realitat sense sentit, s'adhereix al marxisme com a ideologia de lluita per una valoració intrínseca del viure humà sense transcendència ultramundana.

Literàriament, Sartre propugna el compromís de l'escriptor, que ha de posar-se al servei del combat d'alliberament: tanmateix, eximeix d'aquest servei la "poesia", que no és precisament l'escrit en vers, sinó tota l'àrea de l'ús del llenguatge que té una intenció creativa o experimental.

Amb el temps, Sartre es va anar tornant més "poètic" i menys compromès; d'altra banda, després del fracàs del maig del 68 a París, es pot percebre un gir de les lletres franceses cap a altres empreses menys implicades en el terreny social.

3.9. Teories literàries en anglès: de l'estructuralisme i la semiòtica al postmodernisme heideggerià

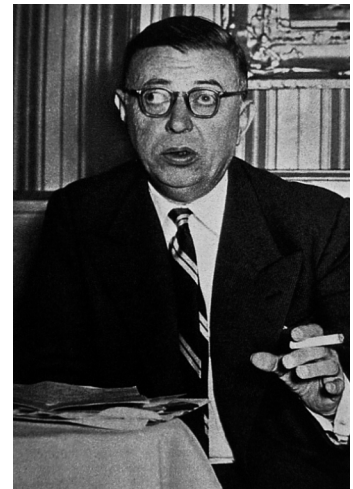
Per a poder-nos endinsar en aquest territori primer cal que tornem enrere i agafem un altre camí diferent a partir dels anys vint d'aquest segle, i en llengua anglesa: hi ha algun teòric literari que enllaça, més o menys, amb el pragmatisme i amb la gran tradició, per a deixar pas, en definitiva, a formalismes nous.

Això passa, sobretot, amb **Ivor Armstrong Richards** –que té els *Principis de crítica literària* del 1924–, encara que també passa una cosa una mica semblant, en un grau més elevat, amb el poeta i crític **Thomas Stearns Eliot**. Richards veu en la poesia una manera de donar coherència, i per tant llibertat, a un cos d'experiència, amb el profit consegüent per a la nostra psique –el bell és *synaesthesia*, sensació de totalitat i integritat.

La significació és, behaviorísticament, l'efecte que produeix el llenguatge –que, si és artístic, es compon de pseudoproposicions no verificables de valor emocional, en contrast amb el llenguatge científic. Això, si d'una banda representa un cert desinterès tocant als mitjans verbals, paradoxalment acreix el valor autònom del poema, que ja no es veu per la seva referència imitativa o alligadora al món.

Bibliografia

Jean-Paul Sartre, *Què és la literatura?*



Jean-Paul Sartre.

A partir de Richards, doncs, per un camí no gaire lògic, s'arriba a la **Nova Crítica**, que veu el poema com un context tancat, sense obligació de respondre al context del món: un formalisme que permet una peculiar atenció al llenguatge en la seva organització intrínseca dins l'obra (a la *Chicago School* no és el lèxic, sinó l'organització del context poemàtic el que interessa, com una mena d'essència o acció poètica).

La Nova Crítica va resultar especialment caracteritzada des de fora, per contrast amb la consideració historicosocial de la literatura a què contribuï la mentalitat dels crítics dels anys trenta, i la seva presència va continuar sent sempre important en el món nord-americà.

Mentrestant sorgia una altra mena de formalisme, destinat a tenir una gran influència en la nostra època; el **semiòtic** o **semiòtic**, basat en una peculiar visió de la lingüística saussuriana: si el llenguatge és un **sistema de signes** –un **codi**, va ser la gran paraula–, es pot veure com un cas particular dins d'una teoria general dels signes –com la que fundà Charles Morris en el seu llibre del 1938, completat per *Signes, llenguatge i conducta* (1946).

No hi fa res que després **Roland Barthes** assenyalés que no hi pot haver signes si no comença per haver-hi llenguatge: la perspectiva imperant avui –també per conveniències de les computadores i els ordinadors– és que allò essencial i allò primari és la codificació de la realitat disponible i la seva consegüent descodificació a efectes pràctics. L'estètica queda així en una situació peculiar, perquè no és un missatge sinó "la presentació d'un valor incorporat en el signe" –el significat del qual és fix i genèric, diferentment del que és pròpiament estètic, sempre individualitzat.

Amb un exemple pràctic

En el codi de circulació no compta la qualitat ni la bellesa d'un disc determinat en una cantonada qualsevol, sinó allò que indica.

La voga semiòtica s'ha mesclat amb l'autoconsciència de la **literatura** i l'art que ja hem esmentat, fins al punt que, segons ha dit Barthes, actualment, "escriure és un verb intransitiu". Una creació tan excessivament lúcida sobre el seu propi fer i tan poc capaç de fer alguna cosa arriba a distingir-se malament de la teoria estètica, a còpia de ser teòrica ella mateixa.

D'altra banda, l'especulació estètica, al seu torn, assumeix cada vegada més pretensions de ser també **literatura**, i precisament la literatura més típica de la situació actual. Un intent com el del Heidegger posterior a *Sein und Zeit*, que recull, segons ja hem assenyalat, suggeriments rilkians, per exaltar la identitat de l'obra en tant que és **cosa** i la potència de la poesia com a perennitat de l'arrel original del llenguatge humà, **la casa de l'ésser** o l'àmbit on l'home es

Bibliografia

Roland Barthes, per *Roland Barthes*.

Bibliografia

Michel Foucault, *L'ordre del discurs*.

Bibliografia

Martin Heidegger: "L'origen de l'obra d'art" (1935-1936), a *Art i poesia*.

constitueix en **pastor de l'ésser**, semblava que havia quedat enrere com una temptativa tardana de tornar a començar després d'una història gastada de dos mil anys.

A darrera hora, però, la teoria estètica, després d'haver afegit les corrosives anàlisis socials frankfurtianes a un formalisme autoconscient i desconstructiu, sembla que permet sorgir, sota el signe del **postmodernisme**, una actitud que, per la mateixa raó que es reconeix desesperançada i dèbil, fins pel costat hedonista, té molt d'humanista.

Activitats

1. Feu un comentari dels textos associats al mòdul didàctic, com a exemplificació dels conceptes treballats i concreció de les idees dels diferents autors.
2. Establiu una comparació entre les diferents aportacions estètiques i les formes d'art que els siguin coetànies; per a fer-ho, escolliu un seguit d'obres del segle XIX i XX i comproveu com han incidit en determinats plantejaments estètics.
3. Analitzeu diverses obres d'art utilitzant els conceptes i les visions de les diverses tendències. Es tracta d'escollir una obra (per facilitar l'activitat és millor que sigui una pintura) i analitzar-la en funció dels conceptes i els paràmetres de les diferents tendències historiogràfiques.

Exercicis d'autoavaluació

1. Comenteu les aportacions estètiques de Schiller i expliqueu el concepte del joc en sentit schillerià.
2. Feu un breu estudi sobre l'art entre el Jo i la naturalesa segons Schelling.
3. Expliqueu el concepte de bellesa en Hegel.
4. Feu un resum sobre la concepció romàntica de l'art i el paper de la imaginació.
5. Trebal·leu l'estètica de Schopenhauer a partir d'*El món com a voluntat i com a representació*.
6. Desenvolpeu les idees sobre allò apol·lini i allò dinosíac en Nietzsche.

Solucionari

Exercicis d'autoavaluació

1. Schiller parteix de les teories estètiques de Kant, i a *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* va exposar una visió neokantiana de l'art i la bellesa com a mitjà gràcies al qual la humanitat (i l'individu humà) avança des d'un estadi d'existència sensible fins a un altre de racional i, en conseqüència, plenament humà. Schiller distingeix dos impulsos bàsics en l'home:

- l'impuls material (*Stofftrieb*),
- l'impuls formal (*Formtrieb*),

i diu que són sintetitzats i promoguts a un pla superior en el que anomena *impuls de joc* (*Spieltrieb*), que respon a la forma vivent (*Lebensform*) de la bellesa del món.

El joc, en el sentit schillerià, és una versió concreta de l'harmonia kantiana entre la imaginació i l'enteniment; implica aquesta mena de combinació de llibertat i necessitat que esdevé voluntària submissió a unes normes del joc.

Apel·lant a l'impuls lúdic i alliberant el Jo del domini de la seva naturalesa material, l'art fa a l'home humà i li dona un caràcter social; per això és la condició necessària de qualsevol ordre social, ja que aquest es basa no en una coerció totalitària, sinó en la llibertat racional.

2. Schelling és el primer filòsof, des de Plotí, que fa de l'art i la bellesa el cim de tot un sistema. En el seu *System des transzendentalen Idealismus* (1800), intenta una conciliació de totes les oposicions existents entre el Jo i la naturalesa, per mitjà de la idea d'art.

En la intuïció artística, diu, el Jo és alhora conscient i inconscient; hi ha alhora deliberació (*Kunst*) i inspiració (*Poesie*). Aquesta harmonia de la llibertat i la necessitat cristal·litza i palesa l'harmonia subjacent que hi ha entre el Jo i la naturalesa.

3. Hegel construeix el sistema idealista d'estètica millor articulat (*Filosofia de les Belles Arts*, lliçons impartides entre el 1820 i el 1829 i publicades el 1835).

En l'art la "idea" (el concepte en l'estadi més alt de desenvolupament dialèctic) s'encarna en formes materials. Això és la bellesa. D'aquesta manera, l'home s'explicita a si mateix el que ell és i pot ser. Quan el que és material és espiritualitzat en l'art, es dona alhora una revelació cognoscitiva de la veritat i una revigorització de l'observador. La bellesa natural pot encarnar la idea fins a cert punt; però en l'art humà té lloc la seva encarnació més alta.

Els formalistes critiquen l'anàlisi de la bellesa en el pla de les idees com una intel·lectualització abusiva de l'estètica i un menyspreu de les condicions formals de la bellesa.

4. Els romàntics van concebre l'art essencialment com a expressió de les emocions personals de l'artista. El poeta mateix, la seva personalitat vista a través de la "finestra" del poema (expressió de Carlyle a *The Hero as Poet*, 1841), esdevingué centre d'interès, i la sinceritat fou un dels principis orientadors de la crítica.

Plantegen un nou enfocament cognoscitiu: la imaginació com a facultat immediatament captadora de veritat, diferent i fins i tot superior a la raó i a l'enteniment: un do especial de l'artista. La imaginació és alhora creadora i reveladora de la naturalesa i del que se n'amaga darrere: una visió romàntitzada de l'idealisme transcendent kantian, que adscriu la forma de l'experiència a la capacitat configuradora de la ment.

Coleridge, amb la seva distinció entre imaginació i fantasia, proporciona una de les formulacions més completes: la fantasia és un "mode de memòria", que opera associativament per a recombinar les dades elementals dels sentits; la imaginació és la "facultat unificadora" que dissol i transforma les dades i crea la novetat i la qualitat resultant. La distinció (basada en Schelling) entre imaginació "primària" i "secundària" és una distinció entre la creativitat inconscient, i l'expressió conscient i deliberada en la creació de l'artista.

Coleridge concep l'obra d'art com un tot orgànic, els elements de la qual es troben vinculats per una unitat més pregona i subtil que l'exposada a la normativa neoclàssica, i dotada d'una vitalitat que flueix des de dins.

El concepte organicista de la naturalesa i la concepció de l'art com a fluent de la naturalesa a la manera d'un ésser viu havien estat exposats per Johann Gottfried Herder.

5. Schopenhauer (1788-1860), típic pensador de la burgesia *fin de siècle*, exhibí la seva incredulitat respecte dels valors de l'antic règim i el seu menyspreu per l'aristocràcia tradicional, com també la seva admiració per la intel·ligència dels il·lustrats francesos i per la seva lluita

contra els dogmes limitadors del pensament. La revolució del 1848, però, el féu orientar políticament en un sentit més reaccionari.

En la seva obra cabdal, *El món com voluntat i com a representació* (1819), combina la crítica kantiana del coneixement amb una idea del món inspirada en la filosofia hindú:

- El món és la meva representació.
- El coneixement només em dóna representacions; no realitats, sinó més aviat un il·lusori vel de *Maya* que encobreix l'autèntic fons del que és real, un fons que no sols és no cognoscible per la raó, sinó irracional en si mateix. A aquesta realitat, només s'hi arriba per "intuïció interna", si sabem treure el cap pel portell del nostre jo en lloc d'insistir inútilment a mirar la "representació encobridora" que anomenem *món*.
- El que intuïm per aquest portell és una voluntat irracional, impetuosa, obstinada i cega, que s'objectiva com a voluntat de viure.
- La Voluntat és una, però l'espai, el temps i la causalitat produeixen la il·lusió individualitzadora.
- El progrés moral és una il·lusió i el progrés social no conduiria enlloc, perquè no pot canviar la naturalesa del que és real (pessimisme metafísic).
- La insatisfacció de la voluntat individualitzada fa que el nostre estat natural i habitual sigui el dolor, mentre que el plaer és només una momentània absència del dolor. Per a alliberar-se d'aquest s'ha d'extingir la voluntat individualitzada. Una primera via per a la salvació és l'art, "contemplació desinteressada". Com menys revelin la voluntat i la individualització les formes de l'art, més gran serà la possibilitat de "pura contemplació" alliberadora del dolor.
- La música no "representa idees", com les arts plàstiques, sinó que expressa directament la Voluntat no individualitzada, la pregona realitat, però ho fa sense excitar les apetències.

Però el lliurament a l'art només allibera transitòriament. La plena salvació correspon a la moral: no la moral del "deure" i l'acció, que es proposa objectius il·lusoris, sinó la de la compassió i el quietisme: aquietar la voluntat individualitzada, extingir el desig, renunciar a l'esquer del plaer i a l'afirmació de l'ego, compadir-se amb tot ésser individualitzat i veure-hi en tots simples manifestacions de la unitat pregona. L'amor al proïsme del cristianisme i, més encara, la compassió universal budista, són les formes populars d'aquesta moral filosòfica.

6. Nietzsche repudiava l'art romàntic com a evasiu, però les seves pròpies idees estètiques, esbossades a *La voluntat de poder*, estan força relacionades amb les de Schopenhauer.

A l'obra *L'origen de la tragèdia a partir de l'esperit de la música* (1872), feia derivar la tragèdia de la conjunció de l'impuls dionisiac i l'impuls apol·lini: el primer consisteix en una joiosa acceptació de l'existència, i el segon, en una necessitat d'ordre i proporció.

La tendència apol·línica s'expressa en el diàleg lògic (Sòcrates) i en les arts plàstiques; té per un ideal i mètode la forma i la mida, l'aparença bella i tranquil·la, i significa el món dels fenòmens o "representacions". La tendència dionisiaca s'expressa en la música, el cor i la dansa; és una afirmació radical de la vida, desenfrenada, orgiàstica, apassionada, èbria de la seva pròpia força, i significa "el món com a voluntat", que no ha "d'ésser negada" com en Schopenhauer.

"La filosofia vol el que vol l'art: donar a la vida i a l'acció el més gran aprofundiment".

L'art és un gran sí a la vida.

Glossari

apol·lini i dionisiac *adj* Dicotomia establerta per Nietzsche sota la influència dels conceptes metafísics fonamentals de representació i voluntat heretats de Schopenhauer. El déu grec Apol·lo encarna un art de contemplació, de la visió onírica, del principi d'individuació; les obres d'art apol·línies són moderades, harmòniques i d'una claredat transparent. El déu Dionís encarna un art de l'èxtasi embriagador, de la dissolució del principi d'individuació en la voluntat de vida, origen de totes les aparences. Les obres dionisiàques són obres de transgressió, de força i de destrucció.

art *m* Concepte estètic d'art que en el segle XIX es desvincula del que és bell i s'hi inclou el que és lleig. Des d'aleshores l'art és principalment discutit des de perspectives no metafísiques o és presentat sota la influència del seu desenvolupament històric. L'art és concebut des de la perspectiva materialista com a moment de la superestructura ideològica (Lukács) o com a manifestació d'un món millor (Bloch). Heidegger, d'altra banda, descriu un cop més l'art com a lloc de la veritat. Gadamer ho entén com a joc i com a festa. Benjamin reflexiona sobre la modificació del caràcter de l'art causada per les tècniques de reproducció. Relacionat amb l'obra de Wittgenstein s'ha tematitzat el fet de parlar sobre art, els seus procediments o tècniques concebuts com a llenguatges (Goodman), la seva posició en el món de la vida (Dewey) o el seu valor en la quotidianitat (Danto). Marcuse atribueix a l'art un potencial crític i n'espera la promoció d'una nova sensibilitat. Adorno en destaca la funció no afirmativa i Marquard li atribueix una funció compensatòria davant d'un món altament tecnificat.

autonomia *f* Protecció del que és estètic i de l'art enfront de les exigències i lleis que els volen sotmetre a l'autoritat de la moral, la política, la religió, en benefici d'una pràctica lliure que obeeixi únicament a les lleis de la bellesa i/o de l'art.

bellesa *f* Concepte que en la modernitat ha esdevingut inadequat per a concebre adequadament la realitat de la vida i de l'art. En la interpretació heideggeriana de la bellesa de l'art com a realització d'un document històric de l'experiència de l'ésser i del món, la bellesa es refereix a la totalitat. En canvi, en l'estètica de la informació d'orientació positivista, la bellesa queda reduïda a una magnitud mesurable, que pot ser apercebuda també en el disseny tècnic dels gratacels o en les carrosseries dels cotxes.

contemplació *f* Concepte que té la formulació clàssica en Schopenhauer; en la contemplació queda abolida l'observació usual de les coses segons el seu on, quan, per què i per a què. Nietzsche va reduir la pretensió d'universalitat de la contemplació al món de l'apol·lini i va criticar la receptivitat pura de la contemplació estètica qualificant-la d'"estètica de dones". L'estètica especulativa, en canvi, va establir el caràcter actiu de l'experiència estètica.

estètica de l'empatia *f* Mediació entre l'estètica idealista del contingut i l'estètica psicològica de la segona meitat del segle XIX. L'empatia va superar la diferència de Fechner entre el factor directe i l'associatiu, com també el dualisme de forma i contingut, en traslladar els continguts psíquics apercebuts immediatament en els objectes bells, sublims, a una activitat creadora de símbols en l'ànima humana, la qual, a diferència de les qualitats objectives sensibles perceptibles, afegeix aquests continguts mitjançant una empatia preconscient.

ingenu *adj* Encarnació del que és natural, infantil, popular, l'expressió més pura del qual fou intuïda per l'estètica clàssica alemanya (Winckelmann, Herder...) en l'art de l'antiguitat. Segons Schiller, el concepte del que és ingenu és central com a element característic de la poesia antiga per contraposició al que és sentimental (o modern). Segons Rousseau, l'ingenu no es pot recuperar retornant a una naturalesa perduda, sinó mitjançant el progrés cap a una nova ingenuïtat mitjançada per la reflexió. Amb la cultura de masses l'ingenu experimenta un canvi de funció, esdevé la "fotesa" de la cultura del consumidor o la "docilitat ingènua" de l'artista: és l'expressió de la disponibilitat, amb la qual el consumidor i el productor se sotmeten als interessos de la "indústria cultural".

mort de l'art *f* Concepte que forma part, des de l'antiguitat, de la retòrica de defensa d'un estil artístic, que està amenaçat de ser superat per una altra voluntat artística. Segons Hegel, la tesi de la mort de l'art és part constituent de la filosofia de l'esperit absolut i significa la fi del domini exclusiu de l'art en la representació de l'absolut. Alguns crítics actuals interpreten l'art modern com un símptoma de la decadència de la humanitat sota les condicions de la industrialització i una pèrdua de la centralitat de l'ésser humà (Sedlmayr).

Bibliografia

Bibliografia bàsica

- Bakhtin, M.** (1991). *Teoría y estética de la novela* (2a ed.). Madrid: Taurus Ediciones (col. Humanidades, 339).
- Bürger, P.** (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor Distribuciones (col. La Balsa de la Medusa, 82).
- Castro, F.** (i altres) (1997). *La estética del nihilismo*. Cicle de conferències "Arte y Filosofía" (juny de 1996). Santiago de Compostel·la: Xunta de Galicia.
- Cirici, A.** (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (col. Punto y Línea).
- Croce, B.** (1985). *Breviario de estética* (9a ed.). Madrid: Espasa-Calpe (col. Austral, 41).
- Croce, B.** (1993). *Breviario de estética*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Croce, B.** (1997). *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*. Màlaga: Editorial Ágora.
- Dufrenne, M.** (1982). *Fenomenología de la experiencia estética. El objeto estético*. València: Fernando Torres (col. Aesthetica).
- Fubini, E.** (1997). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (10a ed.). Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza Música, 31).
- Gadamer, H.G.** (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos (col. Metrópolis).
- Garaudy, R.** (i altres) (1971). *Estética y marxismo*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Ghyka, M.C.** (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (3a ed.). Barcelona: Poseidón.
- Hegel, G.W.F.** (1988). *Estética*. Barcelona: Alta Fulla Editorial (col. Biblioteca. Arte y Arquitectura, 5).
- Hegel, G.W.F.** (1991). *Estética*. Barcelona: Península.
- Hegel, G.W.F.** (1997). *Introducción a la estética* (3a ed.). Granada Ediciones y Distribuciones (col. Nexos, 5).
- Hegel, G.W.F.** (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal (col. Akal/Arte y Estética).
- Hemsterhuis, F.** (1996). *Escritos sobre estética: Carta sobre la escultura; Simón, o de las facultades del alma*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València (col. Estètica & Crítica, 6).
- Lukács, G.** (1982). *Estética I*. Barcelona: Grijalbo Mondadori (col. Instrumentos, 4 vol.).
- Lukács, G.** (1969). *Prolegómenos a una estética marxista*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Morawski, S.** (1977). *Fundamentos de estética*. Barcelona: Península (col. Historia, Ciencia, Sociedad, 141).
- Ortega y Gasset, J.** (1998). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (11a ed.). Madrid: Alianza Editorial (col. Obras de José Ortega y Gasset, 10).
- Pareyson, L.** (1997). *Els problemes actuals de l'estètica*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València (col. Estètica & Crítica, 9).
- Richter, J.P.** (1991). *Introducción a la estética*. Madrid: Editorial Verbum (col. Verbum Ensayo).
- Rubert de Ventós, X.** (1980). *La estética y sus herejías* (2a ed.). Barcelona: Editorial Anagrama (col. Argumentos, 28).
- Sadzik, J.** (1972). *La estética de Heidegger*. Miracle.

Schiller, F. (1983). *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Barcelona: Editorial Laia (col. Textos Filosòfics).

Schiller, F. (1991). *Escritos sobre estètica*. Madrid: Editorial Tecnos (col. Clásicos del Pensamiento, 84).

Schopenhauer, A. (1976). *La estètica del pesimismo*. Barcelona: Editorial Labor (col. Maldoror).