

L'estètica moderna

José María Valverde Pacheco

PID_00142454



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	8
1. El Renaixement	9
1.1. El pensament renaixentista: <i>tot pot ser un</i>	9
1.2. El sentit literari del Renaixement	12
1.3. La Idea en la pintura	14
1.4. L'arquitectura en crisi	16
2. Entre el Renaixement i la Il·lustració	20
2.1. Expansió i crisi de l'ideal unitari renaixentista: recurs a la raó ...	20
2.2. El manierisme i les seves ambigüitats, persistents en el barroc ...	21
2.3. Cap a la sensibilitat barroca en un nou marc polític	23
2.4. Una nova terminologia estètica	24
2.5. Insuficiència i retard de la teoria al barroc	27
2.6. La <i>Poètica</i> d'Aristòtil: l'academicisme com a antídoto de la crisi ...	28
3. La Il·lustració	32
3.1. Anglaterra: un estil mental per a la bona convivència	32
3.2. L'entusiasme, la felicitat. Un poeta conscient: Pope	34
3.3. Berkeley: idealisme i prefuncionalisme. Altres desenvolupaments	35
3.4. França: paradoxes de Diderot, naturalisme de Rousseau. Itàlia: Vico	37
3.5. Alemanya: l'estètica com a assignatura. Entorn del <i>Laocoont</i>	41
3.6. Kant: l'estètica com a última paraula d'una filosofia	43
Activitats	47
Exercicis d'autoavaluació	47
Solucionari	49
Glossari	51
Bibliografia	53

Introducció

En el Renaixement es dóna una revitalització del platonisme en el vessant neoplatònic. La figura més destacada és la de Marsilio Ficino, traductor de Plató i Plotí i fundador de la nova Acadèmia (1462); prenent les nocions estètiques dels grecs i de sant Agustí, i afegint-hi una teoria de la contemplació basada en el *Fedó* de Plató, considera que, en la contemplació, l'ànima emigra cap a una consciència purament racional des de formes platòniques. Aquesta concentració interior és necessària per a la creació artística, que implica desafecció del que és real per anticipar el que encara no existeix, i també es necessita per a l'experiència de la bellesa (per això la bellesa només pot ser captada per les facultats intel·lectuals –vista, oïda i intel·ligència– i no pels sentits inferiors).

A partir dels llibres de **Leon Battista Alberti**, les notes redactades per **Leonardo da Vinci** i els apunts d'**Albert Durer**, es va fixar un estatus a la pintura dins de les arts liberals, i així va quedar separada de les altres arts manuals: el pintor, segons Alberti, necessita un talent i una habilitat especial, una educació liberal i un coneixement de les coses humanes i de la naturalesa humana; ha de ser un científic per a seguir les lleis de la naturalesa i fer acurades representacions dels esdeveniments naturals i de les accions humanes. Els seus coneixements científics han de ser bàsicament matemàtics, perquè la teoria de les proporcions i la teoria de la perspectiva lineal són estudis matemàtics, que subministren els principis en el marc dels quals la realització pictòrica es pot unificar i esdevenir bella i apta per a reproduir exactament la realitat.

La poètica del Renaixement va estar dominada per Aristòtil (especialment el concepte de poesia com a imitació de l'acció humana) i Horaci (la poesia aspira a delectar i instruir). Les qüestions polèmiques foren si la poesia pot encasellar-se en gèneres fixos i obeir a normes rígides, i si el poeta és culpable de dir mentides o d'induir els seus lectors a la immoralitat. La catarsi aristotèlica i la condemna platònica dels poetes van ser tòpics molt comuns.

René Descartes no va elaborar cap teoria estètica, però el seu mètode i les seves conclusions epistemològiques van ser decisius en el desenvolupament de l'estètica neoclàssica. La recerca de la claredat conceptual, del rigor deductiu i de la certesa intuïtiva dels principis bàsics va envair el camp de la teoria crítica. Els elements cartesianes i els aristotèlics es combinaren en els polisèmics conceptes de **raó** i **naturalesa**. Seguir la naturalesa i seguir les normes de la raó foren identificats pels artistes creadors i pels crítics. Les normes de realització i valoració de les obres artístiques es basaven en criteris d'autoritat (la d'Aristòtil i la dels escriptors clàssics). El nou racionalisme volia fonamentar aquests criteris amb un axioma fonamental: el principi que l'art constitueix una imitació de la naturalesa.

La teoria cartesiana del coneixement va portar a un intent més sistemàtic de metafísica de l'art amb **Alexander Gottlieb Baumgarten**: aquest va voler oferir una visió de la poesia en tant que implica una forma o un grau particular de coneixement, el **coneixement sensorial**.

Contemporània al desenvolupament de la teoria crítica neoclàssica fou l'orientació dels teòrics anglesos en el marc de la tradició empirista baconiana. Els teòrics anglesos van centrar el seu interès, sobretot, en la psicologia de l'art, especialment en el procés observador i en els efectes de l'art sobre l'observador. El paper de la imaginació (o fantasia) en la creació artística –decisiu tot i que misteriós– havia estat prou reconegut. Però la seva forma d'actuació –el secret de la inventiva i l'originalitat– no fou sotmesa a investigació sistemàtica.

Thomas Hobbes, en els primers capítols del *Leviathan* (1651), va intentar oferir la primera anàlisi de la imaginació, definida per ell com "sentit decadent", referint-se als fantasmes o les imatges que subsisteixen després d'haver-se acabat els mecanismes fisiològics de la sensació.

Tampoc **John Locke** no arriba gaire lluny. La tendència de les idees que les impulsa a associar-se i succeir-se les unes a les altres a la ment, explica alguns errors i la dificultat d'eradicar-los. L'acció de la fantasia es palesa, segons Locke, en la tendència del llenguatge poètic a esdevenir figuratiu. Les metàfores són trampes perfectes quan ens interessem per la veritat. Reflecteix, així, una desconfiança cap a la imaginació molt estesa al final del segle XVII.

Anthony Ashley Cooper, el tercer comte de Shaftesbury, parteix del neoplatonisme, insisteix en la immediatesa de la nostra impressió de la bellesa i subratlla la idea que l'harmonia apercebuda com a bellesa és igualment apercebuda com a virtut, i denomina **sentit moral** a aquest "ull interior" que capta l'harmonia i també les formes estètiques i ètiques. Hi ha, doncs, una facultat especial destinada a l'aprehensió estètica, i això és una forma de teoria del gust.

Els articles de **Joseph Addison** sobre la fruïció estètica a la revista *The Spectator*, concebien el gust simplement com la capacitat de discernir les tres qualitats que originen els plaers de la imaginació: **grandesa** (és a dir, sublimitat), **singularitat** (novetat) i **bellesa**.

El primer tractat d'estètica en el món modern fou l'obra de **Francis Hutcheson** titulada *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design* (1725). S'apropia la idea d'un sentit interior: el sentit de la bellesa és la facultat de formar la idea de bellesa en presència d'unes determinades qualitats d'objectes capaços de suscitar-la; el sentit de la bellesa no depèn del judici o la reflexió, no respon a aspectes intel·lectuals o utilitaris del món, ni tampoc depèn de l'associació d'idees. Apercebem la bellesa d'un objecte quan presenta una barreja adequa-

da d'uniformitat i varietat (la bellesa varia amb cadascuna si l'altra es manté constant). Les variacions en la preferència s'expliquen com a degudes a les diferents actituds amb què és abordat l'objecte bell.

David Hume insinua que la bellesa és l'ordre i la disposició de les parts que, o per constitució primària de la nostra naturalesa, o per costum, o per caprici, resulten aptes per a procurar plaer i satisfacció a l'ànima.

És força important l'aportació d'**Edmund Burke** sobre les condicions necessàries i suficients de la bellesa. La primera tasca consisteix a explicar les qualitats que permeten als objectes suscitar en nosaltres els sentiments de bellesa (amor sense desig) i sublimitat (astorament sense perill real). El sentiment del que és sublim implica un cert grau de temor –un temor controlat–, del qual l'ànima resulta atreta pel que contempla. Tot objecte capaç de suscitar les idees de dolor o perill pot ser sublim (la foscor, la força, la privació, la immensitat, etc. contribueixen a la sublimitat).

La importància del *Laocoont* (1765), de **Gotthold Ephraim Lessing**, rau en el fet que, tot i que no refusa la possibilitat d'un sistema que relacioni totes les arts, censura les analogies superficials absolutes (moltes basades en la fórmula horaciana *ut pictura poesis*). Lessing considera les potencialitats i els valors individuals específics de la pintura i la poesia en els mitjans distintius propis. El mitjà d'un art són els **signes** que utilitza per a la imitació. Com que consta de formes i colors simultàniament, la pintura és la més apta per a reproduir objectes i propietats visibles, i pot suggerir accions només indirectament. Amb la poesia succeeix exactament el contrari.

Immanuel Kant esdevingué el primer filòsof modern que feia de la seva teoria estètica part integrant d'un sistema filosòfic (intenta relacionar els mons de la naturalesa i la llibertat, que les dues primeres *Crítiques* havien distingit i separat), i replanteja els problemes del pensament estètic del segle XVIII: com són possibles els judicis sobre la bellesa i el que és sublim? Atesa la seva subjectivitat, com s'ha de justificar la reivindicació implícita de validesa general?

Aquest recorregut que ens porta del Renaixement a la Il·lustració, de les teories de Marsilio Ficino a la tercera crítica kantiana, passant per qui va utilitzar per primera vegada el mot *estètica* entesa com a ciència de la percepció de la bellesa, Alexander Gottlieb Baumgarten, i pel primer tractat d'estètica en el món modern, obra de Francis Hutcheson, és el que es proposa aquest mòdul didàctic, centrat en les principals aportacions i plantejaments de l'estètica moderna.

Objectius

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

1. Relacionar el caràcter general de la mentalitat renaixentista amb les idees estètiques que va explicitar.
2. Resumir les idees teòriques sobre la literatura en el Renaixement.
3. Comentar els principis de la teoria arquitectònica i del nou estatus de l'arquitecte.
4. Descriure la nova actitud estètica del manierisme.
5. Fer un esbós de l'evolució de les idees estètiques des del segle XVI fins al segle XVII.
6. Discutir la nova terminologia estètica del segle XVI.
7. Definir el racionalisme en la teoria estètica del segle XVII i relacionar-lo amb la *Poètica* d'Aristòtil.
8. Enumerar les repercussions de l'academicisme en l'art.
9. Resumir les aportacions de Hobbes, Locke, Hutcheson, Pope, Berkeley i Hume a la història de l'estètica.
10. Resumir les aportacions de Voltaire, Diderot i Rousseau a la història de les idees estètiques.
11. Comentar les idees de la Il·lustració alemanya, en particular les de Lessing.
12. Plantejar l'argumentació de les tres crítiques de Kant i resumir les aportacions que va fer en l'àmbit de les idees estètiques.

1. El Renaixement

1.1. El pensament renaixentista: *tot pot ser un*

En el Renaixement, les idees estètiques, en sentit estricte, resulten escasses i poc fidels amb relació al gran context d'aquella època on comença el procés que desemboca, en un desenvolupament unitari, fins a la crisi final en la nostra època. Cal, així doncs, prestar atenció, encara que sigui molt breument, als caràcters generals de la mentalitat renaixentista, més o menys inconscient; així s'entendrà el caràcter fragmentari i de vegades paradoxal que van tenir les seves afirmacions conceptuals explícites sobre temes d'art i bellesa.

En la nostra època –analítica i desconfiada fins i tot sobre el valor mateix del llenguatge– es fa molt difícil d'entendre el llenguatge d'aquella època, en què neixen grans pretensions a les quals avui dia hem anat renunciant: potser ens sembla un llenguatge superficial, ingenu, que ho agafa i ho aplega tot, per allò que té de convergència positiva i esperançada, cec a les diferències i contradiccions.

El que es diu en el Renaixement –i el que es pinta, el que es construeix i el que es fa, en general–, per a ells, és bàsicament el mateix, alhora ciència, poesia, teologia, expressió del caràcter personal; i tendeix al mateix, a la **captació de la totalitat** –Déu, natura, idees, nombres, globus terraquí, riquesa, poder polític, saber històric, cultura, elegància–: amb la confiança que, al llarg d'un procés esforçat de conquesta i assimilació, ***tot pot ser un*** –com va dir encara innocentment un personatge de Lope de Vega.

Ningú no oblida que aquesta mentalitat històrica té la seva forma econòmica i social en el capitalisme, que comença aleshores, esbossant les formes en què arriba a l'extrem en els nostres dies. Algunes d'aquestes formes resulten especialment significatives per a una perspectiva estètica: primer de tot, la reducció homogeneïtzadora de tota realitat a un concepte abstracte, els diners, el **capital** com a força sense forma concreta, que funciona cada vegada més com a futur, com a crèdit, i gira del revés la visió del temps; cada cop compta menys el que ja es té i compta més el que s'espera tenir, el pressupost, fins que es generalitza la situació de viure amb deutes superiors a l'haver efectiu – i, per tant, l'esdevenidor estigui sempre hipotecat: l'increment real del posseït és només el marge que queda després de descomptar el pagament de la usura.

Això també implica el caràcter d'acumulació i concentració que acompanya el creixement –real o aparent– en el capitalisme: la competència és mortal, i la tendència general és cap a un nombre decreixent d'entitats posseïdores, no vinculades a persones, sinó tan sols al seu capital propi, que exigeix, encara que només sigui per a sobreviure, el màxim increment dels beneficis, i recorre a qualsevol forma d'explotació productiva contra la tendència a la baixa en el marge de guany si es deixen les coses tal com estan.

Això –que, naturalment, no pretén ser una definició tècnica del capitalisme– correspon al nou sentiment creixent en la producció renaixentista d'obres d'art visuals o lingüístiques: les formes perden valor propi, i també valor com a símbol o al·legoria –a la manera medieval–, per veure's, cada vegada més, com a signes o revestiments d'un procés dinàmic de creixent poder abstracte.

En una societat més estàtica, com la de l'alta edat mitjana, les formes corresponien, de manera fixa, a un estament determinat, a una funció –religiosa, comunitària–: ara la societat es fa més fluida, més ascensional, i les formes assumeixen un paper creixent de "màscara" per a situar-se en un nivell social més elevat del que l'individu està segur de tenir.

L'home sembla que sempre es cregui capaç de més, encara que no per això mostri un ànim més alegre que l'home medieval; quant a un possible optimisme històric, no s'expressa fins al començament del segle XVI –Erasmus, Lefèvre d'Étaples–, per a veure's de seguida bruscament trencat per la Reforma. Segons el clixé del liberalisme vuitcentista, l'home del Renaixement creixia davant d'ell mateix perquè s'emancipava de les creences religioses.

Tanmateix, el cert és que l'home del Renaixement, malgrat que és menys eclesial, i fins i tot probablement –encara que és molt difícil de mesurar-ho– menys cristià que el medieval, és religiós amb una nova intensitat més personal i més lliure, a la qual contribueix també el gran procés místic que s'inicia amb el franciscanisme, continua amb els germànics i els holandesos, i té el darrer episodi en els reformadors carmelitans espanyols.

Recordem dos famosos textos sobre l'home, del final del segle XV: per a Marsilio Ficino, el neoplatònic traductor de Plotí, l'home és el **vicari de Déu**, situat al capdavant del món, com a rector i com a destí d'aquest; en canvi, per a Pico della Mirandola, l'home és un ésser a part, inventat per Déu després d'haver esgotat els esquemes ideals per al món, amb destí d'espectador, i encara més, de "camaleó" capaç d'identificar-se amb els més variats éssers del món.



Marsilio Ficino, segons un gravat de J.J. Boissard, segle XVI.

Societat ascensional

El nou-ric vol passar per una persona de categoria, el qui té pocs mitjans vol passar per acomodat; tot això amb gran cautela per tal de no ser reprimat per suplantador, i amb continus contracorrents i salts de tornada a les formes de les classes ja desplaçades, igual que els hereus dels nou-rics s'enllacen matrimonialment amb els nobles empobrits.

Lectura recomanada

Marsilio Ficino, *Theologia platonica* (1482).

Lectura recomanada

Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (1487).

La idea bíblica de la creació de l'home va deixant pas a una altra idea, més descristianitzada, en ambdós autors: el pecat original i la redempció no participen d'aquesta nova imatge de l'home.

Però també convé recordar un altre autor –gairebé seria més propi dir un altre personatge– per conèixer el nou model humà: **Leon Battista Alberti**, home del Renaixement per antonomàsia, en la mesura que va saber fer de tot, encara que sense quedar com un gran creador en res, ni encara menys com un "professional": un contracorrent aristocratitzant, en l'ànima d'aquella època de comerciants enriquits, menyspreava el treball, i encara més les arts mecàniques, amb esforç físic, pròpies només de gent servil i menestral, en benefici de les arts liberals, en què les mans només es tacaven de tinta.

És cert que Alberti construï algun temple híbrid –temple, ja més que església, amb elements de l'antiguitat superposats a una planta tradicional, en vigílies de la idea bramantiana del temple circular–, però en el seu tractat sobre l'arquitectura parla més aviat des de la teoria pura –amb estranys simbolismes animals per als edificis–, i fa el mateix quan escriu sobre la pintura.

Retrat de Leon Battista Alberti

Però el que més importa és el retrat en què figura enumerant els seus innombrables *virtù*: jurisperit, autor de teatre en llatí i d'un tractat sobre la família en llengua vulgar, constructor d'enginyers òptics –cosa més important que ser pintor–, músic i compositor eminent, i, amb no menys ufanor, elegant *sportsman* capaç de fer ressonar una moneda contra la volta d'una església, de cavalcar amb una vara en equilibri a la mà, de saltar per damunt d'un altre home amb els peus junts... I queden sense anotar algunes de les seves principals qualitats: director de l'ordenació urbanística de Roma amb Nicolau V, màxima autoritat en topografia i en codis xifrats en clau per a la diplomàcia...

La il·lusió d'**unitat** del Renaixement es va anar desintegrant a poc a poc –de fet, el procés només arriba a culminar en el nostre segle. Segurament, la primera ruptura és la política: la consolidació de les nacionalitats absolutes, que introdueixen una altra forma peculiar de capitalisme, el mal anomenat *mercantilisme*, aliança entre les corones i els seus mercaders i banquers, amb els metalls preciosos com a armament en la "guerra de tots contra tots". I, al seu torn, no hi ha dubte que aquest nacionalisme contribuï decisivament a la ruptura de la cristiandat en la Reforma.

Van anar sorgint altres ruptures –la del públic d'art com a elit i massa marginada–, però abans ens convé considerar els casos de tres arts per separat, també a l'efecte d'anotar algunes de les seves respectives idees estètiques, en sentit explícit de *conceptes*, ja que la idea general d'art (que inclogui alhora un poema, un quadre i una sonata) és una cosa que només comença a apuntar-se, i molt llunyanament, a partir del segle XVI.

Lectura recomanada

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (proemi).

Lectura recomanada

Leon Battista Alberti, *Della pittura* III.



Leon Battista Alberti, segons un gravat de F. Allegrini.

Vegeu també

Convé recordar la desintegració de la unitat en el subapartat següent.

1.2. El sentit literari del Renaixement

Comencem per fer un sumari del que ocorre en el camp literari: pel que fa a les idees, ja des de Petrarca s'observa un feliç eclecticisme que agrega conceptes molt heterogenis, com si de fet no formessin més que una sola concepció. **Horaci** n'és la font principal –la *Poètica* aristotèlica assumeix autoritat canònica ja endinsat el segle XVI.

D'Horaci, i d'altres clàssics llatins, procedeix un principi com el de la **imitació en poesia** (*ut pictura poesis*), per a nosaltres ben difícil de conciliar amb el concepte, també aleshores tòpic, de la inspiració –recordeu l'*Ió* platònic–, com a furor diví, febre alienadora d'èxtasi, que dóna al poeta la seva autoritat, gens personal, sinó delegada del que és celeste. En tot cas, aquest concepte d'imitació pictòrica pot estar menys allunyat que el d'inspiració d'una altra idea aleshores dominant: la poesia és **fermosa cobertura** –com diu el marquès de Santillana– de la veritat, que cal anar desvetllant mitjançant les belleses poètiques.

Per què aquest *striptease*? Segons Plató, la veritat no es podia contemplar cara a cara: calia mirar cap a la seva llum mitigada per la pantalla de la bellesa. Sí, però aquí també hi ha un altre sentit que respon a la nova mentalitat burgesa: que una cosa val només en la mesura que requereix un **esforç** –fins i tot un treball que, si és mecànic, s'encarrega i es paga a un altre, la qual cosa ens condueix a la idea actual del mèrit, de la dificultat per la dificultat, segons la qual una pintura té més valor si l'ha feta un mutilat movent el pinzell amb la boca. Com a complement, la idea de la *formosa cobertura* implica també que la bellesa ha de ser difícil, per a quedar només com a propietat d'una minoria, a manera de nou blasó de noblesa. El pitjor que es pot dir d'una poesia en el Segle d'Or és que sigui planera –ahora fàcil i ordinària: "*Con razón Vega, por lo siempre llana*", insulta Góngora a Lope.

Al començament, tanmateix, això no és tant una qüestió de dificultat jeroglífica com d'exquísida depurada; fins i tot, abans de la total recaiguda aristocratitzant del barroc, l'ideal, des de Petrarca fins a Boscà, era un llenguatge d'estat mitjà –*classe mitjana*, diríem en la nostra terminologia, encara que aleshores no existís pròpiament aquest fet sociològic–, amb paraules no gaire insòlites, però tampoc vulgars, i amb un fraseig suaument llatinitzant, però sense calcar gaire l'hipèrbaton clàssic. La gràcia està en la purificació de l'expressió, polint els matisos del mateix tema inevitable.

El valor es troba precisament en la purificació de la veu, que dóna voltes entorn del concepte de la *madonna* ideal, preparat –segons anticipàvem– pel *dolce stil novo*.

Lectura recomanada

Petrarca, *Epistola de rebus familiaribus*, X, 4.

Vegeu també

Sobre la *Poètica* d'Aristòtil es parla en el subapartat 2.6 d'aquest mòdul didàctic.

Purificar el mateix tema

Tot l'enorme *Canzoniere* de Petrarca, més de quatre-centes composicions, es limita al tema Laura, en dues variants: Laura viva i Laura després de morta (a banda que probablement Laura no va existir mai).

L'estil literari renaixentista, que a nosaltres més aviat ens avorreix, per més que reconeguem el valor de l'exercici per al llenguatge poètic, tenia ple sentit aleshores perquè la poesia també era **ciència i filosofia**, amb els mateixos títols de dignitat intel·lectual.

El poeta podia ser el tipus més característic del que avui anomenem *intel·lectual*: l'humanista –l'assessor intel·lectual, l'ennoblidor cultural, el mestre de cortesia– era poeta en llatí.

En efecte, la poesia se centrava en una ascensió platònica cap a un cel al qual quedava poc de cristià; i, encara que no es digués tan explícitament, també portava en si mateixa, en la seva forma (en els seus "nombres", com van dir després els barrocs), l'harmonia pitagòrica que també vam veure que va anar heretant Plató.

No ens deixem desorientar, doncs, pel fet que les idees teòriques sobre literatura siguin, en el Renaixement ascendent –diguem, incloent-hi les dues o tres primeres dècades del segle XVI–, tan heterogènies des del nostre punt de vista: la poesia era el **saber**, la **filosofia** –en el Renaixement, en canvi, no hi va haver grans tractats tècnics de metafísica, amb caràcter de novetat, ni interès per la pura especulació abstracta–, i, consegüentment, no havia de justificar la seva existència ni la seva dignitat, sinó que, tirant llarg, s'aplicava algun vell tòpic de l'antiguitat per a evitar escrúpols.

Ara bé, en dir *la poesia* no pensem tant, a la manera actual, en uns poetes originals, en una massa de creació nova, com en l'administració del llegat de la poesia clàssica, que se suposa que els poetes nous creuen imitar i continuar devotament –encara que, de fet, facin una altra cosa.

Només a poc a poc el que és clàssic es va veient com a superable: a mitjan segle XVI, fra Luis de León diu com a incitació per a treballar:

"... [a] lo antiguo
supera y pasa el nuevo
estilo..."

En conjunt, sense distingir gaire si a títol de marmessor testamentari o de creador personal, el personatge que després es va anomenar, a la francesa, **home de lletres** és el protagonista estètic del Renaixement ascendent.

Lectura recomanada

Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* XIV, 4.

Petrarca, el poeta

Petrarca morí convençut que seria famós pels segles dels segles gràcies a la seva poesia llatina, que avui ningú no llegeix, i no pas per aquella concessió al *volgare* que era el *Canzoniere*.



Francesco Petrarca, segons un gravat de J.J. Boissard, segle XVI.

Fins i tot econòmicament, ens admiren les escasses informacions sobre els grans ingressos d'aquells homes que es rifaven entre els magnats de les diverses ciutats en competència; només des de la primèria del segle XVI els van passar davant un grapat de grans artistes.

1.3. La Idea en la pintura

La relació renaixentista entre **idea** i **art** resulta encara més clara en la pintura que en la literatura, tot i que és anàloga.

La pintura és en el Renaixement, en si mateixa, **idea**, un experiment intel·lectual, un intent de captació i anàlisi mental de la realitat, que la presenta adaptada al món d'idees –platònic o plotinià– i a l'ordre de l'harmonia formal –més o menys pitagòric.

Al costat d'això, resulten trivials els pocs conceptes explícits que hi ha sobre l'essència de la pintura: juntament amb la gran arrencada del procés pictòric, podem dir des de Giotto fins a Masaccio, tot just cal posar-hi el manual de taller de Cennino Cennini, els suggeriments del qual, si de vegades són interessants, ho són precisament gràcies a allò que tenen d'heterogenis i inconseqüents entre si (com vam assenyalar que ocorre a més escala en el terreny literari).

També com en el terreny literari, la pintura assumeix funcions de ciència i de saber teòric –fins i tot filosòfic i matemàtic–, només que, per la seva pròpia naturalesa, li toca un paper més preponderant en l'ordre de l'experimentació tècnica. El taller també compleix funcions de laboratori d'òptica: l'**ideal**, que va passant d'una generació pictòrica a una altra, és el de la duplicació de la realitat com a manera de prendre possessió de la seva essència.

El caràcter intel·lectual de la pretensió de posseir l'essència de la realitat es manifesta en la primàcia creixent de l'estudi de les condicions generals de l'espai, la perspectiva, a la qual se subordina la volumetria de cada cos per separat.

L'ideal és escenogràfic: el quadre voldria ser com l'obertura d'una finestra –o millor, d'una porta– cap a la prolongació del nostre espai en una escena d'alt dramatisme, no sorpresa en desordre d'espontaneïtat realista –com en *Les Menines* i en l'impressionisme–, sinó centrada i ordenada en una disposició harmònica i significativa a la vegada. La perspectiva no inclou només el "calaix" de línies en fugida cap al centre de l'horitzó, formant un teatret, sinó l'organització de la *istoria*.

Lectura recomanada

Cennino Cennini, *El llibre de l'art*, II capítol I, secció 1.

Giotto ja intenta, i Masaccio ho aconsegueix, organitzar els personatges en cercle, amb uns quants que ens giren l'esquena, per a oferir el moment clau del tema: aviat s'arriba a l'extrem de l'efectivitat en la presentació de la *istoria* mitjançant el que Alberti anomena la *prospettiva legittima*, que implica que el contemplador queda atrapat en l'assumpte gràcies a un personatge marginal que ens mira, amb els ulls a l'altura del seu horitzó i dels nostres ulls.

No s'ha d'oblidar que, pel que fa a la iconografia, ara sorgeix el quadre amb el "programa" dictat per l'humanista assessor del client, que detalla el tema, sovint d'acord amb uns determinats versos d'un clàssic, amb una pedantesca precisió mitològica, que de vegades ha donat lloc a investigacions enrevessades per part dels actuals detectius de la història de l'art.

Enfrontament entre erudits

Per exemple, la identificació dels "programes" de *La primavera* i *El naixement de Venus*, de Botticelli, ha enfrontat en desacord fecund uns quants dels més grans erudits de l'art.

Al costat d'aquesta intel·lectualització de la pintura, gairebé és millor passar en silenci pels textos teòrics més aviat tardans, com el de **Leon Battista Alberti** o el de **Leonardo da Vinci**, que, d'altra banda, consumeixen bona part de la seva energia a defensar l'estatus social del pintor, humiliat al costat de l'"intel·lectual" pel fet de ser un treballador d'arts mecàniques.

Les pretensions de saviesa i exercici intel·lectual de la pintura resulten encara molt confuses, i pel que fa al seu valor d'experimentació, l'època no podia apreciar-lo degudament: encara no havia arribat la ciència nova, i en aquells dies el progrés tècnic tingué lloc, obscurament, en petits canvis, tot i que decisius, en els procediments agrícoles i artesans –i encara més inevitablement, en l'art de la guerra.

S'explica així que **Leonardo** s'estengui tant en un punt segur per a la dignificació de la pintura: en la comparació amb l'escultura, on la suor es barreja amb la pols, mentre que cal dir que el pintor no toca la matèria –si no és per interposició del pinzell, un cop els aprenents la hi han preparat. Ja al·ludirem al fet que aquest complex d'inferioritat social de la pintura té encara una llarga història: en aquest moment, el magne procés de la duplicació il·lusionista de la realitat –encara que convencional, pel fet de ser monocular, només per a gueros, i per l'acoloriment de "cromo"– arriba a la plenitud i a la crisi en **Rafael**, sense que ningú no n'aclareixi la raó de ser.

A Florència, **Marsilio Ficino** semblava no mirar al voltant seu per a buscar alguna realització del seu neoplatonisme en els artistes: aquests tampoc no semblaven conèixer les seves teories, que només figuren citades un segle més tard per tractadistes d'art.



Detall de *La primavera*, de Botticelli (1477). 175 x 278.

La pintura és l'àmbit on més clarament s'ha manifestat l'hegemonia – estudiada per Erwin Panofsky– de la Idea en el Renaixement: **Idea** com a raó de Déu, com a idees platòniques, com a idees matemàtiques –lleï pitagòrica del món–, com a idea del que és essencial en cada espècie, com a ideal del millor elegit entre la varietat..., i tot això, com a possessió de la realitat natural, que –segons es creu– mai no és pura matèria en brut, sinó que està orientada i formalitzada fins a la seva arrel més obscura per la irradiació de la ment divina.

Quan Brunelleschi o Alberti impressionaven amb ginys en què, mirant per un forat, es veia reproduït, per exemple, sant Giovanni (el baptisteri) de Florència, amb els núvols que es movien pel cel, allò era un pas cap a la possessió i el domini de la realitat per la ment, que ascendia cap a la clau ideal, en una línia a la part superior de la qual hi havia l'Acadèmia platònica florentina citant el *Timeu* –el llibre sota el braç amb què Rafael representa Plató en la seva *Escola d'Atenes*.



Cúpula de Santa Maria del Fiore, de Brunelleschi.

1.4. L'arquitectura en crisi

La consideració del pensament renaixentista es fa especialment difícil quan toquem el territori de l'arquitectura, perquè aquí, des de bon començament, s'observa una pèrdua de l'admirable unitat del gòtic: la voluntat d'unificació que dèiem que hi ha en el Renaixement, es redueix aquí a l'apel·lació a determinades formes geomètriques, mentre que l'ésser mateix de l'arquitectura se sacrifica a les conveniències de propaganda social que ja indicàvem com a pròpies de la incipient estructura capitalista.

El gòtic, en efecte, tenia la doble unitat funcional de l'**adequació transparent a una finalitat humana** –la catedral, o, fins i tot, la còmoda mansió de la burgesia germànica més primerenca– i de l'**ús d'un material en formes sòbries** –l'ogiva, que no solament s'ha d'entendre d'acord amb la pedra, sinó també amb el vidre, pel qual el mur es pot reduir al mínim en benefici d'una lluminositat que sigui, alhora, pintura i relat.

En el Renaixement, l'arquitectura més aviat oculta la funció pràctica de viure per a exaltar l'excel·lència genial –la **virtù**– dels nous grans homes, dissimula les baixeses de la conveniència quotidiana, i crea, en canvi, una legitimació cultural de l'intrús econòmic, recorrent al món de l'antiguitat clàssica.

Però de l'arquitectura grega, se'n sabia molt poc, i tampoc no hauria servit de res el model dels temples; la romana, en canvi, anava massa gran i apareixia en maltractades carcasses de maó. Aleshores, alhora que en teoria es recuperava Vitruvi, el que es va fer a la pràctica va ser citar, incrustar elements solts, capi-

tells fora de context, columnes aplanades en forma de pilastres o sostenint arcs que mai no hi van tenir res a veure... Bàsicament, el *palazzo* continuava sent una fortalesa per a lluitar amb les altres famílies nobles, però se'ls afegia un toc d'ennobliment cultural, que consistia no solament en els pegats que al·ludien a l'arquitectura clàssica, sinó en una ordenació geomètrica de sentit pitagòric.

Estructura del *palazzo*

El *palazzo* s'estructurava en una planta possiblement quadrada, i, sobretot, una façana en tres nivells, dels quals només corresponia realment a un pis el central, el *piano nobile*, el principal, amb els salons, de vegades amb grans cortinatges pintats a la paret; al nivell inferior s'obtenia un altre piset vergonyant, el *mezzanino*, l'entresòl, que només es notava des de fora en alguna finestreta irregular; al nivell superior regnava la jungla de passadissos i escales de l'espai on realment s'habitava, sense tant de fred com al principal.

Però potser la falta d'unitat era encara més gran en el que havia estat l'arquetipus d'unitat del gòtic: la **catedral**, on cada element (campanar, nau, cúpula, baptisteri) –pensem en el cas central de Florència– podia estar encarregat per un gremi diferent –la qual cosa explica la separació fins i tot física, i encara antilitúrgica en el cas del baptisteri, que lògicament hauria de ser part de l'entrada, de l'atri.

Sorgeix aleshores un nou tipus d'arquitecte, que ja no és el tradicional mestre d'obres: primerament, rep el nom d'**arquitecte** un pintor o escultor acreditat, tàcitament convençut de la unitat ideal de tota activitat productiva (és famós el cas de Giotto, que erigeix el campanar de la catedral florentina, encara que, sens dubte, gràcies a la saviesa artesana dels seus constructors).

Però després es passa a l'arquitecte pròpiament dit, el gran inventor intuïtiu de la fórmula genial –pensem en Brunelleschi i la cúpula de la mateixa catedral. Brunelleschi havia estat un escultor excel·lent, però el seu projecte de cúpula no té res a veure amb una experiència de les mans, sinó que és un sublim acudit teòric per a la realització del qual van fer falta noves tècniques de construcció, on, a diferència de les gòtiques, no es para esment en el resultat final –és a dir, el gran cinturó que ceneix ocultament tot el tambor, i que requeria un nou estat de la tecnologia, o el procediment de la bastida mòbil per a anarlevant la cúpula en espiral, sense l'antic encofrat complet.

Conflictes laborals amb les noves tècniques

La novetat tècnica produeix fins i tot un conflicte laboral, que Vasari explica confusament: els operaris se li declaren en vaga, però Vasari els obliga a capitular utilitzant un petit grup d'esquirols llombards altament especialitzats. I, detall decisiu, l'acabat interior de la cúpula, en comptes de poder ostentar la bellesa gòtica de la pedra a plena llum, tapa amb un arrebossat ben lleig el seu material, menys noble, ja mer farciment dins d'un projecte on el que compta és l'incert tècnic de la idea de conjunt i el seu mètode d'enginyeria, no el desplegament del material ennoblit per la talla del picapedrer.

En la teoria arquitectònica, on destaca Alberti, s'eludeix tota base utilitària per a introduir, en canvi, qüestions tan peregrines com la de la imitació –així, les obertures o els costellams de l'edifici correspondrien als dels animals–, i es justifica l'aplicació de formes alienes a la raó de l'edifici, no solament com a homenatges a l'arquitectura antiga, sinó per motius cabalisticopitagòrics. És la tendència que, com anticipàvem, porta a l'intent de substituir la planta en creu llatina de les esglésies pel cercle, alguna vegada presentat com a tal, i d'altres combinat amb la creu grega de braços iguals.



Façana de Santa Maria Novella, de Leon Battista Alberti.

Anàloga dispersió i barreja de criteris s'observa en l'**urbanisme**: s'abandona la forma gòtica centrada en la catedral i els voltants de carrers atapeïts. Primerament, per la polaritat entre Església i municipalitat, però després també per altres factors de la nova societat, com ara la conveniència d'eixamplar els carrers perquè hi circulin més fàcilment les tropes en cas de batalles, o de descentralitzar la ciutat en barris anàlegs, per a dispersar els possibles motins populars –ahora que, de passada, enfrontaven aquests barris entre si–, i la indecisió dels rics per decidir si vivien tots a la mateixa àrea o es dispersaven per la ciutat, o es retiraven als afores; i, tractant d'imposar-se damunt de tots aquests factors, hi havia els esquemes ideals de la ciutat circular o de la quadrícula hipodàmica... Des de tot això, l'esperit renaixentista va fer un salt fins a la idea pura de **ciutat** –i de societat– en la *Utopia* ('cap lloc', en grec), de Thomas More (1516).

Si la ciutat no pot articular orgànicament els edificis, els edificis ara ja no poden articular les arts plàstiques com a part del seu cos: en pintura, apareixen els quadres per penjar, no necessàriament relacionats amb la paret que els ha d'acollir, i fins i tot es valoren molt els quadres de petites mides i els bibelots d'art, del tipus Cellini, perquè, com que són portàtils, són una mena de valors al portador per negociar avantatjosament en un altre lloc.

Però la dispersió de l'embranchida unificadora del Renaixement, encara que en arquitectura sigui molt primerenca, per a la consciència general no és evident fins que no passa aquest zenit efímer i discutible de "clasicisme", que, per a les arts visuals, podem situar en la prematura mort de Rafael (1520) –Leonardo mor una mica abans, però espiritualment entra en l'època següent.

S'acaben de publicar *El príncep*, de Nicolau Maquiavel; *El cortesà*, de Baldassarre Castiglione, i *l'Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. Però el 1517 Luter penja les seves tesis a la catedral de Wittenberg i inicia la Reforma, que algú ha anomenat el *Renaixement nòrdic*, però que més aviat és antirenaixentista. S'entra

Lectura recomanada

Rafael, *A. B. Castiglione*.

Lectura recomanada

Baldassarre Castiglione, *Cortesà*, IV, 59.

en una altra època, tot i que, en el cas espanyol, encara cal esperar fins al voltant del 1530 perquè la poesia es torni renaixentista –això sí, amb el petrarquisme més fidel.

2. Entre el Renaixement i la Il·lustració

2.1. Expansió i crisi de l'ideal unitari renaixentista: recurs a la raó

En la perspectiva de la història de les idees estètiques, no és gens fàcil ordenar el que ocorre des del zenit del Renaixement més clàssic fins que no predomina amb tota claredat el racionalisme –a mesura que avança el segle XVII, començant per França, centre de gravetat del nou esperit al mateix temps que primera potència europea fins al llindar del segle XVIII.

L'instint intel·lectual europeu tendeix a aferrar-se a la **raó** –que amb René Descartes assumeix la forma canònica en la raó matemàtica–, com a línia salvadora d'unitat i claredat enmig de la creixent dispersió conflictiva del que havia semblat que podia ser unitat i harmonia fins a l'entrada del segle XVI.

Això explica un fenomen tan simptomàtic com ara l'adopció de la *Poètica* aristotèlica a manera de codi axiomàtic de la literatura: en la literatura, com en les arts plàstiques, la història del barroc és una lluita entre la voluntat d'ordenació conceptual i abstracta i l'angoixada tendència a l'evasió i la dispersió.

En el segle XVI es parla molt de **regles de l'art**, però no s'apliquen del tot fins al segle XVII francès, aleshores com a dogma d'autoritat secular. Si és lícit agafar un personatge literari del segle XVIII com a emblema del procés mental que va des del Renaixement fins aleshores –és a dir, fins a l'idealisme– elegim el baró Münchhausen, en l'aventura en què, caigut en un aiguamoll, es va treure ell mateix del mal pas a força d'estirar-se amunt la cua. Així, a còpia d'agafar-se a la seva pròpia raó, és com se salva –de fet, i no de broma– l'esperit modern, almenys en un sentit de civilització material.

Però si tenim la vista posada en les realitats d'arts i lletres, cal començar per reconèixer que les idees estètiques, en el segle XVI, a banda de ser poques i confuses, no ens permetrien per si mateixes sospitar les meravelloses realitzacions d'aquesta època, amb les quals tenen tan poc a veure.

En canvi, a mesura que avança el segle XVII, a França almenys, hi ha una convergència creixent entre les cada cop més ordenades idees estètiques i les realitats artístiques i literàries –encara que no precisament per a bé d'aquestes,

Lectura recomanada

Leonardo da Vinci, *Tractat de la pintura*, fragment 6.

Lectura recomanada

Leonardo da Vinci, *Tractat de la pintura*, fragment 21

Lectura recomanada

Gioseffo Zarlino, *Institutioni harmoniche* (1573) I, 3.

per més que es valori el teatre francès del *Grand Siècle* i la pintura de Nicolas Poussin: deixem al marge, això sí, la història de la música, a la qual sembla que el racionalisme li va provar força.

2.2. El manierisme i les seves ambigüitats, persistents en el barroc

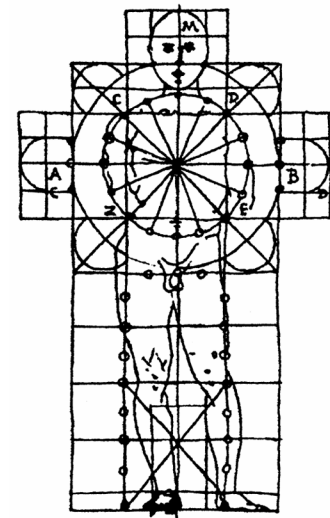
El període al qual ara al·ludirem ofereix, primer de tot, problemes de terminologia en la periodització històrica –que varia de país a país, i d'art a art–: nosaltres, apel·lant a l'aspecte visual, direm simplement que, un cop passat el Renaixement clàssic –és a dir, el primer vintenni del segle XVI– s'ha d'anomenar *Renaixement avançat*, o *alt Renaixement*, o, com preferim dir-ne, època del **manierisme**.

El **manierisme** és el període que va fins al canvi de clima que té lloc més o menys entre el 1580 i el 1600, i que deixa pas al barroc, que en alguns sentits ocupa la resta del segle –en música, tanmateix, arriba fins a mitjan segle XVIII, amb la mort de Bach el 1750.

Hi ha un problema, també, de vocabulari: al barroc li succeeix un "classicisme", és a dir un racionalisme, però a França comença de seguida, ja en el segle XVII, sense que es produeixi –especialment en el camp literari– allò que a Espanya i a Itàlia s'anomena **barroc**, la qual cosa no impedeix que els historiadors francesos s'entestin a aplicar també l'etiqueta de *baroque* al que ocorre aleshores –no solament a Corneille, sinó a Racine i a Molière, que a nosaltres ens semblarien més aviat l'anul·lació del barroc, i exactament el seu contrari.

Esquemàticament, apel·lem al paral·lel visual: en el manierisme, el millor exemple del qual per a nosaltres és **El Greco**, encara que no hem d'oblidar Tintoretto i els Pontormo, Rosso o Parmigianino (fins i tot en Rafael alguns rostres incorren en manierisme), s'ha abandonat la unitat de l'espai; en una figura que, fora d'això, connectaria amb el nostre espai, sembla que els ulls, en un sentit, i el nas i la boca, en d'altres, estiguin ordenats des de centres inaccessibles, en una quarta dimensió. Això té un sentit d'expressió espiritual evident: és **un altre món**, no aquest baix món quotidià i comú.

L'organització de la **istoria** en el manierisme es fa més dramàtica i patètica pel fet d'abandonar la centralitat: hi ha grups de personatges amuntegats en una part del primer pla, deixant-hi zones buides, no ben connectades amb fons irrealment. I, especialment, s'obliden els cànons harmònics en les formes: un cos es pot estirar fins a fer dotze o catorze caps, perquè així és més expressiu i espiritual. Sense suprimir les bases i pautes del Renaixement, aquesta nova actitud –interioritzada, minoritària, obliqua– pren el clàssic no tant com a "cita" autoritzadora, sinó com una cosa llunyana que es va irrealitzant.



L'arquitectura ha de tenir les proporcions del cos humà. Dibuix de Francesco di Giorgio. Biblioteca Nazionale, còdex Magliab.

No tenim encara un mínim consens sobre l'aplicació del terme *manierisme* a la literatura, potser perquè és menys llampanant que el barroc; però no seria inútil disposar d'aquest per a caracteritzar fenòmens com la falta de *decorum* – la subtil i deliberada inadequació del to al tema, que crea certa indecisió en el lector sobre la manera com s'ho ha de prendre– i en altres efectes astuts, sense l'agressivitat pròpiament barroca, en la forma de presentar una acció narrativa sense aclarir la manera en què es pot veure com a real.

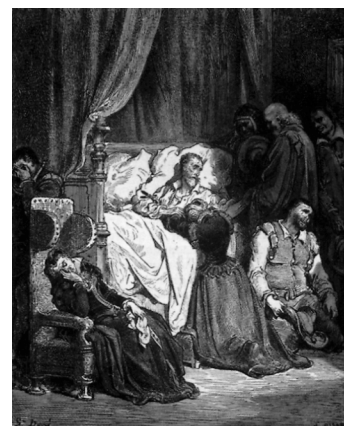
En tot cas, no s'ha de considerar –sobretot en literatura– que el manierisme s'esvaeix quan s'estableix el domini del barroc: aquell no deixa de ser un element menys llampanant dins d'aquest, i fins i tot pot servir per a analitzar millor alguns fets que, situats dins de l'època barroca, semblen, a primer cop d'ull, aspectes clàssics i realistes, i que, tanmateix, al final es manifesten com enganys a la vista, deliberadament desorientadors.

Dos insignes exemples d'aquesta situació: *Les Menines* i el *Quixot*

En efecte, *Les Menines*, que, en una mirada ràpida pot passar per un quadre il·lusionista, de perspectiva florentina i veneciana, a la llarga es revela com una paradoxa impossible d'unificar des d'un sol supòsit òptic, per la peculiar organització de la seva *istoria*, amb els reis al mirall del fons, negant l'existència d'un mirall al costat de l'espectador, que, en un altre sentit, seria necessari per a justificar la hipòtesi que el quadre sencer se suposés vist des del pintor autoretratat. S'imposa així interpretar el quadre com a obsequi cortesà: és l'escena tal com la van veure els reis.

I en el *Quixot*, la deliberada i humorística contradicció interna dels supòsits no fa sinó potenciar-se en passar al segon volum: qui va començar imitant els llibres de cavalleries ja viu com a personatge famós pel seu llibre –primer volum– i en lluita amb un altre llibre –el *Quixot* fals d'"Avellaneda", al qual es van atribuir diferents graus de relació amb la realitat.

Complementàriament, també s'hauria de dir que hi ha tant d'aquest subtil manierisme enganyador com de barroc genuí i evident en l'obra de **Gian Lorenzo Bernini**: la seva santa Teresa, agitant-se en èxtasi en una mena d'escenari flanquejat per dues llotges on treuen el cap uns cardenals de marbre que contemplen fredament l'espectacle, sí que seria pròpiament barroca, però els seus trucs de correcció òptica a la plaça de Sant Pere del Vaticà –trucs fallits perquè no es van realitzar sinó a mitges–, quedarien potser millor amb l'etiqueta de *manieristes*.



El Quixot.

En l'ordre literari, tan important en el cas espanyol, hi ha, bàsicament, dues grans formes del barroc poètic, el **culteranisme gongorí**, molt visual, amb fulgors extremats dels colors elementals transformats en esclats de matèries precioses sobre el fons nocturn de la seva obscuritat estilística, i el **conceptisme**, en què s'enfronten paradoxalment les dualitats de conceptes absoluts –mort-vida, foc-gel.

Lectura recomanada

Luis de Góngora, *De una carta de 1615*.

Lectura recomanada

Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurs II.

Però en les dues línies –a banda que hi ha altres línies secundàries– es conserven alguns efectes d'ambigüitat i de deliberada indecisió en el to –en el *decorum*– que serien millor retolats com a manieristes –per exemple, en el *Polifemo* gongorí, els freqüents moments en què no sabem ben bé si hi ha un acudit o un efecte de bellesa.

2.3. Cap a la sensibilitat barroca en un nou marc polític

Ens hem d'acontentar amb aquestes ràpides al·lusions: aquí no podem resumir la història de la literatura i les arts. En el terreny de les idees estètiques pròpiament dites, el segle XVI s'enceta amb la barreja de conceptes a què al·ludíem: el sentit de l'art com a "vel" de la veritat, el seu caràcter educatiu i utilitari, el paper de la inspiració vinguda des de dalt, la imitació, tant en l'aspecte literari com en el pictòric –*ut pictura poesis*, traient de context la dita horaciana...

En aquest període hi ha dues línies de novetat, molt contraposades: d'una banda, el paper de la *Poètica* aristotèlica; d'una altra, el creixement d'una varietat de termes expressius d'una sensibilitat més moderna i complexa, més afí a la nostra pròpia sensibilitat, encara que de vegades invoca idees neoplàtoniques del segle anterior. En efecte, hi ha un interès creixent per l'expressió i la percepció individuals que presagia les anàlisis dels empiristes anglesos en el segle XVIII.

Aquesta profètica precocitat no passa de ser un esbós, una vaga manifestació d'obscuras tendències de l'esperit històric, que no aconsegueix donar dignament raó dels gloriosos fets artístics i literaris dels segles XVI i XVII, i més greu encara, que en la mesura que arriba a formar un **cos de doctrina** –sobretot en el *Grand Siècle* francès–, ho fa adoptant una funció més aviat negativa d'imposar límits i prevencions, l'**academicisme** com a precepte de l'autoritat política alhora que com a conseqüència d'una mentalitat abstracta i geometritzadora.

Aleshores, els escriptors i artistes es desinteressen, si poden, de la teoria, i si no poden han d'acceptar un dogmatisme mig cortesà, mig policíac. D'altra banda, els grans filòsofs racionalistes que sorgeixen seguint Descartes –Spinoza, Leibniz, en certa manera Hobbes...–, desdenyen l'estètica racionalitzadora que havia estat la seva precursora, perquè menyspreen el que és estètic com a assumpte massa subjectiu i obscur.

Al llarg d'aquests dos segles, el focus de la nostra consideració es desplaça d'Itàlia a França –i no solament pel que fa a la història de les idees estètiques, sinó també quant a la història *tout court*–: no hem d'oblidar que al final del segle XVII es fa evident que el gran Imperi espanyol cedeix l'hegemonia a la

França del Rei Sol, el qual ara treu tot el partit a la seva vella primacia demogràfica en una expansió material basada en el pacte mercantilista entre la Corona i la nova classe ascendent.

El Rei Sol, una estada breu

És cert que l'estada d'aquest sol en el zenit històric és breu, perquè al llarg del segle XVII Anglaterra es va avançant als nous temps, quan redueix el poder de la Corona amb la intervenció parlamentària i, en l'hàbil administració d'una economia sempre defensada per la seva insularitat, quan es prepara per ser "reina dels mars" i desplaçar Holanda. Però, en el nostre panorama, podem deixar encara Anglaterra al marge fins al trànsit al segle XVIII.

Tornant a una línia ja iniciada, podem continuar atenint-nos a Itàlia fins ben entrat el segle XVII, per observar-hi aquesta dualitat que suggeríem entre l'afany de racionalització estètica i el creixement dels elements i les perspectives d'ordre personal, més o menys subjectiu.

D'una banda, aquella tendència es pot resumir en el paper de la *Poètica* aristotèlica com a codi de les lletres –en les arts visuals, en canvi, tot el sentit geomètric de l'ascens del Renaixement, que arribà a la seva expressió abstracta en *La divina proporció*, de Luca Pacioli (1509), queda desbordat pel manierisme i el barroc, impossibles de reduir a codis racionals. D'altra banda, hi ha un nou vocabulari, que creix i que pul·lula, de matisos cada cop més delicats, fins a arribar al "no sé què", que va ser tan profitós en el segle XVIII.

Lectura recomanada

Luca Pacioli, *La divina proporció*, 131 (1889).

En tot cas, les dues tendències, per contradictòries que puguin semblar, coincideixen a fer de les lletres i l'art una cosa més complexa i profunda, encara que en la pintura es continuï acceptant teòricament el deure de la "reproducció" i en les lletres es continuï repetint l'*ut pictura poesis*: el fenomen estètic es va veient més com a expressió i menys com a imitació, si bé l'expressió ho pot ser de l'anhel de seguretat racional i matemàtica, característic de la gran crisi del segle XVII i que és subjacent a les contorsions del barroc.

2.4. Una nova terminologia estètica

Però, com dèiem abans, per a il·lustrar aquest costat no racional, més que una anàlisi sistemàtica ens serviria una observació, fins i tot superficial, de la terminologia en ús aleshores. Així, el terme *bellezza* creix en importància, però no precisament en sentit d'equilibri formal: s'hi associen termes com ara *grazia*, i fins i tot els intraduïbles *vaghezza* i *lleggiadria* –aquell amb més càrrega de fantasia i llibertat; aquest, amb un matís de vivacitat i atractiu personal sense gaire regularitat ni perfecció. El terme *venustà*, certament al·lusionat a Venus, ressona aleshores no amb associació estatuària i marmòria, sinó gairebé com a "encant".

Pel que fa a la feina de l'artista, importa molt el terme *maniera* –d'on deriva *manierismo*, amb un matís pejoratiu que no tenia quan l'utilitzava, per exemple, Vasari–: *maniera* era gairebé la "grapa" personal, l'estil propi, l'originalitat personal. I arriba un moment en què la *maniera* pot ser el que més s'estimi en un quadre, deixant-ne en segon terme el tema: fins i tot com a terme de classificació mercantil, es pot anotar en un document que un quadre està *dipinto di maniera* per indicar que el preu deriva de la novetat estilística més que del que tradicionalment determinava el valor d'una obra.

Però aquest és un terme solament pictòric; en canvi, n'apunta un altre que val també per a les lletres, i és *sprezzatura*, que no s'ha d'entendre literalment com a 'menyspreu', sinó que és més aviat la indolència altiva de qui es considera per damunt de la seva mateixa obra, i fa gala d'una desdenyosa facilitat i de liberalitat d'esperit, sense voler fer cas de les materialitats mecàniques de l'art.

A mesura que el temps evoluciona cap al barroc, aquest desdeny cedeix la preeminència *aldesiderio di stupire*, al desig de deixar estupefacte el contemplador. Com diu el poeta Giambattista Marino, com a lema del seu estil:

È del poeta il fin la meraviglia ('la finalitat del poeta és l'estupefacció').

Aquesta estupefacció es pot produir pel *cappriccio*, pel que és *bizzarro* (que vol dir 'sorprenent', 'extravagant') i pel *grottesco* (que, és clar, ve de *gruta*, i aleshores es deia *grutesco*, al·ludint a les fantasies de grutes en parcs, amb fonts sorprenents i estàtues arbitràries). Però també pot ser resultat d'una gran espectacularitat –sovint produïda en part per trucs que no s'adverteixen, especialment si és en arquitectura, com en el cas extrem de Bernini.

Potser el més interessant és seguir de prop l'evolució de l'ús de termes més emparentats amb la raó: per exemple el de *concetto*, que, sense perdre del tot la seva referència a la Idea més o menys platònica, es converteix més aviat en projecte o en la imatge intuïda (en literatura deriva cap a un sentit d'enginy, alhora sorprenent i profund, més clar en el nostre *concepte*).

Un exemple privilegiat el podem trobar en aquests versos que va escriure Miquel Àngel:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la mano che ubbidisce all'intelletto...*

(No té l'òptim artista cap concepte
que un marbre sol en si mateix no circumscriu
en el seu sobreeximent, i només hi arriba
la mà que obeeix l'intel·lecte...)

Per a llegir bé aquests versos cal tenir en compte que Miquel Àngel posa en el centre de la seva consideració l'**ull**, que no és simple visió, sinó òrgan de troballa d'una forma latent en la matèria, que l'escultor ha de descobrir *per via di levare*, 'traient', que és la manera noble, en lluita amb el marbre, en contrast amb la *via di porre*, 'posant', tal com es fa amb el fang –per més que després deixi pas al bronze.

Es conta que Miquel Àngel dirigia l'extracció dels blocs de marbre a les pedres, i en cadascun ja veia la figura que s'hi contenia. Es tractava, doncs, d'un intel·lecte visual, amb l'ambigüitat típica de l'època manierista: d'una banda, no era raó geomètrica; d'una altra, no era ofici. La mà, la feina mecànica, té en Miquel Àngel menys importància que en el Renaixement ascendent: el geni artístic és **intuïció**, visió de l'obra que hi ha a les entranyes de la realitat en brut. Per això potser hi ha en la seva obra un cert desfasament entre la grandesa de la concepció total i l'acabat de la pedra i la pintura, i, per al gust actual, les seves escultures, vistes de prop, poden resultar d'una qualitat una mica gastada.

Així, és una posició –insistim– no racionalista ni programàtica, però sí que és **espiritualista**.

La posició espiritualista de Miquel Àngel

Aquesta tendència, a banda de relacionar-se amb la participació de Miquel Àngel en el grup religiosointel·lectual de Vittoria Colonna, es manifesta en la seva actitud davant la societat, i, especialment, davant el Papa que li fa els encàrrecs gegantins del Vaticà, i de qui, altivament, no vol rebre diners, perquè ja no es considera ni *scultore* ni *pittore*, sinó un home lliure que crea art lliurement –i que potser té l'expressió més directa en la seva poderosa i originalíssima poesia.

Aquest espiritualisme de tendència mística, que es pot confrontar amb el racionalisme, està també en l'evolució del sentit del terme *disegno*, paraula que havia servit professionalment per a reunir les arts que anomenem *visuals*, però que en els teòrics afins al manierisme –Federico Zuccari i Giovanni Paolo Lomazzo–, arriba a tenir un sentit també de projecte mental il·luminat per la llum suprema. Lomazzo arriba, fins i tot, a donar-li una falsa etimologia com a *di-segno*, 'signe de Déu'.

Lectura recomanada

Miquel Àngel, *Carta a Mons. Aliotti* (1542).



Pietà, de Miquel Àngel.

Lectura recomanada

Miquel Àngel, *Carta a ser Giovan Fco. Fattucci a Roma*.

Lectura recomanada

Federico Zuccari, *La idea dels escultors, els pintors i els arquitectes* (1607).

Lectura recomanada

Giovanni Paolo Lomazzo, *La idea del temple de la pintura* (1590).

2.5. Insuficiència i retard de la teoria al barroc

És aleshores, significativament, que s'aplica a la teoria artística el neoplatonisme d'un segle abans, de Marsilio Ficino. Lomazzo, el pintor que es va fer teòric perquè va quedar cec, esmenta àmpliament la teoria ficiniana sobre la **bellesa divina**, que s'emmiralla en els àngels i en les ànimes, fins a descendir a apesentat-se en cossos i coses que estan formalment ben harmonitzats –la teoria que, un segle abans, no escoltaren els pintors florentins, massa ocupats en la seva feina.

Però cap al 1600 els artistes semblen desinteressar-se de les teories, mentre que en literatura, en canvi, prossegueix l'avanç del **preceptisme pseudoclassicista**.

En general, convé insistir en el fet que, per més que s'enriqueix i es flexibilitza la terminologia estètica de l'època, no arriba a suggerir ni de bon tros el meravellós procés de l'art d'aleshores: el trànsit des de la pintura florentina fins a la veneciana –amb la seva perspectiva aèria i la nova concepció del color–, l'aventura manierista, patètica i rebuscada en la seva expressivitat i que conflueix amb determinats vessants de l'experiència veneciana, i després, el dramatismes caravaggià –per no parlar del cas de Velázquez, per a qui encara no s'han trobat categories adequades en el llenguatge de l'anàlisi artística–; en l'arquitectura, tota una jungla de paradoxes i enganys.

Considerar, per exemple, Giovanni Pietro Bellori com a documentador teòric del barroc és completament inadequat. Tanmateix, no estem fent aquí història de l'art ni de la literatura: ens basta suggerir que hi va haver alguna cosa en els escrits d'aleshores on s'entreveia que les grans conquestes de l'art i la literatura no podien deixar d'arrossegar una nova època en la consciència teòrica.

Lectura recomanada

Marsilio Ficino (citada per Lomazzo), *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*.

Lectura recomanada

Leonardo da Vinci, *Dels manuscrits*, 49.

2.6. La *Poètica* d'Aristòtil: l'academicisme com a antídol de la crisi

Tornem, dit això, a l'altra banda, a la de l'afany de racionalisme. En les creixents tensions i ruptures de l'època, i sobretot en el gran calvari del segle XVII –que fa ombra fins i tot a les nacions ascendents–, la **raó**, especialment nítida en la seva forma matemàtica, és la referència a la qual apel·lar per no perdre la confiança en la capacitat de l'home per dominar i comprendre el món –cosa més complexa del que va creure el primer Renaixement. Només que cal reconèixer –ja ho anticipàvem– que, en la teoria estètica, aquest racionalisme és sobretot negatiu, prohibitiu.

El centre del desenvolupament és a la *Poètica* d'Aristòtil, que, com ja hem dit abans, entra en circulació cultural des dels últims anys del segle XV, i no tarda a ser utilitzada com a text legal, però expurgada, no sense una mica d'arbitrarietat, de la doctrina de les tres unitats –d'acció, de lloc i de temps–; aquesta és un gir del sol, o fins i tot dotze hores, per a alguns.

Les tres unitats implicaven una lectura restrictiva del concepte de **mimesi**, com a imitació versemblant i realista, però tenien també el seu sentit propi de voluntat de restringir l'acció teatral a una mena de pis-sarra on poder demostrar teoremes morals. En canvi, el concepte de **catarsi** no adquirí un interès especial en aquesta època.

Aleshores sorgeixen els grans comentadors de la *Poètica*: assenyalem-ne dos de caràcter molt diferent:

1) Primer de tot, **Giulio Cesare Scaligero**, el gran ordenador de cronologies, aplica també el seu afany classificador i limitador a la seva glossa, de sentit restrictiu.

2) Més endavant, **Lodovico Castelvetro** en fa una lectura liberal, i fins i tot popular –la poesia s'ha de dirigir a tothom, i no solament als selectes, segons suposava el filoaristocratism barroc, i la seva missió és donar plaer. Aquesta mentalitat, també manifesta en altres aspectes de la seva persona, va fer que Castelvetro caigués en desgràcia i fos desterrat.

La *Poètica*, com a text sagrat, trobà els seus temples a les acadèmies, que van anar evolucionant, des de l'Acadèmia platònica de Ficino fins a fer-se institucions de vigilància i reprovació.

Amb tot, a Espanya i a Itàlia les conseqüències d'aquest dogmatisme són escasses i es limiten gairebé al teatre –Aristòtil no havia parlat, per fortuna, ni de l'èpica ni de la novel·la, i veiem com en el *Quixot*, aquesta meravella de llibertat literària, Cervantes lamenta la poca sort d'algunes tragèdies neoclàssi-



Acadèmia de Belles Arts. Gravat de C. Cort, segons J.V.D. Straet, 1578.

Lectura recomanada

Lodovico Castelvetro, *Poètica d'Aristòtil* (1576).

Temes lingüístics a les acadèmies

Fins i tot en temes lingüístics, a Itàlia, l'acadèmia de la Crusca defensà la puresa de la tot just consagrada llengua italiana, abans toscana; a Espanya també hi havia la Matritense, la dels Nocturns...

ques, en el valor de les quals no sabem si creia realment. I és conegut de sobres que Lope de Vega, en el seu *Arte nuevo de hacer comedias*, escrit a petició de l'acadèmia madrilenya, presumeix de saber molt bé quins són els preceptes del pensament neoclàssic, però reconeix que, a l'hora d'escriure, ha de pensar a donar gust a la plebs, "*pues que paga*", i per això tanca en un armari els models clàssics, perquè no l'escriu "*la verdad en libros mudos*".

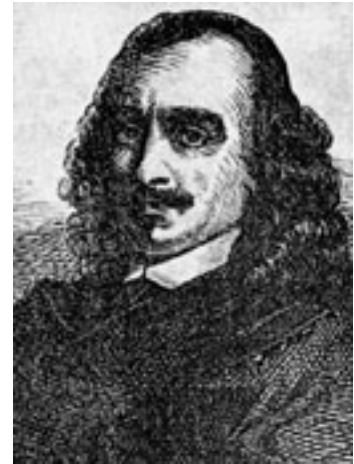
El pensament real de Lope de Vega

Quan parla de "*la verdad en libros mudos*", pensava de debò en la *verdad*, o era només una coartada davant els "*barbados licenciados*", davant els pedants que el podien titllar d'ignorant?

L'academicisme, amb la *Poètica* aristotèlica a la mà, va ser aplicat fèrriament a França, on Richelieu fundà el 1635 l'*Académie* (és a dir, la de la Llengua i les Lletres; la de Pintura i Escultura es fundà el 1641, amb la seva prolongació a Roma el 1666, i la d'Arquitectura va sorgir el 1761). L'any següent Pierre Corneille estrenà *Le Cid*, que no va aconseguir la mentalitat oficial: Richelieu posà l'assumpte a les mans de l'*Académie*, la qual designà una comissió de tres que, un any després, va emetre un voluminós dictamen amb *les sentiments de l'Académie*, com a veredicta negatiu per majoria. Com en tardana retractació, Corneille publicà el 1660 un discurs sobre les tres unitats.

Discurs de Pierre Corneille

En aquest discurs es nota que en el fons no estava convençut del seu caràcter *a priori* matemàtic, i les justifica per conveniències de comoditat per al públic. Ell mateix, al final, s'excusa per les seves "heretgies" en l'esforç per a posar d'acord "les antigues regles amb els moderns plaers".



Pierre Corneille.

La rigidesa de les regles –pel fet que la literatura és com és–, pogué deixar lloc a un gran dramaturg com Jean Racine, gràcies al qual es converteixen en estricte tauler de joc per a la creació escènica. En canvi, en la pura exposició preceptiva, i amb referència no solament al teatre, sinó a la poesia en general, era inevitable arribar a una certa obertura, i això és el que va passar en la famosa *Art poétique*, de Nicolas Boileau (1674).

Lectura recomanada

Nicolas Boileau, *Art poétique*.

A l'*Art poétique*, de Nicolas Boileau, s'hi barregen les regles pseudoaristotèliques amb les màximes de tradició horaciana, i s'hi estableix una avinença entre la raó (que, "sovint, no té més que una via") i la prudència empírica, que reconeix una gran diversitat de temperaments literaris i de conveniències pel que fa al plaer (un terme perillós).

En tot cas, Boileau tingué l'orgullosa consciència de viure en una època de claredat i civilització, també literàriament, des que, gairebé un segle abans, *enfin Malherbe vint*, i ensenyà "el poder d'una paraula posada al seu lloc" – fórmula amb la qual van estar d'acord tots els poetes de totes les èpoques, que discreparen, en canvi, sobre quin és "el seu lloc".

També per a les belles arts regia l'autoritat absoluta del rei i la seva acadèmia –i cal reconèixer que no hi faltava un Racine de la pintura, com Poussin, que ben aviat (1624) va obrir els ulls a Roma. Deia:

"Tinc raons per a tot."

I en un altre lloc:

"La meva naturalesa és buscar les coses ordenades",

dibuixant

"l'essència per la qual la cosa es conserva en el seu ésser".

Tanmateix, també la pintura va deixar aquesta essencialitat, digna de Descartes i Spinoza, i admeté cada vegada més el que, segons Francesc d'Holanda, Miquel Àngel havia anomenat despectivament *paisatges*. Així ho testimonia Roger de Piles, membre, a l'Acadèmia de Pintura i Escultura, de l'estament dels qui es van anomenar *amateurs* –ni artistes professionals ni aristòcrates, sinó aficionats distingits–, amb un principi d'eclecticisme també manifest en la seva famosa classificació de pintors, que els atorgava una qualificació numèrica en cada un dels diversos aspectes de la seva art.

La **literatura** i l'**art**, responien al criteri ordenador de la raó, de la qual es considerava executora l'autoritat del sobirà absolut.

Pacte entre la Corona i la nova classe ascendent

És clar que sabem molt bé que darrere *L'État c'est moi* hi havia el pacte mercantilista, en què els reis s'aliaven amb els grans mercaders colonitzadors; teòricament les nacions eren les vertaderes entitats econòmiques, que acumulaven or i plata en una mena de hobbesiana "guerra de tots contra tots", en què la balança de pagaments era el camp de batalla, perquè si un creixia una mica, havia de ser a costa d'altres; en la realitat, aquella corona absoluta no feia sinó endeutar-se amb la classe ascendent, a la qual prestava, a més, el suport de les armes pagades pels contribuents.

Això vol dir que ni la societat, ni les arts i les lletres arribaren a fer un absolut del seu racionalisme, sinó que van anar derivant cap a l'ordre burgès –abans a Holanda i després a Anglaterra.

On es manifestava millor el procés de racionalització era en la filosofia, i és significatiu que, per més que els doctrinaris estètics volguessin racionalitzar, els filòsofs desdenyaren el fenomen estètic: des de **Descartes** fins a **Leibniz**, la filosofia opina simplement que les qüestions de gust són merament subjectives i depenen dels costums nacionals i personals.

A tot estirar, **Bacon** repeteix la idea de la inspiració com a cosa divina, i rebutja la reducció de la bellesa a harmonia matemàtica, i **Hobbes** admet que, mentre que la filosofia continuï a mig camí i no es puguin donar explicacions mecàniques (és a dir, científiques) de tot, la poesia pot valer com un mal menor (un

Lectura recomanada

Baruch de Spinoza, *Carta LIV a Hug Boxel* (setembre, 1674).

Lectura recomanada

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres* (1708).

pis aller, diu emprant el terme francès). I per a **Leibniz** el fenomen estètic no passaria d'estar en la part obscura del coneixement, en la part de baix de la rampa en què es van ordenant les mònades de menys a més llum.

El segle XVIII, tanmateix, permet que es parli d'estètica com a disciplina filosòfica.

3. La Il·lustració

3.1. Anglaterra: un estil mental per a la bona convivència

El trànsit des de les èpoques que acabem d'esmentar fins a la Il·lustració o Segle de les Llums tan sols és gradual, sense canvis ni talls radicals: en certa manera, és com un aclariment progressiu, sortint de les ombres de la crisi del segle XVII, però en virtut de les mateixes premisses de pensament, és a dir, del racionalisme. És clar que no hi ha una sincronia completa en l'evolució dels diferents països –ni en el nostre territori d'idees estètiques ni, en general, en la marxa de la societat i l'economia–: concretament, Anglaterra arriba molt aviat a la maduració de fets i situacions que al Continent es poden endarrerir un segle o dos.

Convé recordar, primer de tot, que la reducció del poder reial i l'establiment d'un Parlament –és cert que molt minoritari i restringit a grans propietaris– a Anglaterra té lloc ja en la segona meitat del segle XVII.

Aleshores s'estableix, com a bé comú i definitiu, el típic estil britànic, que correspon a una determinada manera de viure intel·lectual –fins i tot abans que es comenci a albirar l'optimisme del Segle de les Llums, com a condició prèvia d'aquest–: **un llenguatge clar i conversacional**, apropiat per a la comunicació en la bona societat, que dóna lloc a marges de discrepància, però sense entrar en qüestions gaire personals ni profundes.

És a dir, és el llenguatge que serveix alhora per a l'anàlisi empirista del funcionament de la ment humana i per a la remissió confiada al bon sentit –al sentit comú– de la convivència, comptant amb la bona marxa de l'univers i amb el seny de la societat, encara que sigui per conveniència pròpia, sobre el fons d'un gran Ordenador i Rector del món.

Si aquest llenguatge pot semblar a un observador intel·lectual una mica crític i escèptic pel que fa a tot el que sigui metafísica, idees generals i explicacions totals, és pel seu instint d'economia –de llenguatge i de pensament–, que eludeix les qüestions que no tenen conseqüències en la vida real, i, en un altre sentit, pel seu sentit de cortesia en la coexistència, refusa aprofundir en intimitats i creences últimes, com si no volgués crear discòrdies inútils.



Al·legoria de l'art. Gravats sobre fusta, d'E. Ripa, Iconologia, 3a ed., 1603.

En una paraula, és el llenguatge del segle de Newton, però precedeix fins i tot l'establiment de la seva era de pau i prosperitat; ja que, en efecte, trobem que l'exerceix plenament un pensador extremament pessimista, el qual, a efectes de la nostra disciplina, planteja exigències crítiques molt greus que, tanmateix, al final deixen un marge inesperat de vigència per a l'estètica. Ens referim a **Thomas Hobbes** (1588-1679), que va viure l'època de les grans lluites entre l'absolutisme i el parlamentarisme, i va quedar malament amb tots dos bàndols –davant dels uns, pel fet de ser un materialista més o menys ateu; davant dels altres, com a absolutista en la seva idea de poder sobirà.

El seu pessimisme és la versió ètica i social de la seva reducció de la vida humana a la recepció d'estímuls i la reacció consegüent que comporta la possessió i la formació d'imatges.

El pessimisme de Thomas Hobbes

El món és una guerra de tothom contra tothom que tan sols es pot evitar renunciant als nostres drets i a les nostres llibertats, posats a les mans d'un poder total, el *Leviathan*, monstre bíblic que dóna nom al seu llibre més famós.

Aquesta mena d'interpretació materialista de la "fantasia" (la paraula *fancy*, tanmateix, té gairebé més del *phantasma* de la gnoseologia aristotelicotomista que del seu sentit habitual posterior, com a 'caprici', 'invenció'), com a empremta residual després de la sensació, o com a reacció darrere de l'acció (la sensació), permet, però, que també hi hagi un nivell superior d'imaginació més complexa, que combina sèries velles i noves d'imatges que es concreten en la *fancy* i les conserva la memòria.

Aleshores, atès que la filosofia pròpiament dita no ha arribat a donar explicacions convincents del món, dins d'aquest mecanisme d'acció i reacció material, no és negligible allò que pugui aportar el joc imaginatiu de la *fancy*: a l'espera d'una vertadera filosofia científica, la poesia té un paper modest, si més no com a *pis aller* (ja se sap que els anglesos fan servir sovint el francès per a expressions condescendents o pejoratives).

Des del punt de vista estètic, també hi ha paradoxes en el primer gran analític del coneixement, **John Locke** (1632-1710): la veritat possible de la filosofia no deriva de conceptes universals, sinó de fets psicològics concrets, a partir d'impressions sensorials.

Ara bé, en l'ordre estètic, Locke es malfia de la poesia encara més que Hobbes, i apel·la a la mentalitat preceptista del segle XVII i al gust neoclàssic que arriba de França –en arquitectura es parteix aleshores del model d'Andrea Palladio per a establir el repertori formal d'Inigo Jones i Christopher Wren, que determina l'estil, no tan sols d'aquesta època britànica, sinó fins i tot dels primers temps dels Estats Units.



Al·legoria de la poesia. Gravats sobre fusta, d'E. Ripa, *Iconologia*, 3a ed., 1603.

Washington, capital del gust neoclàssic

Les columnes, els frontons i les cúpules caracteritzen després l'estil de la capital, Washington, que troba la quinta essència en les creacions de Thomas Jefferson com a arquitecte.

Qui cregui que l'anàlisi crítica del coneixement en Locke pot tenir un sentit dissolvent i corrosiu, més o menys nihilista, segons esperariem avui, només ha de parar atenció al vessant estètic per a tranquil·litzar-se sobre el seu conservadorisme moral i social. Això també passa en els següents filòsofs de la mateixa línia, Berkeley i Hume, però abans d'al·ludir-los convé prestar atenció a l'aparició d'un tipus nou de pensador: el pensador en qui l'estètica té un paper primari i central (quasi com el terreny i l'aspecte en què les consideracions abstractes esdevenen atractives i d'interès general).

3.2. L'entusiasme, la felicitat. Un poeta conscient: Pope

Primer de tot tenim **Lord Shaftesbury** (1671-1713), el qual, especialment en la seva *Carta sobre l'entusiasme* (1707) –l'*entusiasme*, concepte que va ser clau per al romanticisme, sobretot en Madame de Staël–, lluny del criticisme reduccionista d'un Locke, parteix del *sense*, del *seny*, en tant que és la seguretat d'allò que es dona en la consciència, per a creure en una connexió amb l'Univers, per simpatia, amb ressonàncies del neoplatonisme també present en tants pensadors anglesos de l'època.

Ara bé, es tracta d'un neoplatonisme que es basa més aviat en la vista que en les harmonies pitagòriques; però en l'espectacle del món no es poden distingir gaire la bellesa de les figures i la bellesa de les accions, els afectes, les passions... Veiem, doncs, que a Anglaterra ja es pot parlar ben aviat d'atmosfera preromàntica.

En canvi, **Francis Hutcheson** (1694-1746) té més d'esteta "professional", en l'ordre ètic i social, ja que havia inventat una mena d'"**aritmètica felicitària**", i també apel·la a consideracions matemàtiques en el terreny estètic, que per a ell es troba en una harmonia d'unitat i varietat.

Un altre plantejament molt curiós de l'estètica és el que fa **Lord Kames**, Henry Home (1696-1782), el qual, en una harmonització gradual fins a cert punt leibniziana, reconeix una **escala de plaers**.

Escala de plaers

A la part de sota, els físics, susceptibles de ser saciats; a la part de dalt, els intel·lectuals, que mai no es poden saciar, i tots plegats ordenats per la Providència divina per al bé nostre.

En els plaers estètics, especialment, es podria percebre la concessió providencial: el nostre gust per l'ordre ens predisposaria a aprendre millor; la nostra impressió de plaer davant la novetat ens entrenaria per estar amatents també al perill; el nostre gust per les coses tràgiques ens inclinaria a la compassió i la benvolença social. Potser trobem aquí una mica de Locke pel que fa a les

anàlisi, però si tornem a aquestes idees després de donar un cop d'ull a la crítica de la facultat de jutjar kantiana, tal vegada ens semblarà veure-hi una mena d'esborrany d'aquesta formulació tan decisiva.

Ara bé, el principal d'aquests pensadors, i fins i tot el millor representant d'aquella època anglesa, és el poeta **Alexander Pope** (1688-1744), que ja és un poeta d'una mentalitat que es dona molt sovint en el nostre segle, és a dir, amb una intensa consciència crítica, accentuada també perquè, d'acord amb l'esperit de la seva època, sol fer un ús didàctic de la poesia com a vehicle d'exposició d'idees.

En efecte, els dos llargs poemes que ens interessa recordar més en aquesta ocasió es titulen, precisament, "Assaig" –*essay*, agafant del francès el terme encunyat per Michel de Montaigne–, *l'Essay on Criticism* ('Assaig sobre la crítica literària') i *l'Essay on Man* ('Assaig sobre l'home'). En el primer estableix amb un eclecticisme flexible el valor de les regles de la preceptiva literària en la mesura que deriven de la Natura, i es complementen amb una certa "felicitat" –el "no sé què"–; en el segon, invita a creure que hi ha una raó divina ordenadora d'allò que ens pot semblar laberint del món –a pesar de tots els sofriments i els mals, tot allò que és, està bé.

Però per a la sensibilitat d'avui, el més suggestiu de Pope potser és la manera de presentar –en un pròleg en prosa– els seus versos: vanant-se més del que ha suprimit que d'allò que ofereix; declarant-se més amic de corregir que d'escriure; i, en general, minimitzant modestament l'activitat del poeta com una mania intrascendent dedicada a una minoria desvagada.

3.3. Berkeley: idealisme i prefuncionalisme. Altres desenvolupaments

Tornant als autors que figuren de ple dret en la història de la filosofia, **George Berkeley** (1685-1753) també té un diàleg de tema estètic, que forma part del seu pensament immaterialista, en què el món és un espectacle ordenat per Déu –amb curiosa economia, també pel que fa a l'espectador, el qual no ha de malbaratar el seu pensament parlant d'idees que estiguin per sota o més enllà d'allò que es percep, com ara "matèria".

Aquest diàleg es diu *El nou Alcifró* (1732). Alcifró, el *filòsof menut*, defensor del sentiment estètic, és derrotat dialècticament per Euphranor, més platònic, defensor de la raó estètica. Tanmateix, aquesta és una raó molt peculiar, i força allunyada de la raó platònica i el seu món de les Idees, que introdueix una mena de "funcionalisme" que, deixant de banda el to religiós providencialista,

Lectura recomanada

Alexander Pope, *Un assaig sobre la crítica*.



Al·legoria de la bellesa. Gravat sobre fusta, d'E. Ripa, *Iconologia*, 3a ed., 1603.

Lectura recomanada

George Berkeley, *El nou Alcifró* 8, (1732).

es podria veure com un esbós de Ruskin i Morris, només que "orientat cap al diví", si no ens estimem més veure-ho com a anticipació de l'estètica kantiana, amb teleologia i tot.

La **teoria de George Berkeley** és aquesta: el pensament jutja i gaudeix en reconèixer finalitat o disseny en les coses, i això implica un ús i una aptitud i proporció adequades, on hi ha la Bellesa, que, al seu torn, tindria origen en la divina providència. L'experiència estètica, doncs, té al mateix temps alguna cosa d'utilitarisme i de religiositat.

Després, en referir-se a fets concrets, apareixen en Berkeley observacions crítiques inusuals a la seva època, com el fet de censurar la moda absurda i antinatural en els vestits, que contrasta amb la senzillesa funcional de la vestimenta clàssica. També fa notar, per exemple, que la bellesa de proporcions geomètriques d'una porta pot deixar de semblar-ho si se situa la dimensió més llarga en sentit horitzontal, perquè això no té res a veure amb la utilitat de la porta. Però també sucumbeix als prejudicis vigents quan parla malament del gòtic, sense adonar-se de la seva funcionalitat exemplar.

En el cas de **David Hume** (1711-1776), trobem una anàlisi crítica del coneixement que, tot i eliminar les idees generals a priori, no arriba a conclusions destructives perquè deixa pas a la *belief*, a la creença en la comunitat humana i en els valors morals; també podem dir que en l'ordre estètic es manifesta molt conservador. En efecte, ell troba una nova justificació de les regles de la preceptiva pseudoaristotèlica del classicisme; no per necessitat de raó, *a priori*, sinó com a conseqüència de l'associació d'impressions, que, com ja és sabut, per a ell és la base de qualsevol mecanisme mental.

Així doncs, la unitat de lloc deriva de l'associació per contigüitat, i la unitat de temps, de l'associació per successió. Però és més interessant l'aplicació de l'associació humeana a l'ordre de la retòrica, perquè aleshores es prepara una justificació de la idea, ja del nostre segle, de **Roman Jakobson**, que presenta com els dos grans ressorts literaris la **metàfora** i la **metonímia**: l'una respon-dria a l'associació per similitud, i l'altra, a l'associació per contigüitat.

Les **opinions estètiques de David Hume** són força complexes: nega la idea central aristotèlica de la primacia del *mythos* –l'argument, el tema– en el teatre, i està a favor dels impulsos dels sentiments romàntics, a pesar de continuar defensant Racine o Voltaire. Per a ell, "la bellesa no és al poema, sinó al sentiment o el gust del lector".

Lectura recomanada

David Hume, *Tractat sobre la naturalesa humana* (1738).

Un altre fet que cal que tinguem en compte en aquesta època és que no hi ha artistes que alhora facin de teòrics. El cas més curiós és el de **William Hogarth** (1697-1764), recordat a la història de l'art per les seves sèries de quadres de costums –*Le mariage à la mode*, *The rake's progress*– amb les quals, però, no té res a veure la seva *Analysis of Beauty* ('Anàlisi de la bellesa'); perquè aquesta anàlisi, basada en elements italians –Miquel Àngel i l'obra teòrica de Lomazzo–, va conduir Hogarth a l'ocurrència d'obtenir, per mitjà d'una síntesi d'empirisme i de matemàtiques, la **línia de la bellesa**, el cànon central de totes les formes belles.

Un altre pintor d'anomenada, **Sir Joshua Reynolds** (1723-1792), primer president de l'acadèmia d'art britànica, també va teoritzar, amb un cert eclecticisme, partint de la bellesa ideal, a la qual aplicava l'associació d'idees de Hume, per reconèixer que, a un nivell determinat, el gust i el geni no es poden aprendre amb regles. Els grans mestres potser servien per a descobrir les autèntiques regles de l'art, però al seu torn, com pretenia Pope, ells derivarien de la Natura, model suprem.

L'època es va decantant cada vegada més cap al sentiment romàntic, que, en la terminologia estètica s'inclina pel terme **sublim** –Kant aparella el bell i el sublim segons l'ús dominant–: a Anglaterra, això ho fa **Edmund Burke** (1729-1797), famós sobretot com a pensador contrarevolucionari. Aquest autor justifica el sublim com a expressió de la nostra por de la mort, és a dir, com a forma darrera de l'instint de conservació: per a ell la bellesa té molt de sublim, i, no cal dir-ho, no és gens racional ni voluntària, alhora que coopera amb la tendresa i l'afecte vers els altres, dins d'una tendència universal de **simpatia**.

Evidentment, ja ens trobem en ple romanticisme, pel que fa a Anglaterra: un any després de la mort de Burke, es publica el llibre –ja en parlarem del pròleg– *Balades líriques*, de William Wordsworth i Samuel Taylor Coleridge.

3.4. França: paradoxes de Diderot, naturalisme de Rousseau.

Itàlia: Vico

En el camp que ens ocupa, el segle XVIII francès, fins a la Revolució, manifesta unes contradiccions internes creixents, anàlogues a les que, en el terreny social, van provocar el tall bruscat en què la classe ascendent burgesa va assumir el poder.

Lectura recomanada

William Hogarth, *Matrimoni a la moda*, episodi II.

Lectura recomanada

William Hogarth, *Anàlisi de la bellesa* (1753).

La línia de la bellesa

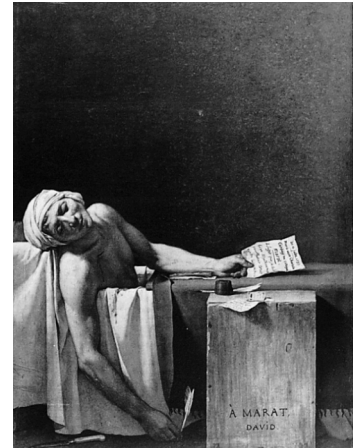
De fet, és una corba en forma de S, més gruixuda pel centre, no especialment atractiva en conjunt, tot i el possible interès d'inserir-la en un triangle relacionat amb les seves pròpies dimensions.

Lectura recomanada

Edmund Burke, *Una investigació filosòfica de les nostres idees sobre el que és sublim i el que és bell* (1756).

El racionalisme preceptista del *Grand Siècle* continua teòricament vigent, però de fet va creixent el paper del sentiment i de la natura en direcció al **romanticisme**, el qual, tanmateix, no proclama oficialment la seva hegemonia a França fins molt més endavant –amb la monarquia del juliol del 1830 i amb Victor Hugo.

L'estètica de la Revolució és **classicista** –pensem en la pintura de Jacques-Louis David–, encara que la seva sensibilitat és la de la **comédie larmoyante** i la **novel·la sentimentalista**. D'altra banda, els teòrics professionals de l'estètica són poc importants en aquesta època –per exemple, el P. André–, mentre que sorgeixen altres escriptors –els *Philosophes*– que assumeixen el paper de portaveus de l'època sense ser exactament allò que avui anomenaríem *filòsofs*.



Marat assassinat, de Jacques-Louis David

Primer de tot trobem el que durant un quant temps va donar el seu nom al segle: **Voltaire** (1694-1778), tant més representatiu de la seva gent i del seu temps precisament per les seves vacil·lacions i la seva manera de quedar-se a mig camí. Crític dels poders establerts –aristocràcia de sang, jerarquia eclesial–, només arriba a suggerir, en canvi, en benefici de la confusa classe ascendent, que el bon ús de la raó dissiparia molts privilegis absurds, però no arriba a esbossar cap canvi radical, i a última hora semblava conformar-se amb el fet que cadascú pugui "cultivar el seu hortet".

Cadascú pot "cultivar el seu hortet"

S'ha d'entendre també com els negocis de cadascú, sense que el poder dels diners es veiés constret per drets establerts tradicionalment.

La seva crítica de la història la redueix a un absurd entrematar-se i patir calamitats –va inventar la paraula *optimista* per burlar-se de Leibniz i la seva teoria, segons la qual aquest món és el millor dels mons possibles, expressada pel doctor Pangloss a *Candide*.

L'aportació de Voltaire pel que fa a les idees no transcendeix l'horitzó d'una millor vida privada en la bona societat. Literàriament, en la llarga trajectòria vital de Voltaire hi ha una mena de retrocés: semblava que, sobretot arran de la seva estada a Anglaterra, l'exemple de Shakespeare l'apartaria del classicisme inicial de les seves tragèdies, però a la llarga va renegar del gran anglès, per les seves bigarrades mescles de sentiments i estils, i li va dedicar crítiques mesquines perquè li semblaven inversemblants.

En el fons, Voltaire té l'ideal d'un **gust universal** cap on tothom convergiria, a còpia de bona educació, com a forma expressiva de la bona societat.

Quan era vell, Voltaire ja havia quedat enrere de les tendències que trobem més posades al dia en **Denis Diderot** (1713-1784), l'obra del qual, en canvi, només fou coneguda en part pels seus contemporanis; en cert sentit, Diderot va ser comprès abans i millor a Alemanya que a la seva pàtria, perquè Gottfried Ephraim Lessing ja coneix les seves teories dramàtiques i després Johann Wolfgang Goethe li tradueix l'inèdit *Nebot de Rameau*, cosa que permet que Georg Wilhelm Friedrich Hegel el citi a la seva *Fenomenologia de l'esperit*.

Amb Diderot ja comencen les idees i els plantejaments que preparen el terreny al romanticisme: primer de tot, la **primacia del natural** –la natura té raó; no s'equivoca mai. En l'ordre formal de l'estètica, això no implica que no es pugui aplicar un ideal d'harmonia matemàtica: "un sol defecte de simetria provaria més que qualsevol suma donada de relacions" l'origen humà d'una forma regular que trobéssim.

Això explica, en pintura, la predilecció de Diderot per l'obra de Jean-Baptiste Greuze, perquè expressava sentiments en un medi corrent –fins i tot amb una temàtica costumista–; en el vessant literari, el millor èxit de Diderot va ser el dels seus drames lacrimògens, amb grans emocions patètiques a càrrec de personatges més típics que individuals –"el pare de família", etc.–: un teatre no precisament realista, però amb un món que el públic podia reconèixer com a propi –diferentment del medi abstracte en què s'establia la tragèdia clàssica.

Tanmateix, Diderot no es queda en aquest pla, perquè és el mestre de la paradoxa i l'ambigüitat: primer de tot, en l'ordre moral posa en qüestió les categories i les classificacions habituals, i suggereix que els qui passen per bons potser poden ser malvats, i a l'inrevés –amb una crítica també molt aguda de la religiositat vigent, que no exclou el dolor pel fet de sentir-se reduït a l'ateisme i la nostàlgia d'un Déu que no fos l'oficial.

Paral·lelament, en l'ordre de l'estètica, Diderot posa en qüestió els supòsits bàsics de la tradició teatral –cosa que, implícitament, el porta a revisar totes les idees acceptades sobre poesia i literatura en general.

En efecte, en la seva *Paradoxa sobre el comediant* –un diàleg: tota l'obra d'aquest autor tendeix a ser bàsicament diàleg–, un dels interlocutors llença l'afirmació sorprenent que el millor actor és el que no s'emociona mai i conserva el cap fred en l'ús dels mitjans per tal que els espectadors s'emocionin. Si ell mateix s'emociona, ho engregarà tot a rodar: ni tan sols s'entendrà el que dirà. Això representa una revolució: sempre havia estat un principi axiomàtic l'horacià "si vols que jo plori, primer t'ha de fer mal a tu", com a condició indispensable.

Lectura recomanada

Denis Diderot, *Paradoxa sobre el comediant* (1773, inèdita fins al 1830).

Encara ara la majoria de la gent tendeix a suposar que el que importa d'un poema és que sigui sentit, i que el poeta estigui autènticament posseït per l'emoció de què parla. Diderot, amb la seva *Paradoxa*, no tan sols anticipa "l'estranyament" de Bertolt Brecht, que vol evitar que l'espectador s'emocioni identificant-se amb el sentiment dels personatges perquè pugui reflexionar críticament sobre els problemes morals i socials que presenten, sinó que es pot veure també com el punt de partida d'una manera nova d'entendre la literatura, en la qual el subjecte del text es reconeix com a divers del subjecte personal de l'autor.

Així, a la fi d'aquest mateix segle, **William Wordsworth** defineix la poesia com a "emoció recordada en tranquil·litat", i una mica més tard **John Keats** nega la identitat del poeta, transformat en un camaleó que s'encarna en molts personatges –i posteriorment la qüestió és abordada per Gustave Flaubert, Marcel Proust, Antonio Machado, Paul Valéry... Però aquest és un dels temes més importants que anirem trobant d'ara endavant: n'hi ha prou de deixar dit aquí on comença, com a part de l'obra d'aquest fascinant i ambigu autor que va ser Diderot, cada cop més present com a "clàssic" de la nostra època gens clàssica.



Al·legoria de la naturalesa. Gravats de S. Thomassin, segons Errard; procedent de Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique et moderne, 1702.

Hi ha un altre personatge encara més important a efectes d'evolució de la sensibilitat, baldament no s'ocupés de formular ni sistematitzar conceptes de teoria estètica: el ginebrí **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778). Si, pel vessant moral introdueix, com ja és sabut, una mena d'agnosticisme ètic –el valor de les meves accions està en el fet que són *meves* i no d'un altre: no en el seu ajustament o desajustament a cap norma o ideal–, en el vessant de la sensibilitat, la seva exaltació del natural primigeni enfront d'allò que és cultural sobreafegit representa un vertader nihilisme.

Ni tan sols es tracta de posar el punt de referència en el que és espontani, en el que és sincer, sinó que cal atènyer-se al que és immediat de l'expressió, tal com es presenta: no té sentit investigar si és vertadera o no, en la mesura que respon a una realitat íntima, a un jo previ.

D'això prové la seva ambivalència si se'l vol caracteritzar per referència a qual-sevol esquema (per exemple, revolucionari-antirevolucionari, progressista-reaccionari, etc.): històricament sí que se'l pot veure com un introductor de la situació romàntica, però sense l'empenta i el *panache* propis dels romàntics.

En l'àmbit italià, en aquest segle hi ha un autor que, tot i que tan sols l'esmenten vagament uns quants romàntics alemanys, ha pogut ser reivindicat en la nostra època com a introductor d'una nova perspectiva que deixa enrere el Segle de les Llums, tot avançant-se al seu temps: **Giambattista Vico** (1688-1744).

Lectura recomanada

Giambattista Vico, *La Ciència Nova* (1725).

Giambattista Vico aporta una peculiar filosofia de la història en la qual s'emmarca un nou sentit de la cultura i del llenguatge: la humanitat va passant per uns cicles –*corsi e ricorsi*– de maduració i de decadència.

La novetat decisiva es troba en el fet que la fase inicial –la infància de la humanitat– té un valor peculiar que no s'igualava en la maduresa ni en la vellesa d'aquest desenvolupament: una major proximitat a l'origen, una major autenticitat espontània, en què allò que és humà s'expressa en llenguatge poètic i en signes i símbols d'una profunditat que no cal dir que la ment més seca i racional de la maduresa no serà capaç de percebre plenament, tot i que no deixarà mai d'entreveure la profunda significació d'aquests obscurs missatges que li arriben del passat.

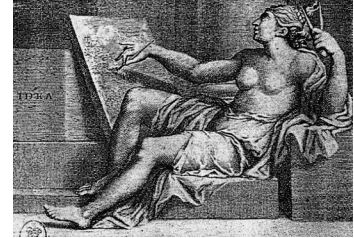
Aquí hi ha un esbós molt reeixit del sentit romàntic del llenguatge i la poesia, ben lluny de la tradició, i encara més del racionalisme d'aquella edat "il·luminada".

3.5. Alemanya: l'estètica com a assignatura. Entorn del *Laocoont*

És en l'àmbit germànic on, per fi, es constitueix com a tal la disciplina anomenada **estètica**. Això passa precisament a la universitat i com a part del currículum filosòfic, amb la qual cosa ocupa un lloc necessari en la casella establerta *a priori* per necessitat ideal.

No importa que aquí –com passa de vegades en els temes alemanys– el **concepte** i la **paraula** s'anticipin a la realitat: en efecte, aleshores no hi havia literatura alemanya de forma corporativa, ni gaire art alemany, ni tan sols Alemanya, entitat aleshores disgregada en centenars de petits dominis d'entitat diversa, els uns vinculats amb el Sacre Imperi, els altres més o menys aïllats, algun de vinculat a la Corona anglesa..., però tots plegats semblants en el fet de tenir un petit sobirà, amb un petit palau a l'estil de Versalles, un petit exèrcit, a més de burocràcia, i, en uns quants casos, una petita universitat, on la filosofia s'ensenyava seguint una ordenació molt escolar –sobretot amb la sistematització de Christian Wolff–, en gran manera derivada de la tradició escolàstica.

L'estètica, precisament, neix com a tal en llatí, en l'obra *Aesthetica* (dos volums, 1756 i 1758, però incompleta per la mort de l'autor, Alexander Baumgarten, 1716-1762).



Al·legoria de la idea artística. Gravat de S. Thomassin, segons Errard; procedent de Fréart de Chambray, *Parallele de l'architecture antique et moderne*, 1702.

Aesthetica no tenia el sentit precís que li donem avui dia, sinó un altre de més vague: dins de la perspectiva de Leibniz, les mònades s'alineen en una mena de rampa ontològica, de més clara a menys clara, i aleshores el coneixement, a més de tenir una zona lluminosa que s'ocupa de les més elevades, també té una altra part inferior, de percepció immediata i més material, que és precisament l'estètica, en el seu sentit etimològic de 'percepció', de 'sentir'.

Així doncs, filosòficament neix aquí una disciplina de segona, a pesar que algun gran filòsof –per exemple, Kant– l'elevi fins a fer-la clau en el seu pensament, i algun altre –com ara Hegel– la tingui en compte com a peça indispensable.

Però, mentrestant, les idees estètiques, fins a Kant, a Alemanya es desenvolupen més bé fora de la universitat. No falta algun preceptista de poca volada: en el terreny dramàtic, **Johann Christoph Gottsched**, que defensa el cànon pseudoaristotèlic d'importació francesa.

Però en canvi també tenim els "suïssos", els pintors i teoritzadors **Johann Jakob Bodmer** i **Johann Jakob Breitinger**, els quals el 1721 funden una revista, *Diàlegs dels pintors*, per "difondre la virtut i el gust per les muntanyes de Suïssa", on es plantegen conceptes nous de saber preromàntic –el del *meravel·lós*–, o noves interpretacions d'elements vells, com l'al·legoria.

Al mateix temps que el suís francès Rousseau, aquests suïssos alemanys també desenvolupen la nova sensibilitat en el seu fons més adequat, llacs i muntanyes: l'*Oda al llac de Zuric*, de **Friedrich Gottlieb Klopstock** –per a nosaltres prehölderliniana– és una de les peces més animades de la nova tendència.

Sturm und Drang

També convé recordar que quan l'*Sturm und Drang* ('Tempesta i empenta'), del preromanticisme tingui la seva peça de més ressò en el *Werther* (1774) del jove Goethe, allà el nom de Klopstock serà pronunciat per Carlota quan vegi, en companyia del seu enamorat Werther, el llamp de la tempesta sobre la vall.

Mentrestant, l'únic escriptor vertaderament important de l'*Aufklärung*, la Il·lustració alemanya, **Gotthold Ephraim Lessing** (1729-1781), ja és obert a un horitzó que no depèn gens del neoclàssic.

És cert que Lessing acata teòricament la *Poètica* d'Aristòtil com l'equivalent estètic de la geometria d'Euclides, però de fet nega que l'aplicació que en fan els francesos sigui vàlida i, tot i no sortir de les regles, compon un teatre quasi realista i burgès, o bé amb simbolismes religiosos mig màgics mig maçònics.

Lectura recomanada

Gotthold Ephraim Lessing,
*Laocoont o Sobre els límits de
la pintura i la poesia* (1766).

Com a director del teatre d'Hamburg, Lessing porta a terme una important tasca educativa: fins i tot llegeix l'obra de Denis Diderot i n'accepta les paradoxes teatrals i morals. Però en la nostra disciplina, història de l'estètica, se'l recorda sobretot pel seu *Laocoont* (1765), en el qual, a propòsit d'aquesta estàtua, comentada per Johann Joachim Winckelmann, estudia la distinció entre pintura i poesia, contra l'habitual equiparació d'*ut pictura, poësis*.

La pintura –com l'escultura– presenta allò que és coexistent, els **coscos**; la literatura, en canvi, allò que és successiu i temporal, les **accions**; aquella no pot narrar, però sí que pot presentar una història concentrant-la en el seu moment essencial, que resumeix allò que ha passat i és presagi d'allò que ha de venir; aquesta no pot pròpiament pintar, i aquest és l'encert d'Homer quan, per descriure l'escut d'Aquil·les, explica la manera com el va fer el seu artífex.

L'estàtua de Laocoont

En el cas de l'estàtua de Laocoont, no calia veure-la, segons la interpretació més comuna, com a representació d'un crit, sinó com a moment essencial (*pregnant*) de l'episodi homèric en qüestió: aquesta essencialitat en justifica aspectes poc realistes, com ara que el sacerdot Laocoont anés gairebé nu i sense tapar-se el front, com demanava el ritu.

Deixant de banda, doncs, l'aclaridora distinció entre les arts, apareixen valors nous com el del **característic**, que es complementa i contrasta amb el **natural**.

Però hem al·ludit Winckelmann en relació amb aquesta estàtua; ell, sobretot a la seva *Història de l'art en l'antiguitat* (1764), creà a Alemanya el culte arqueològic del món clàssic. Avui dia sabem que la seva imatge no responia a la realitat de la Grècia antiga, però encara ens resulta difícil alliberar-nos del clixé venerat: un món de blancor marmòria, amb estàtues de coscos bells d'harmonia platònica (preferentment masculins, per a Winckelmann) i temples immaculats per a una religió quasi ideal, a pesar de l'excessiva animació de l'Olimp...

Era l'època de les excavacions: Pompeia i Herculànum comencen a comptar per al turisme naixent, sobretot anglès, però també per a viatgers germànics tan importants com el mateix Winckelmann, o Goethe, el qual cercà a Itàlia l'antídoto clàssic per al romanticisme que ell mateix havia desfermat, o l'arqueòleg Shliemann, que amb Homer a la mà va excavar més Troies de les que preveia la *Ilíada*.

3.6. Kant: l'estètica com a última paraula d'una filosofia

Deixem estar l'atmosfera artística i literària per ocupar-nos de l'elevació de l'estètica al màxim nivell filosòfic en l'obra d'**Immanuel Kant** (1724-1804), i precisament en la tercera i darrera de les seves *Crítiques*, el títol de la qual –*Kritik der Urteilskraft*, 1790– només per aproximació podem traduir per 'Crítica de la facultat de jutjar' (o 'estimar').



Al·legoria de la naturalesa com a model per a l'art. Gravats de S. Thomassin, segons Errard; procedent de Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, 1702.

Lectura recomanada

Johann Joachim Winckelmann, *Pensaments sobre la imitació de les obres gregues en la pintura i l'escultura* (1755).

Lectura recomanada

Immanuel Kant, *Crítica de la facultat de jutjar* (1790), secció 1, llibre 1r, capítol 1.

És ben cert que aquesta *Crítica*, en general, ha estat la menys llegida, però sense aquesta el pensament de Kant es veu absolutament mancat d'allò que ell mateix va creure que era més important: la solució, potser, de la seva cerca llarga i penosa.

Recordem molt breument la peculiar connexió que es pot trobar entre les tres *Crítiques*:

A la **primera Crítica**, Kant estableix l'abast de la validesa universal que hi pot haver en el nostre coneixement. Aquesta validesa es basa en el fet que les formes de la nostra sensibilitat i el nostre enteniment són iguals en tota ment, i per tant possibiliten que, abans i tot i al marge de l'experiència, es pugui organitzar, amb pas segur, el món de la ciència.

El món de la ciència de Kant

Kant parla de la matemàtica i la física; en realitat, no passa de la matemàtica, i, d'altra banda, es fa massa il·lusions sobre la possibilitat que la ciència pugui trobar vertaderes novetats sense servir-se de l'experiència concreta.

Ara bé, la nostra ment, a banda de trobar i posseir amb seguretat les veritats de la ciència, no pot deixar també de pensar en unes peculiars entitats que serien més interessants que la ciència per donar sentit a la nostra vida –Déu, l'univers com a totalitat, el jo...–, però la seva realitat resulta tan indemostrable com irrefutable.

En l'ordre del coneixement intel·lectual, doncs, ens quedem amb un peu enlaire, posseïdors de la ciència però incapaçs d'aclarir què s'esdevé pel que fa a aquestes qüestions últimes sobre la realitat. Què podem fer aleshores, com ens cal viure?

La **segona Crítica** –la de la raó pràctica– apel·la al sentit moral, a l'imperatiu que, en el fons del cor, infon tant de respecte com "el cel estelat damunt dels nostres caps".

Aquesta íntima veu moral, en l'obscuritat de la intimitat, s'assembla, en efecte, al cel nocturn perquè dins de la seva negror només emergeix, igual que les constel·lacions, una forma pura i buida: no "què cal fer", sinó "com cal fer-ho" –d'una forma que pogués ser modèlica, en cada decisió, adoptada com a responsabilitat absoluta sobre un buit absolut, amb llibertat absoluta.

Aquesta consciència moral postula fins i tot la nostra immortalitat i l'existència de Déu, perquè, sense això, no podria realitzar la seva exigència de "santedat", impossible en aquest planeta tan embolicat. Ens quedem, així, com si estiguéssim esquinçats en dos àmbits: d'una banda, la claredat inútil de la

ciència; d'una altra, l'obscuritat de la bona voluntat, incapaç de preveure, en cada decisió instantània, l'efecte sobre un món les coses del qual només se'ns fan presents com a **fenòmens**.

La **tercera Crítica**, la de la facultat de jutjar, acudeix finalment a donar la solució i a salvar la unitat de l'home, en si mateix i en la seva relació amb el món i amb Déu –no tant com a síntesi que com a intuïció de la base prístina de tot.

Lectura recomanada

Immanuel Kant, *Crítica de la facultat de jutjar* (1790), llibre 2n, capítol 23.

Ara, allò *a priori*, allò bàsic, és, per dir-ho amb paraules molt vulgars, el fet que a tothom li agrada percebre objectes, abans, o a part, de saber què són (és a dir, prescindint del concepte a què correspon). El gust produït pel "lliure joc de les nostres facultats" en copsar alguna cosa evidencia immediatament una mena d'harmonia o predestinació entre allò que és allà i el que som nosaltres.

El nostre judici de gust

D'altra banda, el nostre judici de gust és desinteressat, és a dir, no està afectat pel desig de posseir o usar allò que percebem, a més de no necessitar definir-lo ni tampoc anomenar-lo.

Kant, d'aquesta manera, és capaç d'avançar-se al sentit de la pintura no-figurativa de la nostra època, ja que distingeix una **bellesa lliure** –un arabesc o un acord musical, diu, a manca d'aquesta pintura–, que no conté ni significa res, en contrast amb la bellesa d'una cosa que se sap què és o què representa –en la qual resulta més difícil distingir aquest magne i salvador *a priori* del gust.

Per tant, lluny de quedar esquinçats en dues parts, amb les dues primeres *Crítiques*, ara trobarem la unitat total en què estàvem des del principi: el plaer de percebre testimonia que, com deia Pope, "tot allò que és, està bé"; que Déu ens ha fet per al món, i ha fet el món per a nosaltres. Per això, Kant pot dir, en expressió una mica enigmàtica, que la bellesa és **símbol de la moralitat**: s'hi fa visible i manifest allò que en l'ordre moral era una veu obscura.

Kant no limita el judici de gust, l'**estètica**, a un mer encaix d'adequació mútua entre allò que tenim al davant i les nostres facultats per a copsar-ho: també hi ha un altre nivell d'experiència estètica, alhora plaent i aclaparador, en el sobreiximent del que percebem per damunt dels límits de la nostra capacitat per copsar-ho.

Aquí Kant torna a fer servir una parella de termes que ja havíem esmentat en algun autor anglès, i als quals ell mateix havia dedicat atenció en una breu obra de la seva època precrítica: *El bell i el sublim*. El **sublim** és la designació d'aquesta experiència de sobreiximent, que Kant divideix en dues possibilitats: quan es tracta de desmesura quantitativa (i en posa exemples que ell no havia vist, com les piràmides d'Egipte, o la cúpula del Vaticà, amb la poc reei-

xida etiqueta de *sublim matemàtic*), o quan es tracta d'una desmesura en un procés, sobretot, de l'"aspra Natura", com una tempesta a mar (i l'anomena *sublim dinàmic*).

Com podem veure, Kant ja ha obert les seves portes a la sensibilitat romàntica, al calfred i al bell horror de la **il·limitació**, com a forma superior d'allò que comença per entendre's més fàcilment en la mesura que és fruit d'un bon ajustament entre el que ens és donat i nosaltres.



Al·legoria de la pintura i l'escultura. Gravats de Le Clerc, segons Ch. Le Brun, procedent de *Conférences de l'Académie*, 1670.

La tercera crítica, a més d'ocupar-se del judici de gust, també estudia un altre *a priori* més difícil de delimitar i més paradoxal, també per l'acostumada matusseria kantiana en la terminologia: l'anomena **judici teleològic**, és a dir, de finalitat, quan de fet és el contrari, de finalitat sense fi.

En paraules elementals, podem dir que és el nostre grat immediat davant de tot allò que percebem, no tan sols –judici de gust– perquè encaixa bé amb la nostra capacitat de percebre, sinó també perquè tot ho veiem *com si* estigués organitzat *per a* alguna cosa, abans o al marge que sapiguem per a què. Aquest segon pla d'enjudiciament també pot valer a efectes estètics, però no de manera tan evident com el primer.

La nostra mirada, diríem en paraules actuals, és **estructuradora i organitzativa** –Ernst Hans Gombrich, per exemple, ho ha estudiat agudament–, abans o al marge de saber si realment allò que veiem serveix per a alguna cosa. Però aquest *com si* resulta més problemàtic i complex que la simple sensació benaurada que el món i la nostra ment –per dir-ho així– han nascut "l'un per a l'altre". Aquesta és la manera com Kant expressa la creença radical que des del principi l'havia sustentat.

Activitats

1. Comenteu els textos associats al mòdul didàctic, com a exemplificació dels conceptes treballats i concreció de les idees dels diferents autors.

2. Definiu el concepte de *bellesa*, com també l'evolució que ha sofert, a partir dels fragments següents:

- "Només la proporcionalitat crea bellesa" (L. Ghiberti, *I cimentarii*; ed. Morisani, 1947, II, 96).
- "Apreneu, doncs, a fer la figura (humana), atès que ella conté tota mesura i proporció de les columnes i d'altres coses" (A. Filarete, *Trattato*; ed. Oettingen, pàg. 251).
- "Tota la bellesa que es pot concebre és menor que la bellesa del teu rostre; tots els rostres posseeixen bellesa però no són la bellesa; en canvi, el teu rostre, Senyor, posseeix la bellesa, i tenir això és ser. És, per tant, la mateixa bellesa absoluta, que és la forma de donar ser a tota forma bella" (N. Cusanus, *De visione Dei*, VI).
- "Bé que voldria saber què és la bellesa. La bellesa no consisteix només en els colors, sinó que és una qualitat que prové de la proporció i correspondència dels membres i de les altres parts del cos; no diràs, doncs, que una dona és bella perquè té el nas bell o belles mans, sinó quan coincideixen totes les proporcions. D'on ve, doncs, aquesta bellesa? Si segueixes investigant t'adones que ve de l'ànima... A més pots veure que quan un pintor pinta una figura del natural, sempre és més bella la natural que la pintada; i per més que a la seva manera sigui un bon mestre, no li podrà donar realment aquesta vida que té el que és natural, ja que no pot l'art imitar en tot la naturalesa" (G. Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*, XXVIII).
- "Què és la Bellesa i què l'ornament, i quina diferència hi ha entre ells, potser ho entendrem millor amb l'ànim, perquè no m'és fàcil explicar-ho amb paraules. Però per a ser breus la definirem d'aquesta manera, dient que la Bellesa és un concert de totes les parts acomodades entre si, amb proporció i discurs, en la cosa on es troben, de manera que no se li pugui afegir o treure o canviar res sense que quedi pitjor" (L.B. Alberti: *De re aedificatoria*).
- "Existeix, efectivament, una perfecció interna i una d'externa [...]. La perfecció interna engendra l'externa. A aquella la podem anomenar *bondat*, i a aquesta, *bellesa*" (M. Ficino, *Commentarium in Convivium*, V, 1).
- "Alguns mantenen que la bellesa és la disposició precisa de tots els membres, o [...] que és la commensurabilitat i la proporció amb una certa exquisidesa de colors. Nosaltres no acceptem aquesta opinió perquè, en trobar-se d'aquesta manera la disposició de les parts només en objectes compostos, no podria ser bella cap cosa simple. En canvi, nosaltres ara anomenem *bells* els colors purs, les llums, una veu aïllada, la resplendor de l'or i la lluentor de la plata, al saber i a l'ànima, totes les coses són simples" (M. Ficino, *Commentarium in Convivium*, V, 3).
- "Què és, doncs, un home bell, o un lleó bell, o un cavall bell? [...] La nostra ànima té innata en la ment un arquetip d'aquesta idea, i té també la raó germinal igualment en la naturalesa pròpia. [...] quan formulem un judici sobre la bellesa, valorem com allò més bell per damunt de tot el que és animat, racional i organitzat, de manera que també per mitjà de l'ànima s'adeqüi a l'arquetip de la bellesa que tenim a la ment..." (M. Ficino, *Comm. In Plot. Ennead.*, 1, 6).
- "No sempre és bo el que és bell. I ho dic per aquells pintors que estimen tant la bellesa dels colors que, no sense consciència, fan aquestes ombres quasi imperceptibles i molt dèbils, no estimant gens el seu relleu" (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*. Còdex del Vaticà, fragment 236).
- "No serà admirable una figura si no expressa, en tant que sigui possible, amb l'acte la passió del seu ànim" (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*. Còdex del Vaticà, fragment 367).
- "Tot sentit se satisfà en grau màxim amb el que ha conegut; les coses conegudes per l'oïda s'anomenen *harmòniques*, i les que ho són per la vista, *belles*. Què és, per tant, la bellesa? Alguna cosa perfectament coneguda per la vista, ja que no podem estimar el que es descobreix; la vista reconeix el que està articulat amb una proporció simple, doble... Qualsevol cosa bella que estigui proporcionada també sol agradar" (G. Cardano, *De subtilitate*, 1550, pàg. 275).
- "Entenc, com Plató, que un poema perfecte i acabat, en tots els seus versos és bell: per a aquest, bell i perfecte és el mateix. La bellesa ben construïda és, alhora, la conjunció, amb una certa gràcia, de les parts entre si" (C.A. Viperano, *De poetica libri tres*, 1579, pàg. 65-66).

Exercicis d'autoavaluació

1. Quines són les tesis de l'estètica medieval refusades a l'època moderna?

2. Quines són les tesis de l'estètica medieval assumides a l'època moderna?
3. Quines són les noves tesis de l'estètica moderna en relació a l'estètica medieval?
4. Quina relació es pot establir entre les tesis antigues, les medievals i les modernes?

Solucionari

Exercicis d'autoavaluació

1. Les tesis de l'estètica medieval refusades a l'època moderna són les següents:

- a) La bellesa és una qualitat "transcendental", és a dir, una qualitat pròpia de tot ésser. Tot el que existeix és bell; el món natural, en la seva totalitat, és bell. Atès que el món ha estat creat per Déu, no pot ser res més sinó bell.
- b) A més de la bellesa ordinària, accessible pels sentits, existeix, en la naturalesa i l'art, una bellesa més perfecta, que és sobrenatural i sobrehumana. La bellesa del món natural és explicada com un reflex de la bellesa sobrenatural.
- c) Bell i bé són idees afins. Tant el que és bell com el bé consisteixen en la idea de perfecció.
- d) La naturalesa és més bella i més perfecta que l'art, perquè és obra de Déu, i no pot ser més perfecta una obra de l'home que l'obra de Déu.
- e) Un gust excessiu per allò que és bell és símptoma de concupiscència sensorial i, per això, condemnable. Igual que ho és l'art quan serveix per a fins que no siguin religiosos o didàctics.
- f) L'art és un tipus de coneixement, una perícia, atès que es basa en principis i regles generals. Les belles arts figuraven entre les habilitats mecàniques, i la poesia i la música, entre les arts liberals.
- g) La bellesa consisteix en l'estructura adequada de les coses. Tot art, doncs, incloent-hi l'artesanía, pot ser bell i, per tant, no es fa distinció entre art i artesanía.
- h) La finalitat de l'art és didàctica i moral, com també la creació d'objectes bells.
- i) L'art exigeix la veritat. Les deformacions són per a subratllar la veracitat.
- j) L'art està regit per cànons; això originà les proporcions canòniques del cos humà, la triangulació en arquitectura, els cànons en la música i les formes fixes en poesia.
- k) Hi ha una jerarquia en les arts.

Les cinc primeres provenen del sistema platònic i plotinià, omplint-se de sentit teològic amb la doctrina de Dionís Areopagita i rebent forma definitiva amb la filosofia escolàstica. Les restants provenen del cabal conceptual dels antics grecs i foren desenvolupades en les teories medievals de la música, la poesia i l'arquitectura.

2. Les tesis de l'estètica medieval assumides a l'època moderna són les següents:

- a) La definició del que és bell fou obra dels escolàstics del segle XIII, en particular de sant Tomàs: "*pulchra sunt quae visa placent*". Conté dos elements: la contemplació de la bellesa per l'espectador, i la del plaer que li produeix.
- b) La tesi que el que és bell consisteix en proporció i claredat, *commensuratio, claritas*, fou una fusió de dues tesis antigues oposades: l'hel·lènica, segons la qual la bellesa consisteix en la proporció, i l'hel·lenística segons la qual el que és bell consisteix en una "resplendor".
- c) La tesi que el que és bell conté un element subjectiu i que la bellesa de l'objecte depèn de les seves qualitats com també de les exigències de l'espectador, originà la teoria que la bellesa és una relació entre el subjecte i l'objecte.
- d) La bellesa consisteix en les proporcions de les formes (*commensuratio*) i també en l'adequació de la forma a la finalitat [a partir de sant Agustí s'insisteix més en la segona].
- e) El concepte imitatiu de l'art (*imitatio*) es complementa amb el factor imaginatiu (*imaginatio*).
- f) El que és bell i l'art són fenòmens compostos: cal distingir entre contingut i forma (*verba polita* en la poesia).
- g) Divisió de les arts sense arribar, tanmateix, a la divisió entre belles arts i artesanes.
- h) Indicació de certes condicions indispensables per a la percepció del que és bell, per exemple, la "simpatia" de l'espectador envers l'objecte contemplat.

Tot i que no tothom hi estava d'acord, aquestes tesis eren acceptades per sant Bonaventura o sant Tomàs d'Aquino.

3. Les noves tesis de l'estètica moderna són les següents:

- a) La bellesa no és més que una reacció subjectiva de l'home.
- b) La bellesa pot tenir diverses varietats, i l'art, diversos estils.
- c) Les belles arts difereixen tant de l'artesanía com de la perícia.
- d) L'art és una necessitat espontània de l'home i no solament un mitjà per a assolir una finalitat o una altra.
- e) En les obres més assolides l'art és creatiu, individual i lliure, i té dret a aspirar a la perfecció, l'originalitat i la novetat.
- f) L'art no és només fruit de les regles sinó, sobretot, del talent, la imaginació i la intuïció i, per tant, és imprevisible i incalculable.
- g) L'art té la seva pròpia veritat artística, que no és la mateixa que la veritat a què aspira la ciència.
- h) L'art pot interpretar lliurement la realitat, i té dret a transformar-la.
- i) Cada una de les arts posseeix els seus propis valors, i no cal establir comparació entre elles.

Són un conjunt d'idees absents en els tractats medievals o no hi són explícitament enuncïades.

4. La relació entre les tesis antigues, les medievals i les modernes és la següent:

- La mirada renaixentista al món clàssic va comportar el refús de les tesis medievals següents:
 - a) Les tesis de l'existència d'una bellesa sobrenatural i absoluta (prové de Plotí).
 - b) La tesi de la *pankalia*, la bellesa de l'univers (iniciada pels estoics).
 - c) L'avaluació negativa de l'art (iniciada per Plató).
 - d) La interpretació al·legòrica de la naturalesa i de l'art (d'origen neoplatònic).
 - e) L'avaluació didacticomoral de l'art (elaborada per Horaci).
- La mirada renaixentista al món clàssic va comportar l'admissió de les tesis antigues següents:
 - a) L'art representa la naturalesa, però ho fa amb llibertat (com preconitza Aristòtil).
 - b) La forma és l'element essencial de l'art (segons els crítics de l'hel·lenisme tardà).
 - c) La inspiració i la creativitat decideixen sobre el valor de l'art.
 - d) L'art pot tenir diversos estils (segons la retòrica antiga).
 - e) La bellesa pot ser una reacció subjectiva de l'home i no una qualitat objectiva de les coses (segons els escèptics de l'escola de Pirró).

Glossari

gust (traducció de l'italià *gusto* o del francès *bon goût*) *m* Facultat de distingir i de jutjar el que és bell i el que és lleig. En aquest sentit del terme, el gust domina la poètica i la crítica d'art dels segles XVII i XVIII. A Alemanya, la discussió sobre el gust desemboca en la incipient estètica filosòfica (Baumgarten, Kant). Burke i Hume consideren el gust com a judici de la sensació independent de l'enteniment. La tradició racionalista concep el gust com un judici de l'enteniment, revisable mitjançant regles objectives. En alguns casos és comparat amb el concepte de geni. El gust i el geni abasten la unitat entre la facultat de jutjar i la de produir (Kant), la unitat de forces anímiques intensives i extensives (Goethe). Diderot, en canvi, associa, polemitzant contra l'art aristocràtic, el gust amb la coerció de la regla i les convencions, el geni amb la creació lliure i conscient de si mateixa de l'individu burgès.

imaginació (o "fantasia") *f* Facultat el paper de la qual en la creació artística –decisiu tot i que misteriós– havia estat prou reconegut. Però la seva forma d'actuació –el secret de la inventiva i l'originalitat– no fou sotmesa a investigació sistemàtica. Entre els racionalistes, la imaginació, considerada com una facultat enregistratora d'imatges o com una facultat combinadora d'imatges, no exercia cap paper en el coneixement [cfr. Regla III de les *Regulae*, de Descartes]. Però l'*Advancement of Learning* (1605), de Bacon, va posar la imaginació, com a facultat, al nivell de la memòria i la raó, assignant-li el camp de la poesia. Thomas Hobbes, en els primers capítols del *Leviathan* (1651), va intentar oferir la primera anàlisi de la imaginació, definida per ell com a "sentit decadent", referint-se als fantasmes o les imatges que subsisteixen després d'haver-se acabat els mecanismes fisiològics de la sensació. Al costat d'aquesta imaginació simple, que és passiva, n'hi ha una altra, la imaginació composta, que crea noves imatges ordenant les velles. L'acció de la fantasia es palesa, segons Locke, en la tendència del llenguatge poètic a esdevenir figuratiu; les metàfores són "trampes perfectes" quan ens interessem per la veritat. Reflecteix, així, una desconfiança cap a la imaginació molt estesa al final del segle XVII. En el romanticisme, la imaginació és allora creadora i reveladora de la naturalesa i del que s'hi amaga darrere: una visió romàntica de l'idealisme transcendental kantià, 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.

judicis de bellesa (judicis de gust) *m pl* Segons Kant, s'analitzen en termes dels quatre "moments" del quadre de categories: relació, quantitat, qualitat i modalitat:

- 1) El judici de gust (com els judicis ordinaris), no subsumeix una representació sota un concepte, sinó que afirma una relació entre la representació i una satisfacció especial desinteressada, és a dir, una satisfacció independent del desig i l'interès.
- 2) El judici de gust, encara que singular en la seva forma lògica ("aquesta rosa és bella") dóna lloc a una acceptació general (a diferència d'una afirmació de mer plaer sensible, que no imposa cap obligació d'acceptar-la). Paradoxalment, no exigeix que es basi en raons, ja que cap argument no pot obligar ningú a estar d'acord amb un judici de gust.
- 3) La satisfacció estètica la provoca un objecte que és intencional en la seva forma, encara que de fet no tingui cap objectiu o funció; atesa una certa totalitat, sembla que d'alguna manera està ordenat a la comprensió: posseeix intencionalitat sense intenció.
- 4) El judici de gust exigeix que el que és bell faci necessària referència a la satisfacció estètica (no vol dir que quan ens sentim impressionats estèticament per un objecte puguem garantir que tothom se senti impressionat d'igual manera, sinó que *haurien* d'experimentar la mateixa satisfacció que nosaltres).

judici estètic *m* Opinió sobre el bell i el sublim. L'essència de l'art és la forma. Si aquesta és apta perquè en ésser percebuda agradi, el judici l'aprova com a bella. Aquesta és la finalitat de l'art; però, precisament, perquè hi hagi bellesa artística, el grat ha de ser desinteressat, aliè a les apetències de l'individu (és la diferència entre grat davant d'un bodegó i grat davant d'una menja apetitosa). Kant ho expressa paradoxalment dient que l'art és "finalitat sens fi": agrada per si mateix, i en el desinterès, però també es distingeix del "bé moral", perquè no produeix respecte, sinó satisfacció. El que és sublim es produeix quan el que és bell va unit a la representació d'un infinit, que sobta sense atemorir. Els models de sublimitat per a ell són "el cel estelat damunt meu i la llei moral en mi". Tant en el sentiment del que és bell com en el del que és sublim, "dominem l'objecte amb la raó" i "ens sentim lliures, en sentir desinteressadament".

sublim *adj* Dit d'allò que suscita una emoció pregona per la seva altíssima bellesa, immensa grandesa, pel fet que ultrapassa la comprensió humana. Conceptualitzat pel neoplatonisme (i el neopitagorisme), el sublim fou objecte d'estudi per part de Burke i de Kant i ocupà un lloc central en l'estètica del romanticisme. Oposat en certa manera a la bellesa, que es refereix al

finit i sensible, el sublim denota l'infinit i suprasensible i és correlatiu a l'emoció que comprèn l'home davant el misteri, el sagrat, etc.

Bibliografia

Bibliografia bàsica

- Alberti, L.B.** (1991). *De re aedificatoria*. Madrid: Ediciones Akal.
- Alberti, L.B.** (1976). *Sobre la pintura*. València: Fernando Torres.
- Assunto, R.** (1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor Distribuciones (col. La Balsa de la Medusa).
- Berkeley, G.** (1965). *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Madrid: Aguilar.
- Berkeley, G.** (1978). *Alcifrón*. Madrid: Ediciones San Pablo.
- Calvo, F.** (1982). *Ilustración y romanticismo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Cassirer, E.** (1993). *La filosofía de la Ilustración* (4a ed.). Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Diderot, D.** (1970). *La Enciclopedia*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Diderot, D.** (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Diderot, D.** (1988). *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Diderot, D.** (1995). *La paradoja del comediante*. Editorial J. García Verdugo.
- Erhard, J.B.; Kant, I.** (i altres) (1989). *¿Qué es Ilustración?* (2a ed.). Madrid: Editorial Tecnos (sèrie Clásicos del Pensamiento).
- Ficino, M.** (1986). *De amore. Comentario a "El banquete" de Platón*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ficino, M.** (1993). *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Anthropos (sèrie Textos y Documentos, núm. 17).
- Francastel, P.** (1980). *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Akal (col. Akal Bolsillo).
- Hogarth, W.** (1997). *Análisis de la belleza*. Madrid: Visor.
- Hume, D.** (1994). *Tratado de la naturaleza humana*. Barcelona: Ediciones Altaya.
- Hutcheson, F.** (1992). *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de la belleza*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Kant, I.** (1999). *Lo bello y lo sublime* (10a ed.). Madrid: Espasa-Calpe (sèrie Austral, núm. 612).
- Kommerell, M.** (1990). *Lessing y Aristóteles*. Madrid: Visor (col. La Balsa de la Medusa, núm. 40).
- Leonardo da Vinci** (1995). *Cuaderno de notas*. Planeta-De Agostini.
- Leonardo da Vinci** (1986). *Tratado de la pintura*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lessing, G.E.** (1989). *Laocoonte*. Madrid: Editorial Tecnos (sèrie Metròpolis).
- Locke, J.** (1983). *Assaig sobre el govern civil*. Barcelona: Laia (col. Textos Filosòfics).
- Pacioli, L.** (1991). *La divina proporción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rousseau, J.J.** (1998). *El contrato social*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Shaftesbury, A.C.E. of** (1997). *Carta sobre el entusiasmo*. Barcelona: Crítica.
- Tatarkiewicz, W.** (1991). *Historia de la estética* (vol. 3). Madrid: Ediciones Akal (col. Akal/Arte y Estética).
- Vico, G.** (1995). *Ciencia nueva*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Voltaire** (1996). *Càndid o L'optimisme*. Barcelona: Edicions Proa (col. A Tot Vent, núm. 344).

Winckelmann, J.J. (1998). *Reflexiones sobre imitación del arte griego en pintura y escultura*. Barcelona: Ediciones Península.

Winckelmann, J.J. (1989). *Historia del arte en la antigüedad*. Madrid: Aguilar.

Wordsworth, W.; Coleridge, S.T. (1996). *Baladas líricas*. Barcelona: Ediciones Altaya.