

# L'estètica antiga i medieval

José María Valverde Pacheco

PID\_00142453



*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

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	8
<b>1. L'antiguitat: els grans fundadors</b> .....	9
1.1. El pitagorisme: l'harmonia com a llei de l'Univers .....	9
1.2. Plató: bellesa celeste i art degradat .....	13
1.3. Aristòtil: observacions i anàlisi del fenomen estètic .....	18
<b>2. Hel·lenisme i edat mitjana</b> .....	25
2.1. El fenomen estètic en la mentalitat hel·lenística .....	25
2.2. Plotí: el platonisme en unitat .....	27
2.3. El fenomen estètic en el pensament cristià primitiu .....	28
2.4. La teologia medieval en el vessant estètic: sant Tomàs d'Aquino .....	30
<b>Activitats</b> .....	35
<b>Exercicis d'autoavaluació</b> .....	36
<b>Solucionari</b> .....	37
<b>Glossari</b> .....	43
<b>Bibliografia</b> .....	44



## Introducció

Quan van sorgir les primeres reflexions estètiques dels grecs, la seva cultura ja tenia una llarga tradició que es remuntava fins al món minoic i el micènic. Van ser els poetes els qui, en primer lloc, es pronunciaren sobre el que és bell i sobre l'art, abans que ho fessin els filòsofs; per això, els primers conceptes estètics – el de **mimesi** i el de **catarsi**– estaven vinculats a la poesia, la dansa i la música, amb les quals exterioritzaven els sentiments (mimesi volia dir, originàriament, 'expressar-se amb gestos, sons i paraules') i purificaven les ànimes (catarsi).

Tanmateix, va ser **Pitàgores** qui, en descobrir la dependència que hi havia entre els intervals musicals i la longitud de les cordes tesades, va elevar aquesta relació a teoria sobre els elements del món material, i així va desenvolupar una teoria ètica i terapèutica de la música. L'**harmonia** en va ser el concepte clau.

Fou **Plató** qui va abordar tots els problemes estètics fonamentals. D'entrada planteja que si totes les coses creades són imitacions dels seus arquetips eternals, les representacions pictòriques, els poemes dramàtics i els cants són imitacions en un sentit més estricte: són **imatges**. Això situa les arts en el segon grau d'allunyament de la realitat de les formes, en el nivell més baix dels quatre nivells de coneixement, i això el porta a preguntar-se: són les arts vehicles de coneixement? Plató entén per **coneixement** la captació de les formes eternes; per tant, l'art no és coneixement perquè només és imitació d'imitacions.

Ara bé, atès que les arts ens poden oferir autèntiques versemblances, no únicament d'aparences sinó de realitats, i fins i tot imiten el caràcter o la personalitat moral de l'ànima humana, és possible jutjar-les per la seva veritat o la seva versemblança amb la realitat. El legislador ha de dir la darrera paraula sobre les arts, perquè ha de garantir la responsabilitat social de l'artista creador, i ha d'insistir que el bé de l'artista s'ha de subordinar al bé de la col·lectivitat.

El coneixement de la teoria estètica d'**Aristòtil** prové, bàsicament, de la poètica, és a dir, un text alterat, amb afegits posteriors i amb una argumentació condensada i difícil. Intenta presentar una teoria sistemàtica sobre la tragèdia (quina és la naturalesa de l'art tràgic?), i això el porta a reflexionar sobre les seves causes material, formal, eficient i final: què és una bona tragèdia i què la fa bona? Suggereix dos motius que donen origen a la tragèdia: que la imitació és en si mateixa natural i que aquesta és causa de plaer per als humans.

El problema rau en la manera com es pot treure plaer d'emocions sentides que resulten penoses, i conclou que el plaer de contemplar la imitació pot superar el desgrat (per exemple, veure dibuixos ben fets de cadàvers). Amb

això, Aristòtil supera la negativitat de Plató respecte de l'art, i considera que el plaer estètic té un caràcter cognoscitiu, del mateix gènere que el plaer del filòsof.

Durant el darrer període clàssic van emergir competitivament l'**estoïcisme**, l'**epicureisme**, l'**escepticisme** i el **neoplatonisme**. Tots aquests corrents van aportar una visió pròpia a l'àmbit de l'art i de la bellesa. Hi destaca el sistema neoplatònic de **Plotí**: en l'experiència de la bellesa, l'ànima frueix en reconèixer en l'objecte una determinada afinitat amb si mateixa, perquè en aquesta afinitat esdevé conscient de la seva pròpia participació en la forma ideal i en la seva divinitat. Vet aquí la font històrica del misticisme i del romanticisme en estètica.

Els pares de l'Església primitiva mantingueren un cert recel envers la bellesa i les arts, ja que temien que un excessiu interès per les coses de la terra podia perjudicar l'ànima, i es mostraren especialment recelosos amb la literatura, les arts visuals i el drama perquè estaven estretament vinculats a les cultures paganes de Grècia i Roma. Tanmateix, tot i el risc d'idolatria, es van admetre l'escultura i la pintura com a suports lícits de la pietat.

Si els conceptes clau en la teoria de sant Agustí són unitat, nombre, igualtat, proporció i ordre, per a sant **Tomàs d'Aquino** la bellesa inclou aquestes tres condicions:

- 1) La integritat o la perfecció.
- 2) La deguda proporció o harmonia.
- 3) La lluminositat o claredat.

La **bellesa**, com a part de la bondat, és un terme analògic, és a dir, té diversos sentits quan s'aplica a diferents tipus de coses, i significa tota una família de qualitats, perquè cada cosa és bella a la seva manera.

Atès que el cristianisme ensenya que el món fou creat per Déu *ex nihilo*, en lloc de generat o configurat a partir d'alguna cosa prèvia, els pensadors cristians van tendir a afirmar que la naturalesa ha de portar impreses les empremtes o els senyals del seu origen i ser una encarnació simbòlica de la Paraula; des d'aquesta perspectiva, també la naturalesa pot ser objecte d'interpretació. Així, la naturalesa esdevé una al·legoria, i tots els objectes naturals constitueixen un símbol d'alguna cosa que els transcendeix. Tot i el caràcter teològic d'aquestes reflexions, van ser molt importants per a la història de l'estètica pels motius següents:

- 1) Van plantejar qüestions fonamentals sobre la naturalesa de la metàfora i del símbol.

2) Van iniciar la reflexió al voltant dels problemes generals de la interpretació d'obres artístiques.

3) Van posar de manifest la possibilitat d'una ambiciosa filosofia de les formes simbòliques, en la qual tot l'art pot ser entès com una mena de símbol.

L'estudi de la construcció d'aquest conjunt d'idees i de plantejaments estètics, que abraça dels pitagòrics a sant Tomàs, és el que proposa aquest mòdul didàctic.

## Objectius

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

- 1.** Plantejar la primera gran qüestió estètica dels pitagòrics al voltant de l'harmonia.
- 2.** Comprendre els conceptes de l'estètica platònica.
- 3.** Relacionar les consideracions platòniques sobre l'art i la bellesa amb el conjunt de la filosofia platònica.
- 4.** Enumerar les idees principals contingudes en la poètica d'Aristòtil.
- 5.** Establir les possibles implicacions estètiques del conjunt de la filosofia aristotèlica.
- 6.** Discutir el concepte de mimesi comparant la visió platònica i la visió aristotèlica.
- 7.** Definir el concepte de catarsi i les implicacions que comporta en les idees estètiques.
- 8.** Concretar les aportacions estètiques de l'estoïcisme, l'epicureisme, l'escepticisme i el neoplatonisme.
- 9.** Debatre el concepte de bellesa de Plotí subratllant-ne les diferències amb Plató.
- 10.** Enumerar els conceptes clau de la teoria estètica agustiniana.
- 11.** Discernir les diferents visions estètiques aportades per la teologia medieval.



# 1. L'antiguitat: els grans fundadors

## 1.1. El pitagorisme: l'harmonia com a llei de l'Univers

A Grècia, el pitagorisme presenta la primera gran qüestió estètica: l'harmonia auditiva i visual.

Per a aquest estudi, no ens interessa si existí realment Pitàgores en el segle VI, ni si prengué d'Egipte tota una saviesa més o menys màgica o agrícola sobre relacions numèriques i geomètriques, ni si la qüestió de l'harmonia la plantejà ell mateix en aquell període o fou una aportació posterior de la seva escola. El que ens interessa és que des del pitagorisme es pot pensar que en tot allò que ens agrada i ens atreu per la seva forma hi pot haver (o cal que hi hagi sempre?) alguna formalitat universal, objectiva i fins i tot mesurable en termes numèrics, és a dir, que la bellesa potser implica algun tipus d'estructura harmònica.

**Harmonia**, és clar, implica una combinació d'elements, una unitat en una pluralitat, com a organització proporcionada, matemàtica, de quelcom sensible, material.

Per tant, aquests aspectes només es poden donar pròpiament en la vista i l'oïda –encara que no sigui del tot desenraonat parlar d'harmonies en l'aspecte culinari–, i aquí cal apressar-se a assenyalar que, encara que l'harmonia visual fou la que tingué més importància a Grècia i en la seva herència cultural, era, tanmateix, l'auditiva la que des del començament podia imposar millor la sorprenent meravella que una combinació sensible resultés plaent només quan, davant d'una anàlisi posterior, es revelés com a organitzada, dins d'un estretíssim marge de tolerància, segons una raó matemàtica.

Aquest descobriment podia tenir un caràcter de revelació religiosa: el plaer de l'ànima resultava ser el reconeixement intuïtiu i inconscient d'haver-se connectat amb la llei divina que organitza l'Univers (convé que consulteu l'*Oda a Salinas*, de fra Luis de León, versió poètica exacta de la idea pitagòrica de la música).

L'ànima humana, procedent de qui sap quines regions celestes i caiguda, qui sap per quines faltes, en la presó del cos material, en percebre l'**harmonia musical** se sentia confusament transportada al seu feliç origen: un record esperançador amb caràcters d'èxtasi i embriaguesa, que s'emmarcava dins de la religiositat òrfica, en les cerimònies de la qual –bacanals– la música, naturalment dansada, és a dir, seguida amb tot el cos, servia per a sortir del tanca-

### Lectura recomanada

Aristòtil, *Metafísica A 5*, 985b-986b 8.

### Una versió llegendaria del descobriment de l'harmonia

Tres ferrers que picaven amb el martell obtenien una agradable alternativa musical; van resultar estar en relació 3:4:5 –acord bàsic–, quan en van pesar les cabotes. O bé, si agafaven tres cordes del mateix gruix, l'acord plaent es produïa precisament quan tenien unes longituds que, en ser mesurades, s'acordaven amb aquella relació numèrica.

### Lectura recomanada

Fra Luis de León, *Oda a Salinas*.

ment de la carn, l'aquí i l'ara, i **entusiasmar-se** (literalment, 'exaltar-se l'ànim sota inspiració divina'), com a bestreta d'una felicitat a la qual retornar després d'aquesta vida.

És cert que també era possible una versió més serena d'aquest efecte: la música, no com a arravatament, sinó com a asserenament, quan la seva harmonia fa **temperar-se** per simpatia les destrempades facultats de l'ànima, i els imposa el seu propi equilibri. Però insistim un altre cop a remetre a l'*Oda a Salinas* per a la descripció d'aquest procés, que tot aficionat a la música coneix en els dos vessants, d'excitació i apaivagament.

L'harmonia, doncs, assumia en l'home un caràcter d'expressió, de representació (podem dir, fins i tot, d'imitació de la llei bàsica de l'Univers) i, per tant, la música –i la seva conseqüència, la dansa– tenien més o menys valor moral –després Plató va parlar de formes musicals ennoblidores o corruptores–, però no per a manifestar un estat d'ànim individual i momentani, sinó perquè eren l'àmbit de trobada i identificació amb el Déu ordenador del món en persona.

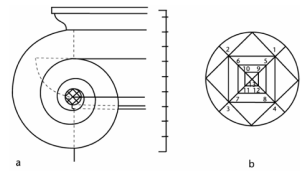
**Déu sempre matematitza:** així creiem que convé traduir el vell lema que sovint s'interpreta en sentit de **geometritza** (els grecs entenien els nombres sobretot com a espècie geomètrica).

Els **nombres**, doncs, eren la llei divina del cosmos (*kosmos* té un significat d'ordre i 'bellesa', d'on prové el terme *cosmètica*): el compte i la raó de l'harmonia universal. Els planetes estan encastats en les seves esferes corresponents situades a distàncies ben enumerades al voltant de la Terra; per tant, emeten una harmonia suau (no se sabia bé què era el so). Per què, tanmateix, no sentim aquella música de les esferes? Alguns ho excusaven dient que precisament no les sentim perquè les sentim sempre (igual que els qui han crescut i habiten al costat de les cascades del Nil no senten la remor de l'aigua, o igual que els ferrers no senten les seves pròpies martellades): Aristòtil observà que res no fa soroll si està unit a allò amb què es mou i en què es mou, com una barca al riu.

Però l'harmonia, que tan meravellosament ens captiva per l'oïda abans que puguem sospitar que conté cap llei matemàtica, interessà a partir dels pitagòrics tant o més en l'aspecte visual, malgrat que en aquest àmbit esdevé més vaga i menys captivadora. Aquell sublim principi, aquella essència de Déu com a obrador i ordenador, havia de valer també, pel seu caràcter numèric, en les figures i els arranjaments a l'espai. Perquè, tornant al que ja s'ha insinuat, per als grecs, amb la seva pèssima notació aritmètica en lletres, els nombres valien com a formes, i no solament com a polígons i relacions entre parts de figures,

#### Quadrats platònics

Per a dissenyar una voluta, els arquitectes traçaven geomètricament la línia de la curvatura segons els punts obtinguts dels quadrats inscrits en una circumferència. Aquests quadrats, de proporcions especials, eren anomenats *platònics*.



sinó fins i tot en un sentit, bastant discutit i obscur, en què es comptarien i disposarien pedretes (els *calculi* dels llatins) imitant la silueta de cada tipus de coses.

Es parlava, per exemple, de nombres quadrats, triangulars, etc., segons que els seus elements components (aproximadament, el que anomenem els seus factors primers) s'ordenessin en aquestes estructures. Es considerava –encara que això no sigui tan indiscutible, ni de bon tros, com en el cas de la música– que una figura, humana o arquitectònica, era bella quan complia una proporció harmònica en les seves parts. Així, el triangle rectangle 3:4:5 s'aplicava en les distàncies de les columnes dels temples, sense adonar-se que potser es feia d'una manera més màgica que òptica (com una fórmula que millorava la connexió entre l'edifici i la llei divina, i que, per tant, faria que s'aguantessin millor).

Convé que ens fixem que la vista no pot tenir tanta sensibilitat a l'harmonia exacta com l'oïda –per més que en el segle XIX hi hagués encara psicòlegs de l'estètica, com Gustav Theodor Fechner, que feien enquestes i investigacions per demostrar que les formes més subjectes a la matemàtica són les preferides pel gust de la majoria–: l'ull no disposa d'un mitjà homogeni, o, per a dir-ho en termes més científics, el camp visual és anisotròpic, és a dir, no s'estén amb la mateixa densitat en sentit horitzontal que en sentit vertical, i fins i tot, en aquest darrer sentit, té el centre prop del límit superior de la vista, mentre que per sota deixa una zona borrosa més àmplia.

#### És fàcil provar-ho:

Una forma rectangular ens semblarà més o menys bella segons si posem la seva dimensió més gran en posició vertical o horitzontal (en aquest darrer cas, a més, la diferència entre les seves dimensions ens semblarà menor). És a dir, nosaltres ens adonem que l'harmonia geomètrica té molt poc valor estètic –i més entrenament tècnic no porta a sentir més plaer amb l'exactitud en la relació matemàtica, a diferència del que passa amb l'oïda. Es tractava, doncs, d'una fe intel·lectual portada a la seva realització òptica en els cànons que presidien l'arquitectura i l'estatuària, i fins i tot la ceràmica: la façana d'un temple tenia 27 mòduls (el mòdul era el radi d'una columna en la base), perquè 27 era un nombre privilegiat ( $3 \times 3 \times 3$ ); segons Policlet, per exemple, el cos més bell –naturalment, tractant-se dels grecs, masculí– feia 7 caps, etc.

El més interessant, tanmateix, en tota aquesta manipulació visual dels nombres, devia ser el descobriment dels anomenats **nombres irracionals**, és a dir, els que no responen a una raó entre nombres, i fins i tot no poden ser expressats mai exactament, per més que, en la nostra notació, se'n treguin decimals. Perquè va donar la meravellosa casualitat que aquests nombres es trobaven en configuracions geomètriques molt elementals (i en d'altres): així, el nombre  $\pi$ , es trobava com a xifra del que és circular; el nombre  $\sqrt{2}$ , com a xifra del que és quadrat, i d'altres, que no és qüestió d'exposar aquí, però que s'aplicaven amb una preferència significativa en la construcció d'edificis, fins i tot catedrals gòtiques, al llarg del temps.

Un cas especialment suggestiu és el del **nombre d'or** o **secció àuria**: el punt, en una línia, en què el segment menor és al major com el major al tot, resulta que correspon a un nombre irracional, amb la qual cosa es podia suposar que el rectangle que tenia els costats conformes a aquella resolució era especialment bell (és, aproximadament, la proporció del paper en format holandès, però, com ja suggeríem, el lector en té dues impressions estètiques diferents segons si el mira en sentit vertical o en sentit horitzontal, potser també perquè tendim a veure'l com a paper per a escriure, en línies horitzontals). Doncs bé, un nombre tan suggestiu no es podia deixar d'aplicar a la figura humana, i aquí es va creure descobrir un profund misteri: la secció àuria se situaria precisament al melic – si és femení, millor –, amb la qual cosa la llei divina de l'harmonia numèrica també enllaçaria les generacions mitjançant els successius cordons umbilicals.

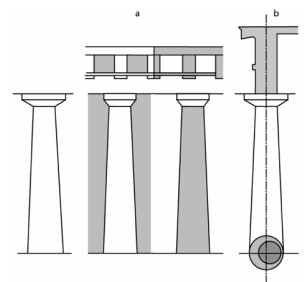
L'**aplicació de la matemàtica a l'art**, doncs, va tenir més de dogma invisible que de fórmula per a acréixer el plaer sensible: fins i tot, amb el temps, aquestes fórmules geomètriques, gairebé sempre irracionals, es van convertir en un secret professional transmès de constructor a constructor, no tant, sens dubte, perquè l'obra agradés més com per a donar-li bona sort, a manera de conjur. Així va arribar tot aquest saber esotèric a ser patrimoni de la maçoneria com a part de la seva herència pitagòrica i del seu culte a un Déu geomètra i arquitecte de l'Univers (*maçon* vol dir 'paleta' en francès).

Aquest caràcter més intel·lectual que sensorial de l'harmonia en les arts visuals gregues quedà patent quan, en el segle XIX, no sense cert escàndol incrèdul, es parà esment en el fet que les dimensions dels temples grecs no seguien amb exactitud els canons matemàtics, sinó que estaven suaument corregides per a contrarestar les aberracions inevitables de la mirada humana, si es tenia en compte la curvatura del camp i altres condicions del seu funcionament. De manera gairebé infinitesimal, i per això més sàvia, les columnes podien ser una mica excèntriques quan eren laterals, i les línies aparentment horitzontals convergien lleugerament al centre per a semblar, en efecte, horitzontals.

Malgrat el presumpte intel·lectualisme idealista dels grecs, resultà que en l'art estaven disposats a sacrificar l'exactitud matemàtica en favor d'un engany plaent als ulls (a banda que, com haurem de considerar en un altre moment, tampoc no havien creat un món de pures blancors marmòries, sinó una bigarrada fira de colors llampants). El més important no era la nitidesa lògica, sinó el dramatisme escenogràfic, i això resulta més notori si comencem per considerar aquesta arquitectura, no des del recompte dels mòduls i de les dimensions, sinó en l'ordenació de conjunt vista en perspectiva: l'acròpolis està organitzada per a impressionar qui hi va pujant vorejant-ne el contorn, no pas segons una regularització geomètrica dels eixos dels edificis.

#### Efecte òptic en l'arquitectura grega

Per tal que totes les columnes semblessin iguals, el diàmetre de les exteriors era més gran (en rebre més llum semblaven més estretes) i les interiors eren més esveltes. També les columnes externes estaven inclinades cap al centre perquè semblessin dretes (en cas contrari, farien la impressió de divergir del centre).



El **pitagorisme**, en el mateix llindar del pensament occidental, planteja, potser, la qüestió bàsica de tota reflexió estètica: hi pot haver, o fins i tot potser és obligat que hi hagi sempre, en tot allò que ens afecta com a bell, o expressiu, o emotiu, un equilibri en la formalització de la seva matèria, que pot ser evident i demostrable per als altres?

Com a conseqüència de la pregunta anterior sorgeix aquesta altra: aquesta ordenació formal, fins a quin punt hi és, mesurablement i objectivament, o la posem nosaltres, d'acord amb la nostra cultura, regularitzant significativament el que potser era en si mateix una cosa mig informe?

## 1.2. Plató: bellesa celeste i art degradat

En el pensament platònic, l'aspecte estètic no és ni secundari ni un tema perifèric, sinó una qüestió essencial. Simplificant fins a la caricatura, podem començar dient que Plató, en sentit positiu, veu el món i les seves coses com una obra d'art, però, en sentit pejoratiu, com un mal retrat de la Veritat divina, del món de les Idees, amb la qual cosa l'art pròpiament dit resulta ser només una còpia encara pitjor d'una mala còpia.

### Lectura recomanada

Plató, *Fedre* 243e-251a.

Plató entén que la **bellesa visible** és l'arrencada i la primera crida per anar pujant des de la formosor dels cossos fins a la intuïció de la bellesa del que és espiritual –intel·lectual i moral– i, finalment, per arribar a una unió gairebé mística amb la **Bellesa suprema**, que seria com la mateixa llum divina, sense forma ni concrecions de parts. Potser el pensament platònic, en l'albada del pensament occidental, ja va col·locar l'estètica sota un doble atac, el màxim de radical possible:

- 1) Com a art, és una barroera còpia de la còpia, o com a poesia i teatre, una perniciosa alienació.
- 2) Com a bellesa, és evasió cap a un èxtasi on s'esborren les formes.

Això, com a paradoxa que encara ho agreuja més, està escrit en la meravellosa prosa, fluida i graciosa, d'aquelles habilíssimes peces semiteatral que anomenem **diàlegs**, però que en el fons gairebé són monòlegs en què el supersofista Sòcrates desenvolupa els seus dogmes i deixa en ridícul algun sofista o en èxtasi algun deixeble.

Per a referir-se al pensament de Plató, i molt més si es vol enfocar amb preferència l'estètica, cal començar per tenir molt present que s'ofereix, efectivament, en diàlegs, obretes literàries de gran varietat i autonomia en què no solament va evolucionant la personalitat de Sòcrates –des de ser un model versemblant, anàleg, encara que més ben enfocat, en el Sòcrates de Xenofont, fins

a reduir-se a portaveu de Plató, i d'un Plató al seu torn molt canviant–, sinó que s'hi estableix una pluralitat de punts de vista que poden arribar a posar en qüestió alguns supòsits bàsics prèviament establerts.

Plató, en efecte, no és un tractadista sistemàtic ni li interessa especialment la coherència lògica entre els seus diversos plantejaments; al contrari, precisament la pluralitat bigarrada dels seus diàlegs li serveix per a eludir responsabilitats metodològiques i apuntar millor cap a la seva suprema intuïció: Déu, com a àmbit dels models de les realitats d'aquest baix món –i també com a demiürg, com a productor del cosmos–; com a àmbit sobrecelestial on les ànimes fan voltes darrere del seguici de diverses divinitats, però d'on poden caure i quedar tancades en un cos, des del qual passen a un altre (millor o pitjor, segons que s'elevin o caiguin en el pecat en viure), amb la possibilitat de retornar a l'esfera original a còpia de purificar-se intuïnt i recordant la veritat, és a dir, filosofant. Aquest és el gran mite que, en diverses formes i versions, centra tots els diàlegs platònics.

Ens correspon assenyalar sumàriament quins llocs van tenint les consideracions sobre art i bellesa dins del desenvolupament aparentment escampat de la filosofia platònica. Per això, convé no oblidar que allò que nosaltres etiquetem sumàriament com a **art** inclou coses que per als grecs eren bàsicament diferents –les arts de la paraula i les de la vista–, i si parlaven de **bellesa**, devien pensar sobretot en cossos humans –principalment masculins i adolescents–, i deixar l'aspecte artístic fora del seu horitzó conscient.

Comencem per l'**Ió**, que és un gran atac contra la poesia, el supòsit bàsic del qual, tanmateix, ha estat acceptat per tota la tradició posterior enaltidora de la lírica fins a la *Defensa de la poesia*, de Percy Bysshe Shelley: el supòsit de la **inspiració**. Sòcrates parla amb Ió, un rapsode homèric, és a dir, un professional que declamava i comentava en públic les epopeies d'Homer (però no altres epopeies). A Sòcrates, amb la seva habitual malícia –gairebé diríem mala fe–, li resulta molt fàcil portar Ió a confessar que, de fet, no entén el que diu ni quan declama ni quan comenta: aleshores li ofereix una justificació que el rapsode està encantat d'acceptar, i és que el seu art procedeix d'una inspiració divina, d'un fluid celestial que li permet dir coses d'altíssima saviesa encara que no les compregui. La poesia, així, queda declarada do de Déu, però el rapsode és un imbècil. I el poeta? Subtilment, i per extensió, també queda implicat en la mateixa situació d'inconsciència inspirada. Plató és molt hàbil: cap poeta no hauria acceptat tan fàcilment confessar que era un simple mèdiu de la divinitat, però en el cas del rapsode Ió, en canvi, aquesta declaració el consagra com a portaveu diví.

#### Lectura recomanada

Plató, *Ió*.

Més d'un diàleg platònic s'ocupa de la qüestió de la **bellesa**: alguna vegada, de manera accidental, com en el *Gòrgies*, dedicat a la persuasió retòrica:

"Allò que és bell es defineix pel delit i pel bé".

Plató, *Gòrgies*.

En un altre cas se n'ocupa aparentment com a tema central, però, de fet, la tracta com a simple matèria per a un exercici dialèctic que apunta obliquament cap a la teoria de les Idees. Aquest segon cas ocorre en l'*Hípies Major*, sarcàstic atac contra el sofista anomenat així, al qual Sòcrates, fingint admirar-lo i fent l'orni, demana, com de part d'un amic seu, que defineixi la bellesa. Hípies –i això creiem que constitueix l'eix del diàleg– no entén la pregunta per la bellesa, en sentit essencial, i creu que n'hi ha prou d'indicar una cosa bella per antonomàsia, una dona bella, un cavall bell.

Aleshores, Sòcrates –no oblidem que el terme *kalós*, 'bell' i 'formós', també té una bona càrrega de **bo** i de **grandiós**, com passa amb l'ús corrent actual– li pregunta si, per exemple, una marmita no podria merèixer també aquest adjectiu, en cas de tractar-se d'una marmita formosa, gran, ben feta, apropiada per a cuinar, etc. Hípies s'horroritza davant d'aquesta vulgaritat, però Sòcrates defensa el suggeriment: gairebé es pot pensar que anticipa el nostre sentit contemporani del disseny funcional, quan de fet no fa sinó enredar el sofista.

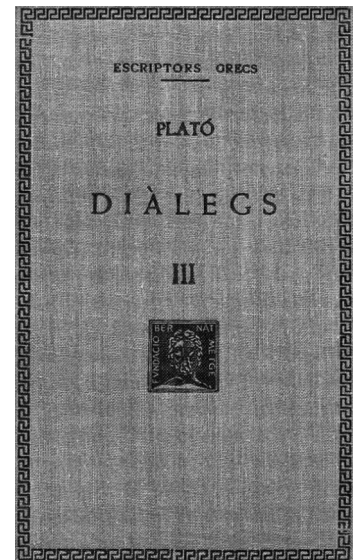
Aquest va fent propostes que Sòcrates destrueix implacablement: la bellesa és l'or, perquè agrada a tots; "I l'ivori, què?", objecta Sòcrates. La bellesa és viure sa, ric i amb honors fins a la vellesa, i ser enterrat reverentment pels fills... Sòcrates, en aquest punt, tracta d'aclarir la seva pregunta: no és qüestió d'**una** bellesa, sinó de **la** bellesa, i aquesta no es pot definir com allò que és útil, perquè això inclouria el que és útil per al mal. I quant al bé, és cert que el que és bell s'ordena cap al bé, però no és **el** bé. Aleshores, no deu ser el delit de l'oïda i la vista? I per què no el dels altres sentits? I no és veritat que anomenem belles les ciències i les lleis, que no són coses sensibles?

Desconcertat Hípies, queda insinuada la perspectiva de les Idees –allò que és bell ho és perquè participa de la bellesa, però el que interessa aquí no és què és la bellesa, sinó el principi general que tot és el que és perquè participa d'una essència ideal. Amb això, Sòcrates pot acabar les divagacions eludint dir res sobre l'estètica, amb un proverbi final: "allò que és bell és difícil", que probablement s'ha d'entendre com "tot el que és bo és difícil d'aconseguir".

La funció de la bellesa en la vida de l'ànima queda més patent en dos diàlegs més, el *Fedre* i, sobretot, el *Simposi*, o el *Banquet*, com se sol traduir. Aquest no és el lloc per a estendre's en la presentació de l'**esfera de les idees** que es fa en el *Fedre* –millor que en cap altre diàleg–: el gran mite a què al·ludíem abans, amb

#### Lectura recomanada

Plató, *Hípies Major* 286d.



Recull d'alguns Diàlegs de Plató

#### Lectura recomanada

Plató, *Simposi* 208e-212a.

les ànimes que miren "la planura de la Veritat", "la realitat que veritablement és, sense color, sense forma, impalpable, que solament la intel·ligència pot contemplar".

El que aquí ens importa més és que l'ànima, caiguda en aquest baix món, dins la presó d'un cos, troba el seu possible camí de retorn mitjançant el record; però aquest record –almenys en aquest diàleg– comença per la percepció de la bellesa en allò que és visible (i la ciència no és visible, perquè la vista no veu el pensament). En veure un cos formós, qui estima el bell se sent boig d'amor, amb un dolor com si li volguessin sortir plomes en unes ales per a volar cap al cel. La bellesa, doncs, misericordiosament, actua com a introducció material cap a allò que és no material de l'altura, de l'objectiu últim.

Prescindim de la imatgeria del *Fedre* –el famós carro amb dos cavalls, blanc i negre, etc.–: també ens convé aquí reduir al mínim les al·lusions als mites utilitzats en el *Simposi*. Aquest és, primer de tot, una mena de campionat de discursos sobre l'Amor, mentre es passen de mà en mà els enormes craters de vi perfumat, en una barrila bastant accidentada –un cedeix el seu torn de discurs– perquè té el singlot; després apareix Alcibiades, borratxo, i diu galanteries a Sòcrates... L'Amor, diu aquest, no és bell, perquè desitja el que és bell: fill de l'Abundància i la Misèria –segons la faula que relata–, és desig d'engendrar en allò que és bell. Però així com es perviu per la fecunditat del cos, també l'ànima troba la seva possible immortalitat engendrant en allò que és harmònic, en la bellesa d'una altra ànima, bells discursos, belles raons, virtuts.

El camí d'elevació, de fet, segueix una trajectòria en diverses etapes: a l'ànima noble, la contemplació amorosa d'un cos bell la porta a reconèixer la bellesa de tots els altres cossos bells: per aquí s'aboca a percebre la bellesa de l'ànima en què voldrà sembrar. Finalment, el tracte amb aquesta bellesa la portarà a intuir la bellesa suprema, inalterable, per la qual val la pena viure i haver-ho sofert tot. Però, com indicàvem al començament, aquesta bellesa no té concreció ni cap forma: quina bellesa pot ser? Per ventura simplement la llum de la Veritat, la visualització de Déu mateix?

Hi ha un altre diàleg platònic, *Fileb*, on trobem un primer plantejament de la qüestió de la **percepció estètica**, en una anàlisi psicològica d'orientació moralista: en estudiar la complexitat dels sentiments humans, hi destaca la barreja de dolor i plaer característica de moltes experiències en l'art. En les tragèdies i comèdies –i també en la tragicomèdia de la vida– sovint hi ha una peculiar ambivalència: gaudim a la vegada que patim.

Però Plató parla d'altres plaers purs, superiors als entremesclats, i ho il·lustra en l'ordre del que és visual: per damunt de la bellesa de les coses, i naturalment de la seva representació pictòrica, hi ha una bellesa millor, la dels colors purs i les formes abstractes ("allò que és bell sempre i per si mateix").

#### Lectura recomanada

Plató, *Fileb* 48a.



Es comprèn que aquestes anàlisis tinguessin conseqüències i aplicacions d'**ordre educatiu**, i això és el que trobem en la *República*: les formes sensibles que expressen un bon caràcter moral es poden utilitzar per a corregir i millorar un caràcter en formació, alhora que se li eviten les formes impures. No ens toca aquí exposar la ciutat ideal de Plató, regida pels filòsofs –o per *El Filòsof*–, i custodiada per un cos de guardians que, per més que es justifiquin contra els atacs externs, endevinem de seguida que també són, i encara més, policia d'aquest Estat totalitari (a sota hi quedaria la massa dels productors i contribuents, la possible educació dels quals no mereix ni una paraula de Plató: suposem que valdria més que es conservessin en una absoluta ignorància).

Els guardians han de ser educats, per a saber distingir quins són els enemics del bé: la seva educació ha de començar per qüestions musicals i gimnàstiques, i han de temperar l'ànim amb els instruments purs –lira i cítara, no pas la passional flauta– i amb els modes musicals enlairadors, amb prohibició dels excitants.

Pel que fa a la poesia, s'hauria de censurar Homer mateix i esporgar de la seva obra tot allò que expressi temor, dolor, debilitat o conflicte espiritual, per tal que l'ànim dels guardians es mantingui sempre incisiu; naturalment, el teatre és pernicios en la mesura que implica passions, sofriments i terrors (i això en la tragèdia; la comèdia és una alienació encara pitjor). Poetes i artistes rebrien ordres d'imprimir les formes del caràcter noble en les seves produccions.

En definitiva, en el llibre X s'aconsella desterrar de la república els poetes, després de coronar-los i ungir-los gloriosament, per tal que no pertorbin els ànims dels guardians (recordem que aquests reben dones mitjançant un sorteig falsificat, per a aparellar els millors amb les millors –la mentida és un privilegi de l'Estat–, i viuen després en comunitat de dones i fills; sense béns propis, és clar). Les belleses particulars de poemes, tragèdies i obres plàstiques, per a Plató, no són un primer grau cap a la bellesa suprema, sinó mers somiejós: ombres de la realitat que es prenen per la mateixa realitat. L'art, doncs, queda condemnat per aquest gran artista de la paraula, suprem prosista de la llengua grega, en nom de la seva aristocràtica utopia de ciutat filosòfica –no tan clarament projectada com les utopies del Renaixement, i en canvi basada evidentment en l'odi a la democràcia.

En les *Lleis* tenim una altra versió del mateix sentiment: així, la bellesa neta i pura, com a sentit de l'ordre, mesura i proporció harmònica, és expressió de la relació de l'home amb els déus: un pitagorisme que, cada cop amb més preponderància, apareix en el *Timeu*, on el demiürg, l'ordenador de l'Univers, disposa de la referència a la geometria, als cossos perfectes, que van deixar un rastre important per la història de l'art. En canvi, pel que fa a la pintura, es lloa l'art egipci, on es repeten, segle rere segle, les mateixes formes hieràtiques pròpies dels faraons i de les divinitats.

**Lectura recomanada**Plató, *República* 400c-401d.**Lectura recomanada**Plató, *República* 596a.**Lectura recomanada**Plató, *Lleis* 656.**Lectura recomanada**Plató, *Timeu* 28a.

### 1.3. Aristòtil: observacions i anàlisi del fenomen estètic

D'Aristòtil, en una història de les idees estètiques, en cal parlar en dos sentits: per les possibles implicacions estètiques de la seva filosofia en general i pels seus apunts fragmentaris sobre la tragèdia, que sota el títol de *Poètica* han adquirit tanta importància des del segle XVI.

1) En el primer sentit, per comparació a Plató, es pot discutir si el gir aristotèlic propicia o no la consideració i la valoració del fenomen estètic. Perquè no parla d'una bellesa suprema, divina, sense formes, sinó que mira les coses concretes, els seus efectes en els esperits que les perceben, i les seves condicions formals. Així com l'idealisme platònic feia pensar en la relació estètica entre **model** i **còpia**, entre **projecte** i **realització**, Heidegger assenyalà que l'hilemorfisme aristotèlic –el fet de veure la trajectòria de les coses del món com una aplicació de **formes a matèries**– es basava també en una metàfora estètica, en la feina de tot artesà o artista, i per això no era estrany que, en un fecund cercle viciós, es pogués aplicar molt bé a la consideració de l'art.

Però a més, en una altra perspectiva, la vida mateixa de la ment davant la realitat, fins i tot abans d'especialitzar-se en coneixement intel·lectual, era per a Aristòtil una cosa que incloïa un autèntic gaudi estètic. Això s'entén millor des de Kant i el seu "lliure joc de les facultats" com a base del judici estètic: conèixer és plaent, no solament perquè, com es diu en el paràgraf inicial de la *Metafísica*, respon a un apetit natural dels homes, que es gaudeix més amb la vista perquè aquest sentit ens fa conèixer més, sinó perquè és l'actualització sense entrebancs d'una potència (*enérgeia anempódistos*).

Després l'activitat mental, per més que s'aboqui als horitzons de més puresa ontològica, no prescindeix d'una condició plàstica, visual:

"De cap manera coneix la ment sense *fantasma*" (sense representació).

Aristòtil, *De anima*.

I en un altre lloc torna sobre el lligam del pensament amb el que és concret, en forma una mica prekantiana:

"Per quina raó no és possible pensar res amb un pensament pur i sense extensió, i tampoc pensar sense el temps realitats que no es troben en el temps?".

Aristòtil, *De memoria*, 1 (450a, 7-9).

El joc d'enteniment agent i enteniment passiu –perfilat millor per l'aristotelisme posterior– també té molt d'estètic.

És força suggestiu reflexionar sobre un concepte que enllaça el que és cognoscitiu i metafísic amb el que és moral i amb el que és estètic: el concepte d'*héxis*, 'habitud'. A còpia de templeig, repetició i costum és com l'artesà i l'artista ho arriben a ser, i també és com l'home bo arriba a tenir virtut, i com l'home

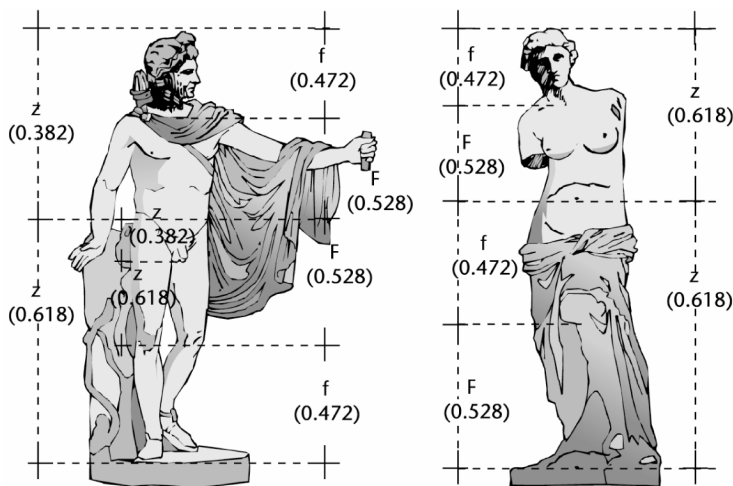
#### Lectura recomanada

Aristòtil, *Metafísica* 980a.

intel·ligent i savi adquireix aquestes qualitats –i encara potser, seguint un suggeriment de Léon Robin, així és com en la natura s'arriben a actualitzar les potencialitats, mitjançant una mena de provatura i assaig repetit, fins que s'obren pas a poc a poc cap a la finalitat i la plenitud, cap a ser allò que s'ha d'arribar a ser (**entelèquia**). Però no ens ocuparem d'aquesta qüestió, oberta fins i tot a una modernització en sentit darwinista.

### Les proporcions del cos humà

Hom pot observar com les proporcions del cos humà es corresponen amb la relació de la secció àuria ( $Z, z$ ):  $0,618 : 0,382$ , aproximadament, i amb la funció de la secció àuria ( $E, f$ ):  $0,528 : 0,472$ . Els exemples són l'Apol·lo de Belvedere i l'Afrodita de Milo.



Més aviat ens acostarem al territori més pròpiament estètic, on, primer de tot, sorgeix la qüestió de les condicions formals de la bellesa, amb l'advertiment preliminar que "allò que és bell", per a Aristòtil, com per a tot grec, estava més o menys vinculat a "allò que és bo", encara que ambdues coses tinguin comú el sentit d'unitat del que és divers:

"Els grans homes es distingeixen dels comuns com els bells dels lletjos i una pintura estimable es distingeix de la realitat: en el fet que ajunten allò que és dispers cap a la unitat".

Aristòtil, *Política*, III.

Aquesta comunitat del que és moral i el que és contemplatiu no n'impedeix la distinció; en algun moment es reuneixen en la famosa definició:

"És bell allò que plau per mitjà de la vista i l'oïda".

Aristòtil, *Tòpica*, VI (7, 146).

Però en els *Problemata* es distingeix l'abast dels dos sentits més cognoscitius precisament perquè l'oïda és més moral i la vista més intel·lectiva:

"Per què només el que és auditiu, entre els sentits, té valor ètic (*ethos*)?".

Aristòtil, *Problemata*.

Es comprèn: en Aristòtil les sensacions audibles són moviments i per tant al·ludeixen a accions, i la vista no.

Encara que no distingeix clarament la moral del fenomen estètic, el cert és que Aristòtil, sobretot en la *Metafísica*, suggereix tres condicions formals de la bellesa que, seguint Ross, traduïm així:

- 1) *Táxis*, com a arranjamant espacial de les parts.
- 2) *Symmetría*, com a mesura proporcional de les parts.
- 3) *To horisménon*, com la limitació del conjunt en les seves dimensions.

Hi quedaria implicat un quart element ja al·ludit, que els aplegaria tots: la **unitat** en la varietat.

Aquestes tres condicions, així determinades amb referència sobretot al que és visual, també tenen els equivalents respectius en el fenomen literari.

2) El **fenomen literari**, en Aristòtil, és sobretot el text fragmentari de la *Poètica*, ja que en la *Retòrica* gairebé tot es limita a l'estudi hàbil i minucios de l'art de la persuasió, en el sistema de l'oratòria clàssica, amb conseqüències una mica superficials per a la posteritat.

La *Poètica* indicava, primer de tot, art dramàtic, i, més de passada i per contrast, art èpic; de la poesia lírica, en sentit actual, aquest quadern ens en diu poca cosa –si de cas, apunts d'un deixeble o notes per a dissertar. En el moment oportú parlarem de la *Poètica* com el gran dogma del racionalisme estètic, des del moment que, en el segle XVI –a partir de la traducció del seu comentari per Averrois–, es va divulgar amb la creixent autoritat d'Aristòtil.

Menéndez Pelayo es congratulava del fet que això no hagués ocorregut abans, perquè així havia tardat més a arribar el seu ferri domini, restrictiu de la llibertat creadora; però podem invertir la perspectiva i dir que si s'erigí en codi obligatori i norma dogmàtica va ser perquè el racionalisme creixent necessitava un reglament de circulació per a la literatura –sobretot, teatral–, i que, encara que l'edat mitjana hagués conegut perfectament aquesta obreta, no se li hauria acudit a ningú prendre-la aleshores com a precepte –i encara menys extreure'n les tres unitats de lloc, acció i, sobretot, temps, en menys d'una rotació del Sol, que Aristòtil va esmentar només com una possible conveniència pragmàtica per a més versemblança i coherència.

Després, en el *Grand Siècle* francès, aquestes regles van portar a extrems ridículs, com el d'una tragèdia, *Masinise*, en què un personatge comenta al final, admirat:

"Masinise en un jour voit, aime et se marie",

sense que ningú s'adoni que aquesta inversemblant urgència naixia només de les "regles de l'art".

### Reaccions als canvis

Menéndez Pelayo conta que, al final de l'imperi de les tres unitats, es va representar a París una tragèdia anomenada *Christophe Colomb*, els tres actes de la qual tenien lloc a la cabina de la *Santa Maria*, però en el primer acte se suposava que partia de Palos de Moguer; en el segon, en alta mar, i en el tercer se sentia "Terra!": la discussió sobre si aquests supòsits respectaven o no les unitats va deixar un mort al pati de butaques.

Però anem a la *Poètica*, assenyalant, primer de tot, el seu alt concepte de la poesia com a cosa més filosòfica i profunda que la història, no pas perquè segueix un model abstracte, sinó perquè presenta fets que deriven del caràcter mateix dels personatges, i no, com la història, actes en gran manera determinats per atzars externs.

### Lectura recomanada

Aristòtil, *Poètica* 1448a 1.

La **poesia** parla més aviat del que és universal (*kathólos*), mentre que la història parla segons el que és particular (*ekaston*). Els poetes, que tan malament havien quedat en Plató, apareixen en Aristòtil vistos en una perspectiva d'anàlisi naturalista –no oblidem que Aristòtil havia arrencat d'una vocació de biòleg per a arribar a lògic i, fins i tot, a ontològic–, i es divideixen segons si hi predomina la inspiració o el talent: poetes de fora endins o de dins enfora, en sentit molt divers a l'intimisme que avui es dona per fet en la lírica.

Pel que fa als famosos quatre humors –sang, limfa, bilis verda i bilis negra–, el predomini d'aquest darrer (l'atrabiliari o malenconiós) és el que més predisposa a la poesia: opinió que, malgrat que no la van conèixer, haurien acceptat poetes com Baudelaire, amb el seu *spleen*, i Verlaine, amb els seus *Poèmes saturniens* –Saturn regia l'humor negre. En tot cas, pel poc que diu Aristòtil dels poetes, no els veu especialment arravatats per un foc diví, la inspiració a la manera platònica, sinó dotats d'una predisposició natural, d'uns hàbits tècnics i d'un toc de geni; per a aquest terme ens va bé citar un text de la *Retòrica* (1459a 6, 8) sobre la metàfora:

"Això és l'únic que no es pot aprendre d'altres, i és també signe de geni, atès que una bona metàfora implica una percepció intuïtiva de la semblança d'allò dissemblant".

Aristòtil, *Retòrica* (1459a 6, 8).

Però el gran tema de la fragmentària *Poètica* és la **tragèdia**, de la qual Aristòtil probablement no parla amb intenció d'establir un cànon modèlic, sinó més aviat per defensar aquell gènere, ja en el seu temps una mica passat de moda, entre altres coses, absolutent-lo de l'acusació d'immoralitat corruptora formulada per Plató i que, en formes variades, ha ressonat al llarg de tota la història.

Sense voler entrar aquí en una consideració de l'essència de la tragèdia, sí que convé recordar que aquest gènere, des d'Èsquil fins a Eurípides, havia perdut bona part del seu sentit original de litúrgia religiosa i ciutadana –com a lliçó de respecte al Destí, que estava per damunt dels mateixos déus, i com a exaltació dels mites fundacionals del poble grec i de la ciutat atenenca–, per a fer-se una mica més humana, amb una mica de crítica i fins d'escepticisme, i amb un augment de la complexitat psicològica. Tot això estava en correspondència amb l'ocàs de la ciutat estat en el nou àmbit històric del gran imperi d'Alexandre; es comprèn, en suma, que Aristòtil tingués una actitud d'apologia davant un estimat i venerat gènere literari ja una mica superat, com diríem avui.

Pel que fa a la problemàtica general de l'estètica, abans de la consideració específica del gènere tràgic, podem recollir els suggeriments aristotèlics en tres plans:

- 1) Les condicions materials i sensibles (ritme, musicalitat i extensió).
- 2) L'aspecte representatiu i expressiu (la imitació, *mimesis*, no solament d'accions, sinó fins i tot d'afectes i de caràcters).
- 3) La transcendència moral (qüestió de la purificació o purga de les passions, *kátharsis*).

Tocant al primer pla, tanmateix, no és fàcil de vegades separar-lo del segon: el ritme i la musicalitat fins a quin punt sorgeixen de la mateixa naturalesa o en són representatius (imitatius)? En els *Problemata*, Aristòtil vacil·la: en un moment, el ritme és natural i la melodia és imitativa –expressiva. En la *Poètica* també hi ha una vacil·lació anàloga, però hi preval la tendència a valorar la mimesi o l'expressió, dient que en aquesta:

"Els més ben dotats des del principi van anar fent progressos lentament i la poesia es va formar de les seves improvisacions".

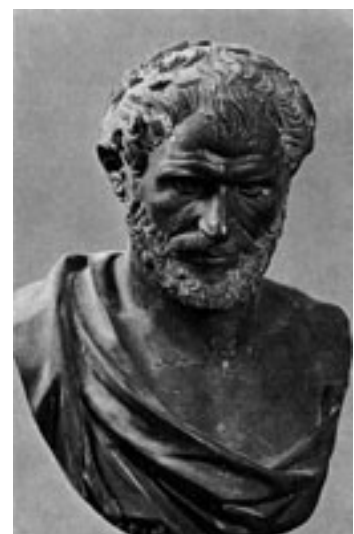
Aristòtil, *Poètica*.

En tot cas, la poesia sembla que sorgeix del plaer natural en el ritme i la musicalitat, i del plaer del reconeixement en la **imitació**.

Però, abans de comentar aquest darrer terme, convé valorar un altre aspecte de la consideració formal: el de la **magnitud**, la **mesura** (*mégethos*) o, també, la **longitud**, si ho volem dir en termes literaris; en un llarg paràgraf d'una tirada, Aristòtil, fidel al seu realisme naturalista, subratlla la importància de la mesura en la consideració estètica, cosa que els pensadors successius van tendir a no veure, sens dubte perquè el fet de valorar segons l'escala de les mesures humanes els hauria semblat massa relativista.

#### Lectura recomanada

Aristòtil, *Física* II 8 199.



Bust d'Aristòtil

Però, en efecte, una estàtua no té el mateix valor si es dona en grandària més gran que la natural, o en grandària natural, o en mida de bibelot, i, en l'ordre literari que ens interessa ara, cal anticipar determinats termes famosos posteriors per a dir que el que és quantitatiu es fa també qualitatiu. Però no és una simple qüestió de mesura, tantes o tantes pàgines (com quan Edward Morgan Forster defineix la novel·la com un relat de més de cinquanta mil paraules), sinó d'una bona administració del temps mitjançant el tipus d'expressió i presentació, sense que allò que ja ha passat s'oblidi o formi un pes mort en la memòria. Subratllem el final del text antologitzat:

"En els relats (*mythoi*, també els arguments desenvolupats) hi ha d'haver una extensió de manera que es puguin anar recordant".

Aristòtil, *Poètica* (1451a).

"Que es puguin anar recordant": aquesta és l'expressió clau, ja que no es farà llarga l'obra que se sàpiga anar arrelant en la memòria a mesura que va sent rebuda. Per posar un exemple modern, amb dues obres igualment vàlides d'un mestre: *Guerra i pau*, de Lev Tolstoi, no es fa més llarga que *La mort d'Ivan Illitx*.

Dit això, tornem a la qüestió de la mimesi (imitació, representació, expressió), que segurament són sentits presents a la vegada en l'ús d'aquest terme, però sense reduir-se mai a mera còpia, com ho indica la seva aplicació a la música (vegeu el text de la *Política*). Per a Aristòtil, com per a Plató i com per a gairebé tothom fins als nostres dies, les formes musicals representen estats d'ànim, caràcters i, fins i tot, valors morals. És clar que aquesta **representació** pot ser més clarament imitació i, fins i tot, còpia en el fenomen poètic, i molt més en el fenomen pictòric. Imitar (vegeu text de l'antologia) és una tendència natural –com és natural l'apetit de saber, segons les paraules inicials de la *Metafísica*–: fins i tot ens agrada veure en imatges exactes allò que ens disgusta en la realitat, perquè així s'aprèn més. Nicolas Boileau ho va dir després en la seva *Art poétique*:

"Il n'est point de serpent ni de monstre odieux  
qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux".

Nicolas Boileau, *Art poétique*.

Però Aristòtil, com a científic, no es podia deixar de plantejar una altra pregunta: aquest plaer del reconeixement, de la semblança, és indispensable? No, es respon ell mateix, perquè, encara que no coneguem el model, també podem sentir plaer per l'execució, el color o una altra causa semblant –amb la qual cosa, de passada, ha quedat obert el camí a la **bellesa lliure** de Kant i fins i tot a la mateixa pintura no figurativa del segle XX.

Amb això ja podem passar al tercer i darrer pla previst, el de la transcendència moral. Ara ja podem tenir en compte no solament les qüestions formals –l'extensió–, o la qüestió retòrica de l'adequació del llenguatge a l'atmosfera de cada moment (el que després va ser el *decorum* llatí, en els tres nivells: de grandesa èpica, de mesura lírica i de fatxenderia còmica), sinó la valoració de

#### Lectura recomanada

Aristòtil, *Política* 1340a.

l'efecte de la tragèdia per a empitjorar o millorar l'home. L'acció –profunda i noble; *spoudáia*, el mateix terme aplicat en general a la poesia per a posar-la per damunt de la historiografia–, mitjançant el terror i la llàstima, purifica –o purga– l'ànim de semblants afectes (o **aquests** o **aquests i anàlegs** afectes).

Aristòtil, evidentment, força una mica la interpretació: l'acció tràgica, encara que la duem a terme personatges principescos, no sempre és profunda i noble –pensem en Orestes i Clitemnestra. Però el que és important és la gran coartada, la justificació trobada per a la tragèdia –i potser per a tota la literatura–: les passions que ens tornen impurs es descarreguen quan les vivim com a altri. *Such a good cry!* –plorar davant la ficció ens alleuja i ens dóna plaer: ens sentim després més nobles i més tranquils.

En la *Política*, Aristòtil parla d'un ús orgiàstic de la música, amb melodies excitants en contextos més o menys de bacanal, que obrarien la *kátharsis* –un medicament d'acció catàrtica és, traduït al vernacle, un purgant–; en el cas de la tragèdia, aquesta terapèutica segueix la tècnica homeopàtica, *similia similibus curantur*, 'el que és semblant es cura amb el que és semblant'. Com després va explicar John Milton, citant la idea aristotèlica en el pròleg al *Samson Agoniste*, es dóna una mica de sal per a curar un excés d'humor salí: és la idea de la **mitridatització**, la prevenció contra els enverinaments mitjançant l'habitució en dosis petites (modernament, això prendria altres versions en les vacunes i en la psicoanàlisi).

En el fenomen literari, aquest concepte d'identificació sentimental amb les passions dels personatges ficticis va ser el supòsit indiscutit, almenys fins a Diderot i Keats: vivim imaginàriament una altra vida, més o menys tèrbola, per a conquerir així la nostra pròpia claredat. El nom d'Aristòtil ha servit al llarg de segles i segles per a donar autoritat a aquest sentiment comú que, vertader o no, ha estat en tot cas positiu com a excusa per a la literatura enfront d'acusacions moralistes.

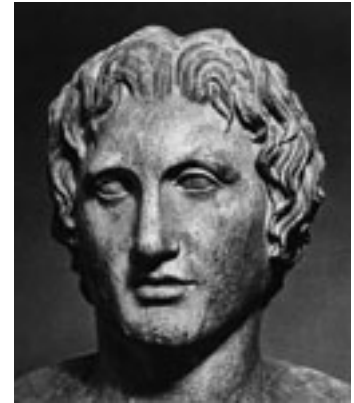


## 2. Hel·lenisme i edat mitjana

### 2.1. El fenomen estètic en la mentalitat hel·lenística

Aristòtil, preceptor d'Alexandre el Gran, era al llindar d'un món nou: l'imperi creat pel seu deixeble, encara que fugaç i dividit, deixà pas, com és sabut, a una situació en què la ciutat estat es torna figura del passat i en què s'entreu com a possible horitzó mental l'*ecumene*, el món habitat, i, en última instància, la humanitat en general.

Culturalment, amb tot, el terme **alexandrinisme** al·ludeix, especialment, a determinats trets de la sensibilitat estètica del temps d'Alexandre el Gran, sobretot en l'ordre literari, però sense oblidar el que és teòric i artístic.



Alexandre el Gran.

En l'àmbit teòric, s'acaba la gran època de la metafísica, per més que durant segles continuï tenint hereus i imitadors, i sorgeixen les filosofies humanistes i ètiques com l'**estoïcisme**, l'**epicureisme** i l'**escepticisme**, que gairebé coincideixen en l'escassa valoració del que és estètic.

Per als epicuris, l'art és una cosa inútil perquè és poc natural: en la gran versió poètica llatina d'aquesta doctrina, *De natura rerum*, de Lucreci, es diu que l'art fou, en principi, un mer joc, encara que amb el temps, a còpia de repetició i d'habilitat, es va anar elevant fins a un punt d'estimació. Els estoics, en el seu moralisme, dissolen la idea de la *symmetría*, de la unitat de parts diverses, en aplicar-la a la bellesa espiritual. Tanmateix, aporten una perspectiva suggeridora quan parlen de la bellesa del món en conjunt (*pankalía*), i, d'altra banda, en els seus minuciosos estudis sobre l'expressió literària, a més del que és pròpiament gramatical, deixen encunyat el concepte del *decòrum* –ja apuntat en Aristòtil–, és a dir, del paradigma de les diverses vies i graus d'adequació de l'estil a cada tema i cada situació.

Però l'alexandrinisme té més interès com a nova sensibilitat, suggestivament afí a la de la nostra pròpia època, en què la nova consciència del que és universal humà té el contrapès d'una comprensió creixent dels matisos afectius – descobriment de la intimitat, en ressonància amb la naturalesa i amb el que després s'anomenà el **paisatge**, com es veu en l'aparició de l'idil·li amb Teòcrit, preferentment pastoral. Aquest sentit del que és petit i íntim, que fa possible també l'anomenada **nova comèdia**, d'incidents privats, a diferència de

la d'Aristòfanes, queda il·lustrat pel costumisme en l'art –amb estàtues bibelot, el nen amb l'oca, etc.–, en contrast radical amb les estatuàries patètiques i desmesurades d'influència oriental.

Però l'**alexandrí** és, encara més, un sentit d'universalització de l'herència literària: tots els autors del passat valen –mentre que el rapsode de l'Ió platònic només sabia recitar i comentar Homer, no Hesíode–, però valen relativament i com a grups de models, mai com a individus. Els que un dia es van anomenar **clàssics**, a més d'aparèixer col·lectivament, en l'època de coexistència del grec i el llatí, aviat també es van estructurar, a la manera dels herois en les *Vides paral·leles*, de Plutarc, en correspondències per parelles. I això no solament a efectes de consciència crítica, sinó de creació: Virgili compon deliberadament l'*Eneida* sobre la pauta homèrica, alhora en homenatge al primer clàssic i en legitimació del seu propi poble.

Aquí comença la mania crítica, tan vigent avui dia, de **definir** els escriptors i els artistes com a equivalents d'altres en altres països o èpoques: Shakespeare seria el Lope anglès, o Carner l'Antonio Machado català, etc. Sorgeix l'**antologia** –etimològicament, 'collir flors'–, la reunió del que és dispers –més endavant, amb la gran quantitat, s'entén també en sentit de selecció i exclusió. I sorgeix també la **filologia**, l'atenció al text, amb els defectes eventuals, que ara s'han de corregir sense por –ja no hi ha res sagrat.

En conjunt, l'**alexandrinisme** és l'època que vol abraçar la totalitat de la cultura present i passada: sorgeixen enormes compilacions d'índexs i resums de tota la literatura més o menys conservada, i de tots els documents i referències històriques, que ens podem imaginar reunits a la gran biblioteca –d'Alexandria, precisament–, metamorfosada després idealment en la "gran biblioteca" de Borges, versió impresa de l'Univers.

Potser fou Ernst Robert Curtius el primer que, referint-se a Thomas Stearns Eliot com a alexandrí, va consagrar aquest qualificatiu per a la nostra època en general, encara més totalitzadora, però encara més irònica i relativitzada en el sentit literari i estètic que la que començà en l'estela d'Alexandre.

El canvi del càlcul cronològic d'abans de Crist a després de Crist, naturalment, no significa res de moment per a la història de les idees estètiques: l'àmplia i bigarrada perspectiva de l'hel·lenisme, ja com a part de l'Imperi romà, va recollint diversos influxos espirituals que arriben d'Orient, començant pel jueu abans del cristià.

Hi ha una al·lusió breu –i discutida– al *Gènesi* en una obra que durant molt temps es va atribuir a Longinos, en el segle III, però que ara es tendeix a situar en el segle I, a nom d'"algun Dionís o Longí", sota el títol *Sobre el sublim*. Centrat en la qüestió literària, aquest petit tractat introdueix un tema clàs-

#### Lectura recomanada

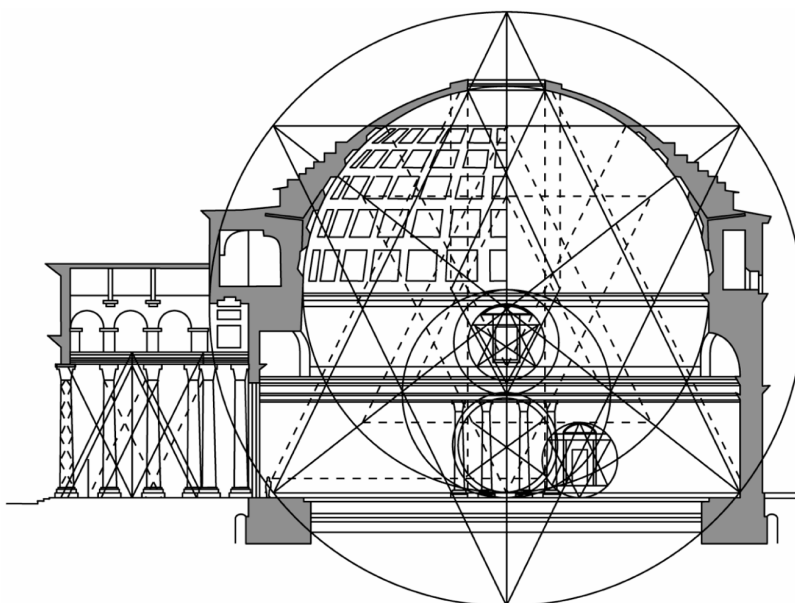
Crisip, *Stobaeus Ecl.* II 77, 16 W.

sic i que ha tingut una ressonància molt vasta –pensem en "el que és bell i sublim", de Kant–; tot el que en l'expressió és elevació, entusiasme (etimològicament, 'exaltació de l'ànima per inspiració divina'), grandesa de geni... I també és original la referència a la societat, en assenyalar que "la servitud ofega l'eloqüència": enfront de la tradició d'una cultura que recolzava en els esclaus i no pensava que la llibertat política fos positiva en el terreny estètic –recorrem la censura platònica–, aquí hi ha una vaga prefiguració de romanticisme llibertari a l'estil modern.

## 2.2. Plotí: el platonisme en unitat

La tendència més típica en la trajectòria intel·lectual d'aquesta època és la conservació del platonisme, però deixant caure el bastiment intel·lectual d'Idees per a vitalitzar-lo amb influxos místics d'inspiració oriental. Això és el que troba, en el segle III, la seva expressió suprema en **Plotí**, les *Ennèades* del qual –grups de nou (llibres)– presenten el que és U –la divinitat– descendint en emanació gradual fins a la cendra de la matèria. L'ànima, d'altra banda, es pot elevar cap a la llum suprema de l'U que percep en el que és visible: hi ha aquí, doncs, un platonisme més coherent i unitari, que va ser el que en realitat va tenir més influència en segles posteriors (quan es parla de **neoplatonisme**, generalment seria més exacte dir **neoplotinisme** o **neo-neoplatonisme**).

En aquesta gran revisió del platonisme, pel que fa a l'estètica, hi ha diversos aspectes que cal reunificar i homogeneïtzar: primer de tot, la **bellesa**, ara ja en forma del tot explícita, no és solament qüestió de veure i sentir, sinó de les accions, els sabers, les virtuts –de l'espirit com a tal–, i s'acaba el paper privilegiat de l'harmonia pitagòrica, perquè implica pluralitat de parts, sempre inferior a la unitat. D'una altra manera, seria possible una bellesa harmònica composta de parts que, d'una en una, per separat, fossin lletges.



El Panteó de Roma és un clar paradigma de la proporcionalitat a partir de la circumferència.

### Lectura recomanada

Plotí, I.3.1.

L'ànima es complau estèticament només davant la forma, és a dir, davant del que hi hagi de lluminositat superior en allò que es percep; però a la inversa que en Plató, la bellesa està per damunt del que és bo, en tant que el que es comença per desitjar com a bo, fins i tot abans de veure-ho, un cop aconseguit ens agrada com a bell. Però per a percebre la bellesa l'ànima s'ha hagut d'embellir en una elevació esforçada, mitjançant una purificació.

I, també a l'inrevés que en Plató, l'art és superior a la naturalesa, perquè està més amarat d'esperit, en tant que en aquest la naturalesa resulta emmenada per la ment de l'artífex i il·luminada i assumida cap a la idea de la bellesa, cap a la Llum que és la presència de l'U (tot això, com sens dubte s'intueix, ho diu Plotí en to ditiràmbic i exaltat, gens interessat a distingir i precisar, sinó a elevar i fondre).

El prolongat influx de Plotí al llarg de més d'un mil·lenni va culminar al final del segle xv en Marsilio Ficino, que va ressaltar la versió plotiniana del mite de Cronos-Saturn: Saturn (l'enteniment diví) castra el seu pare (el Bé mateix, és a dir, Déu mateix), dividint en moltes formes el do (el semen) patern: totes les coses del món, emanades de la divinitat.

### 2.3. El fenomen estètic en el pensament cristià primitiu

Es comprèn que, en començar a poder parlar de **pensament cristià**, això no significa res de positiu pel que fa a les consideracions estètiques: el cristianisme, en tant que fe en el fet que Déu s'encarnés en un home determinat, significava una redempció de tot el que és visible, concret i individual, però de seguida, a efectes intel·lectuals almenys, en la mentalitat cristiana assumeix l'hegemonia un espiritualisme en part platònic i en part oriental, i queda així desvalorat el que és sensible i el que és palpable.

Sant Justí, el primer Pare que abans havia estat filòsof grec, assegurà que Jesucrist va haver de ser lleig:

"El Rei que venerem no va tenir formosor d'aspecte" (*eumorphían tyrou*).

L'ardent Orígenes pren una actitud antimaterialista tan extremosa que potser va tenir a veure amb el fet que se'l declarés heretge:

"La bellesa pròpiament dita no és pròpia de la carn, que no és sinó lletgesa... Tota carn és fenc".

Aquesta actitud –que després va reaparèixer en la iconoclàstia– invocava especialment el text d'Isaïes que prefigura Jesucrist com a "baró de dolors", enlletgit i d'aspecte lamentable –sense pensar que això fos profecia de la Passió. Fins i tot alguns cristians nestorians van assegurar que Jesucrist era un geperudet.

Amb tot, en considerar el primer gran pensador cristià, **sant Agustí** (354-430), trobem, en l'ordre estètic, una complexitat tan rica i paradoxal com en l'ordre filosòfic –i fins i tot, podem dir, en el literari, ja que el formalisme de la retòrica clàssica contrasta en ell amb la profunditat del seu examen anímic en les *Confessions*. Agustí d'Hipona va ser un retòric consumat que al mateix temps errava en la seva recerca espiritual, fins a arribar a la fe cristiana, que donà un nou sentit existencial i confessional a tot el seu pensament, però sense fer-li perdre les seves ornamentacions i gràcies oratòries.

En aquesta pregonesa, angoixada entre la consciència de caure en pecat i la malícia de l'home, i l'anhel clamorós cap al Déu en què podria estar la pau última, la qüestió, per exemple, de la falta de distinció clara entre **bell** i **bo** pren un sentit molt divers que entre els grecs. Déu és la bellesa, i res no seria bell si no procedís de Déu. Però, a diferència del que passa en Plotí, això no esborra la importància de l'harmonia, si bé orientada preferentment en el terreny musical –escriu un tractat sobre la música que, de fet, només tracta de l'harmonia.

La reflexió estètica s'estableix en la **temporalitat**, tema que, com se sap, és la gran aportació de sant Agustí a la filosofia, generalment poc propícia a reflexionar sobre el temps.

El **temps** –que, diu ell, encara que sap molt bé el que és, n'hi ha prou que algú li ho preguntí perquè no sàpiga què contestar– no és ara el temps físic, la mesura del moviment aristotèlica, sinó el temps viscut i recordat –la memòria, un altre tema del qual la filosofia ha tractat poc, però que per a sant Agustí és la forma d'autotrobada del jo, "jo sóc qui recorda". Aleshores, la forma bella del temps és harmonia i ritme, i aquest segon aspecte és precisament el que té més interès humà, perquè és la forma de regularitat del cos en l'existència.

Sant Agustí fa una classificació complexa, una mica obscura per a nosaltres, dels ritmes possibles en el cos humà, i, significativament, afegeix la qüestió dels ritmes dels cossos gloriosos, ressuscitats per a la benaurança. Amb això planteja una cosa que, encara que estigui continguda en el credo cristià –la resurrecció de la carn–, no sol ser recordada pels pensadors cristians posteriors, ni tan sols potser pels cristians en general, i que implica una alta valoració del cos i del món sensible en general –aquesta naturalesa que, segons sant Pau, és corrompuda per la caiguda de l'home, però que espera i anhela tenir també la seva glòria juntament amb els fills de Déu. Fins i tot en tant que temporal i rítmic –per la respiració, el caminar, els batecs del cor...–, el cos estaria cridat a perdurar, i això suposaria que l'eternitat de la benaurança, encara que no

#### Lectura recomanada

Sant Agustí, *De vera relig.* XL, 76.

fos temps en el sentit mundà, hauria de tenir alguna condició més o menys temporal i fins i tot espacial, de manera que en aquesta arribés a la plenitud el cos glorificat sense deixar de ser cos.

Sant Agustí es planteja qüestions que després es van anomenar **bizantines**, com ara l'edat del cos ressuscitat –no la de la mort efectiva, si va morir molt vell o massa infant– i la manera de conservació de les petjades del sofriment, com les cicatrius dels màrtirs. No es plantejà, tanmateix, la gran qüestió estètica de la pervivència personal, que, si bé requereix la vinculació a una determinada fesomia i estructura corporal, llevat que es desfés en pur esperit, podria representar la irremeiabilitat de la lletgesa del nostre cos individual.

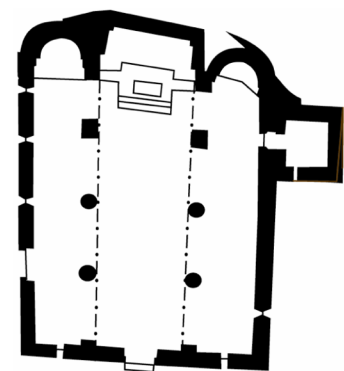
La lletgesa apareix en sant Agustí més aviat com a metàfora del mal, segons que és convenient perquè amb la seva ombra ressalti millor el bé –no oblidem que sant Agustí fou algun temps maniqueu, és a dir, cregué en dos déus, l'un del bé i l'altre del mal, el llarg combat dels quals, fins a la victòria del primer, forma la història del món. *Felix culpa* seria per a ell no solament la d'Adam, que donà lloc a l'encarnació de Jesucrist, sinó tota culpa en la mesura que fa que el bé llueixi com a bé –i, com a lletgesa, fa que el que és bell brilli com a tal.

La tensió personal d'aquestes reflexions augustinianes es reitera amb la tensió històrica –veu caure l'Imperi romà i mor en el seu bisbat africà rodejat pels bàrbars–: l'edat mitjana potser no en va treure tot el partit, i en va prendre primordialment el seu to neoplatònic-neoplotinià, però va deixar en segon pla la seva profunditat existencial.

#### 2.4. La teologia medieval en el vessant estètic: sant Tomàs d'Aquino

En el mil·lenni europeu que anomenem **edat mitjana** –injustament, perquè aquest nom fa pensar que només hi va haver un obscur intermedi entre la glòria del món clàssic i la nova glòria del Renaixement–, no hi ha gaires idees estètiques que puguem assenyalar aquí, en el sentit rigorós del terme. Com ja sabem, quatre segles després del gran esfondrament imperial es comença a evidenciar una nova vida cultural, amb l'anomenat **renaixement carolingi** i amb el moviment monàstic benedictí.

El **renaixement carolingi** porta, entre altres coses, la idea d'unes escoles per a la formació del clergat, l'**escolàstica**, que fan valorar l'estil literari de la llatinitat i l'agudesia intel·lectual de la filosofia hel·lènica. El moviment monàstic benedictí, unint la tasca agrícola a l'oració, dignifica revolucionàriament el treball físic, tan infamant per a l'antiguitat, i crea poderosos centres de cultura i cultiu que van civilitzant aquell buit, reduït a l'economia rural.



Planta de l'església de Sant Joan de Boí  
En els temples romànics es dona una proporció entre llargada i amplada de cada tram de la nau.

Hi ha, així, teologia –amb la filosofia com a serva– en una atmosfera neoplatònica o neoplotiniana, on destaca l'obra de Dionís Areopagita.

Pel que fa a l'aspecte estètic, en aquesta manera de pensar, el bell (*pulchrum*) va consubstanciat entusiàsticament amb el bo, mentre que l'art no mereix una consideració teòrica a part. És possible, això sí, acumular innombrables passatges d'autors medievals en què s'al·ludeix a aquesta bellesa, però són imprecisos de tan exaltats: aquest no era un assumpte que invités a l'esforç de precisió conceptual que a poc a poc es va desplegant entorn dels dogmes inconceptualitzables.

Aquesta continua essent la situació bàsica en la baixa edat mitjana, pel que fa a les idees estètiques, malgrat el canvi gradual d'atmosfera mental, en les naixents ciutats comercials on s'insinua la burgesia. Aquí, el primer i més durador alè de modernitat estètica, de nova sensibilitat, l'aporta el **franciscanisme** des del començament del segle XII, el qual, si bé filosòficament aparenta prosseguir l'idealisme neoplatònic, en canvi és capaç de valorar les coses concretes, la natura en la seva formosor i varietat, la qual cosa dóna lloc a un nominalisme en l'ordre intel·lectual i a un empirisme en la investigació sobre el món. Estèticament, això vol dir un realisme –el que s'intenta, encara amb poca traça, en la pintura de Giotto, que representa la vida de sant Francesc en els episodis murals de la basílica d'Assís– i una capacitat d'emoció i fins i tot de patetisme.

Però aquesta nova sensibilitat –sense consciència teòrica– es fa manifesta en l'art visual, mentre que en la poesia comença un procés que ha arribat als nostres dies, ambigüament preparat pels trobadors provençals –entorn de la convenció de la **senyora ideal**, ben llunyana de la realitat social de la dona en l'amor–, i amb un estil deliberadament obscur en la seva exquisidesa, per a passar al *dolce stil novo*, lírica de la nova classe ascendent burgesa, els portaveus literaris de la qual solen ser els que donaven lletra al comerç, els notaris o els fills dels notaris –com encara Petrarca mateix, si bé a la cort papal d'Avinyó.

La **poesia amorosa**, entorn de la *madonna* ideal –la qual mai no s'espera aconseguir físicament: "*nunca ofendí la fe con la esperanza*", va dir un neopetrarquista espanyol del barroc–, serveix per a presumir de *gentil core*, el 'cor gentil', individual i genial, que distingeix els nous triomfadors dels antics aristòcrates, només valuosos pel seu llinatge –l'*omo altiero* el qual increpa Guinizelli en el seu famós poema *Al cos gentil ripara sempre amore*, autèntic manifest de l'"home nou".

Però cal tornar aviat sobre aquest tema, perquè mentre la poesia toscana ja ha iniciat aquest desenvolupament que encara té ressò en els nostres dies, l'escolàstica arriba al cim. Paradoxalment, **Dante Alighieri** ja és, al final del segle XIII, un dels poetes nous, prerenaixentista en la *Vita nuova*, però després, en el segle XIV, construeix la vasta síntesi poètica de la imaginació medieval en

### Lectura recomanada

Dionís Areopagita, *De div. nom.* III, 7.

### Capacitat d'emoció i patetisme

Aquesta capacitat inclou des de la invenció del pessebre nadalenc amb figures fins a la nova imatge de Crist crucificat, ja no serè, ni encara menys com a Majestat coronada i amb capa, sinó sofrent i ensagnat.

la *Divina Commedia*, al *Paradís* de la qual destaca Tomàs d'Aquino –encara no sant– com a summe aplicador a la teologia del pensament d'Aristòtil, el mestre de *color che sanno*, "els que saben".

La gesta –al principi vista com a innovació perillosa que s'ha de prohibir– de reemplaçar en gran manera el platonisme –o plotinisme– dels teòlegs per la rigorosa construcció aristotèlica, més respectuosa envers les coses que aquell idealisme, potser no serví perquè la teologia fos pròpiament més cristiana, però sí per a recuperar i arrodonir el pensament de l'Estagirita.

Una de les conseqüències, molt perifèrica i incidental, fou replantejar el pensament estètic en una doble perspectiva que, al començament del segle XX, va merèixer l'aplaudiment de dues figures tan dispars com Menéndez Pelayo i James Joyce –aquell en la *Història de les idees estètiques*, quan combat la pseudoneoescolàstica del seu temps; i aquest, en l'anomenat *Retrat de l'artista adolescent*, i abans, en l'abandonat esbrossany *Stephen l'heroi*–, perspectiva que va poder ser considerada com d'**art per l'art**, per més que al senyor Marcelino l'*art pour l'art* francès li pogués resultar immoralment esteticista.

El que fa sant Tomàs en uns pocs passatges és, pel que fa a la **bellesa**, distingir-la del que és bo amb més nitidesa del que ho féu Aristòtil, i fins i tot accentuar-ne l'avantatge d'estar ordenada més aviat envers el cognoscitiu; i pel que fa a l'art, com que no hi distingeix la **tècnica** de les **belles arts**, l'allibera també de tot moralisme, i afirma que només hi compta l'objecte resultant, i no la bondat personal de l'artífex.

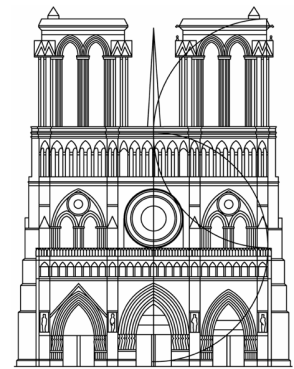
Amb això **bellesa i art** queden més clars en allò que és específicament seu, en la qual cosa no s'identifiquen amb el Bé; però sant Tomàs també perfila una altra qüestió apuntada en Aristòtil: la mimesi, la imitació artística no com a mera còpia d'objectes, segons l'entenia Plató, sinó com a imitació del procés mateix de la producció natural. L'art imita la natura no pas copiant les seves coses, sinó seguint el seu exemple, "procedint cap a fins segurs per mitjans determinats".

És cert que nosaltres, fins i tot suposant que vegem el món també com una cosa ordenada per una intel·ligència, no per això haurem de compartir necessàriament aquesta visió tomista de l'art, tan fluida i lliure de conflictes, ni tan sols en el cas –per posar un exemple extrem– d'un disseny funcional: la creació artística sempre té alguna cosa de ruptura i novetat radical.

Però, d'altra banda, la ment funcionalista de la contemporaneïtat nostra ha de trobar positiu que *ars* inclogui tant l'escultura com la producció d'un ganivet –la raó de ser del qual és que talli bé, solament; i l'exemple és precisament de sant Tomàs.

#### Notre Dame de París

Les proporcions de la façana de la catedral de Notre Dame de París responen a dos quadrats que s'interposen en la meitat de la seva altura. L'eix de simetria vertical la divideix en sis quadrats i la proporció entre l'altura i l'amplada és de 3:2.



#### Lectura recomanada

Sant Tomàs d'Aquino, *Summa Th.* I q. 5 a 4 ad 1.



Però aquestes idees no van ser valorades fins molt modernament –com ja dèiem–; d'altra banda, els artistes medievals es preocuparen molt poc per les teories abstractes, i fins i tot els poetes, encara que fessin algun vague gest de respecte cap a l'antiguitat, prengueren amb immensa llibertat el que, de manera més o menys fragmentària i modificada, rebien de les lectures llatines. La preocupació per la coherència unitària és cosa de la nova mentalitat renaixentista.

**Lectura recomanada**

Dante, *De vulgari eloq.*



## Activitats

1. Feu un comentari dels textos associats a la unitat didàctica, com a exemplificació dels conceptes treballats i concreció de les idees dels diferents autors.

2. Definiu el concepte de **bellesa**, i també la seva evolució, a partir dels fragments següents:

- "I en primer lloc li demanaré si les coses són belles perquè agraden o si, al contrari, agraden perquè són belles. Ell, sense dubtar-ho, em contestarà que agraden perquè són belles. I després li demanaré per què són belles, i si dubta, hi afegiré: potser perquè les seves parts són similars entre elles i gràcies a la seva conveniència creen l'harmonia?" (sant Agustí, *De vera religione*, XXXII, 59).
- "No hi ha res ordenat que no sigui bell" (sant Agustí, *De vera religione*, XLI, tt).
- "Tota la bellesa del cos consisteix en la proporció adequada de les parts, a més d'un colorit agradable" (sant Agustí, *De civitate Dei*, XXII, 19).
- "La bellesa del món resulta de l'oposició dels contraris" (sant Agustí, *De civitate Dei*, XI, 18).
- "Sembla que la bellesa consisteix en certa proporció de les parts" (Boeci, *Topicorum Aristotelis interpretatio*, III, 1).
- "Així doncs, el fet que et considerin bell no és degut a la teva naturalesa, sinó a la debilitat dels ulls que et contemplen" (Boeci, *De consolacione philosophiae*, III, 8).
- "La bellesa de tot l'univers creat, dels éssers iguals i diferents, resideix en la meravellosa harmonia entre els diferents tipus i les diverses formes, en les diferents classes de naturaleses i circumstàncies, foses en una inefable unitat" (Joan Escot Eriúgena, *De divisione naturae*, III, 6).
- "La pintura s'exposa a les esglésies perquè els que no saben llegir llegeixen pel cap baix amb la vista a les parets el que no poden llegir en els còdexs" (Gregori el Gran, *Epist. ad Serenum*).
- "La bellesa interior és més bella que tot ornament exterior" (Bernat de Claravall, *Sermones in Cantica canticorum*).
- "Hi ha tres tipus de bellesa; quan l'objecte és impecable, quan és de gust i ornaments elegants, i quan la gràcia de la seva forma i el seu color atreu els sentiments de qui el contemplen" (Tomàs de Cîteaux, *Comentarii in Cantica canticorum*).
- "La bellesa de la creació depèn de la situació, el moviment, l'aspecte i la qualitat. La situació depèn de la composició i l'ordre. L'ordre depèn del lloc, el temps i la qualitat. El moviment és de quatre tipus: local, natural, animal, racional [...] L'aspecte és la forma visible que distingeixen els ulls, com el color o la silueta dels cossos" (Hug de Sant Víctor, *Didascalicon*, VII).
- "L'interès de la creació resideix en allò que és bell, adequat, còmode i necessari. És bell el que agrada, adequat el que convé, còmode el que és útil, i necessari allò sense el qual una cosa no pot existir [...]. D'aquesta manera, és bell allò que no és útil, però és agradable per a la vista, com ho poden ser algunes classes de plantes i animals, d'ocells i peixos i coses similars" (Hug de Sant Víctor, *Didascalicon*, VII).
- "La bellesa consisteix en la disposició elegant del cos, unida a un color agradable" (Bartholomé Anglico, *De proprietatibus rerum*, 19, 7).
- "La imatge és el que neix per imitació" (Joan de Salisbury, *Metalogicon*, III, 8).
- "Així, doncs, diem que és bell per a la vista allò que per naturalesa i per si mateix agrada als qui observen i delecta mitjançant la vista, així com la bellesa interior, que delecta l'esperit dels qui la contemplen i els atreu" (Guillem d'Auvergne, *De bono et malo*, 206).
- "Es diu que una cosa és bella en el món quan posseeix la mesura, la forma i l'ordre adequats" (*Summa Alexandri*, II).
- "Hi ha una diferència entre el que és bell i el bé: el que és bell es defineix com la qualitat del bé que complau la percepció, mentre que el bé es refereix a la qualitat en la qual es delecta l'ànima" (*Summa Alexandri*, I).
- "La bellesa és l'harmonia manifesta i evident... d'una cosa amb si mateixa i de les seves parts entre elles, amb ella mateixa i amb el que li és exterior" (Grosseteste, *Comm. in Divina nomina*).
- "La bellesa és l'harmonia de les proporcions" (Grosseteste, *Hexaëmeron*).
- "Quan es diu de Déu que és bell, significa que Déu és la causa de tota bellesa" (Grosseteste, *Comm. in Divina nomina*).
- "Tot el que existeix té alguna forma, i tot el que té alguna forma posseeix bellesa" (sant Bonaventura, *II Sent. D. 34 a. 2 q. 3*).
- "Tot artista intenta crear una obra bella, útil i duradora... Els coneixements fan que l'obra sigui bella; la voluntat, que sigui útil, i la perseverança, que sigui duradora" (sant Bonaventura, *De reductione artium ad theol.*, 13).
- "La bellesa requereix tres elements: en primer lloc, una magnitud corporal elegant i harmoniosa; en segon lloc, una disposició proporcionada dels membres; en tercer lloc, un revestiment de color agradable i lluminós" (Albert el Gran, *Mariale*, Qu. 15-16).
- "S'anomena **bellesa** la resplendor de la forma essencial o activa sobre les parts proporcionades de la matèria" (Albert el Gran, *Opusculum de pulchro et bono*).
- "Hi ha quatre causes de bellesa, que descriu el Filòsof en el seu llibre *Perspectivae*: la magnitud, el nombre, el color i la llum" (Iacopo da Verazze, *Mariale*).

- "El bé pròpiament es refereix al desig... En canvi, la bellesa es refereix al poder cognoscitiu, ja que s'anomena **bell** allò que agrada a la vista; per això la bellesa consisteix en la deguda proporció, ja que els sentits es delecten en les coses degudament proporcionades... I si el coneixement es realitza per assimilació i la similitud es basa en la forma, la bellesa pertany pròpiament a la raó de causa formal" (sant Tomàs d'Aquino, *Summa Theologiae*, I q. 5 a 4 ad 1).
- "La bellesa del cos consisteix en la proporció de membres i colors" (sant Tomàs d'Aquino, *In Ps.* 44).
- "Certament, no és bella una cosa perquè nosaltres l'estimem, sinó que l'estimem perquè és bella i bona" (sant Tomàs d'Aquino, *In divina Nomina*, 398).
- "La bellesa consisteix en certa claredat i proporció" (sant Tomàs d'Aquino, *Summa Theologiae*, II-a II-ae q. 180 a. 2 ad 3).
- "Anomenem **bell** l'home quan els seus membres guarden les proporcions adequades en llurs dimensions i disposició, i quan el seu color és clar i nítid" (sant Tomàs d'Aquino, *In divina Nomina*, 362).
- "La bellesa requereix tres condicions: primer, integritat o perfecció, perquè allò inacabat és per això mateix lleig; segon, proporció adequada o harmonia; finalment, claredat, perquè anomenem **bell** allò que té un color nítid" (sant Tomàs d'Aquino, *Summa Theologiae*, I q. 39 a. 8).
- "Veiem que es considera bella una imatge si representa correctament el seu model, encara que aquest sigui lleig" (sant Tomàs d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 39 a. 8).

## Exercicis d'autoavaluació

1. Quines són les idees bàsiques de l'estètica dels pitagòrics?
2. Quines van ser les aportacions dels sofistes a la teoria de l'art?
3. Com sintetitzaries els principals conceptes de l'estètica platònica?
4. Resumeix la posició aristotèlica exposada a la *Poètica*.
5. Quines són les idees centrals de l'estètica de Plotí?

## Solucionari

### Exercicis d'autoavaluació

1. Formant una comunitat religiosa i científica, les seves idees es desenvoluparen sobretot a les colònies dòriques d'Itàlia a partir de Pitàgores (segle VI a.n.e.) i dels seus seguidors (segles V i IV a.n.e.).

Pitàgores va descobrir la dependència entre els intervals musicals i la longitud de les cordes tesades, i els pitagòrics elevaren aquest descobriment a teoria sobre els elements del món material, i desenvoluparen una teoria ètica i terapèutica de la música (és capaç de reforçar o restaurar l'harmonia de l'ànima individual). Harmonia (raó matemàtica entre els components) és el terme que designa l'interval primari: l'octava. Les cordes emeten sons harmoniosos quan la seva longitud correspon a simples relacions numèriques: a la raó d'1:2 produeixen l'octava; de 2:3, la quinta... L'harmonia dels sons es considerava com el testimoni d'una harmonia més pregona, com l'expressió de l'ordre intern en l'estructura de les coses. La idea que el món està construït matemàticament va tenir una importància fonamental per a l'estètica.

#### a) Proporció i mesura

- No utilitzen, doncs, el terme **bellesa**, sinó el d'**harmonia**, que etimològicament significa 'concordia', 'unificació', 'uniformitat dels components', 'adaptació' (el verb *harmodso*, del qual deriva, significa 'acomodar', 'adaptar', 'unir', però també 'dirigir', 'governar', 'convenir').
- En la teoria pitagòrica, l'harmonia, l'ordre i la *symmetria* (bona proporció), a més de conceptes valuosos, bells i útils, són una propietat objectiva de les coses; el que fa que les coses siguin harmòniques és la seva regularitat, el seu ordre. L'harmonia és un sistema quantitatiu, un sistema matemàtic que depèn del nombre, de la mesura i de la proporció.
- Tot plegat va reforçar la recerca de la regularitat en el món i la seva aplicació en l'art. La interpretació matemàtica de la música fou una conquesta dels pitagòrics, però també els cànons de les arts plàstiques de l'era clàssica, amb els càlculs i les construccions geomètriques, van ser, en gran manera, el resultat de les seves idees.

#### b) L'harmonia del cosmos

- Convençuts que l'univers està construït harmònicament, l'anomenaren *kosmos*, és a dir, ordre, introduint un element estètic en la cosmologia: cada moviment regular emet un so harmoniós; la consonància de l'univers produiria contínuament la música de les esferes, simfonia que no apercibem pel seu caràcter permanent, per això la forma del món havia de ser regular i harmoniosa, és a dir, esfèrica.
- El principi estètic dels pitagòrics (la bellesa està formada d'ordre i regularitat en la disposició dels seus elements) esdevingué un axioma de l'estètica antiga. Per a la bellesa, en sentit general, els grecs reservaren la paraula **harmonia**; per a la bellesa, en sentit més restringit, utilitzaven la paraula *symmetria*.

#### c) L'*ethos* de la música

La música consisteix en la proporció, però alhora és una força que afecta directament l'ànima. Per què la dansa i el cant ens afecten? Perquè hi ha una similitud entre els moviments, els sons i els sentiments: per això la música pot influir en l'ànima (la bona música la pot millorar; la dolenta, corrompre-la). D'això prové el mot *psicagogia*, és a dir, 'guia d'ànimes'. La dansa i la música tenien un poder psicagògic i podien conduir l'ànima a un bon o dolent *ethos*.

#### d) La purificació mitjançant l'art

- El poder de la música estava relacionat amb les creences òrfiques: l'ànima només s'alliberarà del cos, de la qual és presonera, quan es purifiqui. La purificació i l'alliberament de l'ànima són l'objectiu més sublim de l'home.
- Els pitagòrics afirmaven que és la música la que millor serveix a la purificació de l'ànima: al costat del poder psicagògic té un poder catàrtic.
- La música és una manifestació de l'ànima, del seu caràcter, del seu *ethos*. És una manifestació natural. És bona o dolenta, al marge del caràcter que expressi.
- La interacció entre ànima i música fa que aquesta pugui incidir en aquella.
- L'objectiu de la música no és el plaer, sinó formar el caràcter, servir a la virtut.
- Amb la bona música s'aconsegueix purificar l'ànima i alliberar-la del cos.

D'això prové el caràcter únic, diferent, excepcional de la música. D'aquesta manera, un component òrfic s'introduïa en la teoria de l'art i en l'estètica.

#### e) La contemplació

També s'associa amb Pitàgores el concepte de **contemplació**: oposa contemplació a activitat, l'actitud de l'espectador (*theatés*) a la de l'actor. Així, la vida és com els jocs: uns hi participen, altres ho aprofiten per a comercialitzar, altres s'ho miren. L'actitud d'aquests darrers és la més noble: no aspiren a la fama ni a la riquesa, sinó al coneixement. En aquest moment encara no es distingia la contemplació epistemològica de la veritat i la contemplació estètica de la bellesa.

2. A mitjan segle v, les reflexions sobre la *physis* van deixar pas a l'estudi de l'home i la seva activitat, promogut pels sofistes (mestres d'adults i filòsofs socials), entre els quals destaquen Protàgores (481-411?) i Gòrgies.

Centrats en temes d'ètica, dret i religió, també s'interessaren pels problemes de l'art. La seva recerca es diferencia de la feta fins ara: pels temes i la manera empírica d'abordar-los, pel fet de traslladar els interessos filosòfics de la naturalesa a la cultura humana (humanització de la filosofia), pel pas del raonament general a les observacions particulars (especialització de la filosofia) o per la relativització dels resultats.

Les seves aportacions a la teoria de l'art (noves i força significatives) es poden sintetitzar en les següents:

- La distinció entre art i naturalesa: l'art és un producte de l'home, mentre que la naturalesa existeix independentment d'ell. Però no tot producte humà és art, sinó només l'intencional, no el casual, només el fet conscientment i conforme a principis universals. L'art és, doncs, un producte d'activitats intencionals, que exclouen la llibertat i la casualitat (l'atzar).
- La distinció entre les arts útils i les que proporcionen plaer: apliquen la contraposició entre plaer i utilitat a l'art. Les estàtues ens alegren, però no ens són de cap utilitat. L'orador Isòcrates distingia dos tipus de productes humans: els que ens són útils i els que agraden.
- La relativitat de la bellesa: "la bellesa és el que produeix plaer per mitjà de l'oïda i de la vista", típica manifestació estètica del sensualisme i de l'hedonisme predicats pels sofistes. És una concepció que limita el concepte tradicional de bellesa, ja que independitza la bellesa estètica de la bellesa moral. La idea de la relativitat i del que és convencional del que és bell deriva dels pressupòsits generals dels sofistes; si consideraven relatius i convencionals les lleis, el sistema polític o la religió, és natural que consideressin l'art de la mateixa manera; si segons ells eren relatius i convencionals el bé i la veritat, és natural que ho fos la bellesa. Tot plegat és fruit de la seva convicció fonamental: "l'home és la mesura de totes les coses". També Xenòfanes està en contra del caràcter absolut de la religió i a favor de la relativitat de l'art. Probablement Gòrgies o Sòcrates van arribar a la conclusió que una cosa és bella quan correspon a la seva finalitat, a la naturalesa, al temps i a les condicions, és a dir, quan és convenient (*prépon*, del verb *prépo* que vol dir 'sobresortir', 'distingir-se', 'assemblar-se', 'convenir'). Encara més, la bellesa consisteix en aquesta conveniència: això va contra la idea que la forma bella per a una cosa ho seria també per a les altres (universalisme); el principi de conveniència estètica afirma que cada cosa bella té la seva pròpia forma, que és bella a la seva manera.
- La diferència entre forma i contingut: per a Protàgores, les paraules de la poesia no són més que un receptacle de la saviesa vital, i és precisament aquesta la que constitueix el contingut essencial de la poesia: el valor de la poesia estaria, doncs, en la saviesa (en qüestions morals i cognoscitives), negant-li el valor estètic. És possible, tanmateix, que aquesta idea fos de Plató, el qual la posa en boca de Protàgores. Com sigui, és important adonar-se del que es plantejaven: si l'essència es troba en la forma o en el contingut.
- La diferència entre talent i educació: també en ambients sofistes es debatia si és més important per a un artista el talent o l'educació ("l'artista neix o es fa?"). Isòcrates afirma que és més important el talent, però aconsella practicar-lo; Protàgores pensa que ambdós són importants, i Demòcrit que "sense aprendre és impossible dominar un art o una ciència".
- La teoria il·lusionista de l'art. Gòrgies, en les seves tres tesis ontològicopistemològiques, afirmava: res no existeix; si alguna cosa existís no seria cognoscible, i si fos cognoscible no es podria expressar amb paraules. En canvi, pel que fa a l'art diu tot el contrari; a *Elogi d'Helena* afirma que amb paraules es pot expressar tot; les paraules poden convèncer i persuadir de tot, fins i tot del que no existeix. Les paraules tenen poders màgics: ens fan posar tristos, alegres, ens espanten..., són capaces d'enverinar l'ànima (fascinen, enganyen...). L'estat d'al·lucinació o il·lusió s'anomena *apáthe*, i Gòrgies aplica aquesta teoria apatètica sobretot a la tragèdia i la comèdia, però també a l'art: "Els pintors delecten la vista creant un cos, una figura, per mitjà de molts colors i molts cossos". Aquesta teoria concorda amb el sensualisme, l'hedonisme, el relativisme i el subjectivisme dels sofistes, però és a l'antítesi de les teories objectivistes i racionals dels pitagòrics.

3. De què parlem quan parlem d'estètica platònica? De les seves idees filosòfiques respecte a les belles arts, sobre les quals reflexiona:

- Arts visuals (pintura, escultura, arquitectura).
- Arts literàries (èpica, lírica, poesia, dramàtica).

- Arts amb intervenció musical (dansa i cant).

No els dona un nom especial, sinó el genèric de **destresa** (*techné*).

En el *Sofista* (265-266) les habilitats es divideixen en les classes següents:

- Adquisitives.
- Productives:
  - Productives d'objectes reals, tant d'origen humà com diví (plantes i elements fets pels déus, cases i coses fetes pels humans).
  - Productives d'imatges (*eidola*), que també poden ser humanes o divines (reflexions i somnis dels déus, realitzacions pictòriques dels humans).

Les imatges, que imiten però no poden desenvolupar la funció dels seus originals, se subdivideixen; l'imitador pot dur a terme les representacions següents:

- Una representació genuïna (*eikon*) amb les mateixes propietats del seu model.
- Una representació aparent, o aparença (*phantasma*), que només s'assembla a l'original (les correccions òptiques en arquitectura).

Però tota imitació ha de ser diferent de l'original; si fos perfecta, no seria una imatge (*eidolon*), sinó un altre exemplar de la mateixa cosa. Així doncs, tota imitació és en cert sentit alhora vertadera i falsa, posseeix alhora ser i no ser (*Cràtil*, 432).

#### a) Imitació

- El terme **imitació** (mimesi) és un dels més problemàtics en l'estètica de Plató, a l'igual dels seus substituïts o sinònims: *methexis* ('participació'), *homoiosis* ('similitud') i *paraplesia* ('versemblança').
- Si totes les coses creades són imitacions dels seus arquetips eternals, les representacions pictòriques, els poemes dramàtics i els cants són imitacions en un sentit més estricte: són **imatges**. Això situa les arts en el segon grau d'allunyament de la realitat de les formes, en el nivell més baix dels quatre nivells de coneixement, l'*eikasia*, 'conjectura' (*República*, 509-511).
- En el llibre X de la *República* diu que el pintor representa el llit no com és, sinó com apareix. Això és el que el situa en la "tribu dels imitadors" (*Timeu*, 19d) i l'aparella amb els pseudoartífexs (*Gòrgies*, 463-465), que no posseeixen una habilitat autèntica, com les medicines, sinó una destresa, com els cosmètics (donen aparença de salut més que la mateixa salut).

#### b) Bellesa

- Són les arts vehicles de coneixement? Abans de resoldre aquesta qüestió se n'ha de resoldre una altra: si l'arquitecte, com a realitzador d'aparences, canvia la realitat per a fer-la més agradable a la vista, per què ho fa? Cerca aquelles imatges que han de semblar belles (*Sofista*, 236a).
- Les arts, doncs, poden encarnar o materialitzar en diversos graus la qualitat de la bellesa (*to kalon* és un terme que pot assumir sentits més generals d'adequació o conveniència).
- La bellesa de les coses concretes pot canviar o desaparèixer, pot ser evident per a uns i no a uns altres (*República*, 479a); però més enllà d'aquestes temporals encarnacions, hi ha una eterna i absoluta forma de bellesa. Al seu coneixement, s'hi accedeix per mitjà de les belleses parcials (*Fedre*, 249b-c).
- Quin és el camí que condueix a la bellesa? L'home posseït per l'amor (*eros*) de la bellesa, ha d'anar de la bellesa corporal a la bellesa intel·lectual, a la bellesa de les institucions, de les lleis i fins i tot de les ciències i, finalment, a la bellesa en si mateixa. Observem que les arts no tenen cap paper en aquest procés.
- Què és la bellesa? Quines condicions es requereixen perquè la bellesa s'encarni en un objecte? La bellesa és el que resulta beneficiós o agradable a través dels sentits. Les coses belles tenen molt en compte la deguda proporció entre les parts, mitjançant un càlcul matemàtic (cfr. *Timeu*, 87c-d; *Polític*, 284a).
- "Les qualitats de mesura (*metron*) i proporció (*symmetron*) invariablement... constitueixen bellesa i excel·lència" (*Fileb*, 64e).

#### c) Art i coneixement

- El coneixement (*episteme*), diferent de l'opinió (*dóxa*), és una captació de les formes eternes. L'art no és coneixement perquè és imitació d'imitacions (*República*, 598-601). El poeta està col·locat en el sisè nivell de coneixement (*Fedre*, 248d).
- Una obra d'art encarnadora de bellesa guarda certa relació directa amb una forma. I si l'artista inspirat per les muses és com un endeví en el seu desconeixement del que està fent (*Menó*, 99c; *Timeu*, 71e-72a), pot tenir una mena d'intuïció que va més enllà del co-

neixement ordinari (cfr. *Lleis*, 682a). La seva bogeria (mania) pot ser deguda a la possessió per una divinitat que li inspira el que és vertader (*Fedre*, 245a; *Ió*, 533e, 536b).

- Més encara, atès que les arts ens poden oferir autèntiques versemblances, no tan sols d'aparences, sinó de realitats, i imiten fins i tot el caràcter o la personalitat moral de l'ànima humana (*República*, 400-401b; cfr. Xenofont, *Memorabilia*, III, VIII), és possible, i fins i tot obligatori, jutjar-les per la seva veritat o la seva versemblança amb la realitat.
- El jutge competent ha de posseir "primer, un coneixement de la natura de l'original; després, un coneixement de l'exactitud de la còpia; i en tercer lloc, un coneixement de la perfecció amb què la còpia és executada" (*Lleis*, 669a-b).

#### d) Art i moralitat

- L'habilitat suprema és l'art del legislador i l'educador: han de dir la darrera paraula sobre les arts, perquè han de garantir que exerceixin el paper que els correspon en l'engranatge de tot l'ordre social.
- Primer cal descobrir quins efectes produeixen les arts en els humans, i aquest problema té dos aspectes:
  - La delectabilitat de l'art. Els plaers que l'art ofereix són purs, sense adulteració, innocu (*Fedre*, 51b-c), a diferència del plaer de rascar-se. D'altra banda, la poesia dramàtica implica la representació de personatges mancats de dignitat, que es comporten de manera indesitjable i indueixen a l'auditori al riure o al plor immoderats (els seus plaers han de ser condemnats, pels seus perniciosos efectes sobre el caràcter).
  - La tendència de les arts a influir sobre el caràcter i la conducta. Plató té clar que la imitació literària de la mala conducta és una invitació implícita a imitar aquesta conducta (*Lleis*, 665b). Per això, les llegendes de déus i herois que es comporten immoralment s'han d'excloure de l'educació dels joves (*República*, 376e-411; cfr. *Lleis*, 800-802, 664a).
- La por de la influència de l'art –d'això prové la severa censura i normativa de Plató– va acompanyada d'un gran respecte.
- La mesura, tan estretament vinculada a la bellesa, es troba també estretament vinculada a la bondat i a la virtut (*Lleis*, 655a; *Protàgores*, 326a-b; *República*, 432).
- La música, la poesia i la dansa són mitjans indispensables per a l'educació del caràcter, capaços de fer els humans millors i més virtuoses (*Lleis*, 653-654, 664).
- El problema, tal com el veu Plató en el seu paper de legislador, consisteix a garantir la responsabilitat social de l'artista creador, insistint que el seu propi bé s'ha de subordinar al bé de la col·lectivitat.

4. El coneixement de la teoria estètica d'Aristòtil prové, bàsicament, de la *Poètica* (347-342 a.e), text alterat, amb afegits posteriors, i argumentació condensada i difícil.

#### a) L'art de la poesia

- La primera tasca d'Aristòtil consisteix a definir l'art de la poesia (*poietike*). Estableix una distinció entre tres classes de pensament:
  - Coneixement (*theoria*).
  - Acció (*praxis*).
  - Realització (*poiesis*) (*Metafísica*, E 1; *Tòpics*, VI, 6).
- A la *Poètica* utilitza *poiesis* en un sentit més restringit. Un tipus de realització és la imitació (representació d'objectes o esdeveniments). L'art imitatiu es divideix en les formes següents:
  - L'art d'imitar aparences visuals mitjançant el color i el dibuix.
  - L'art de la poesia, imitació de l'acció humana (praxi) per mitjà del vers, la cançó i la dansa. Es distingeix, doncs, de la pintura pel mitjà (paraules, melodia i ritme), i de la història de la filosofia versificada en virtut de l'objecte que imita.
- Pel que fa al mètode d'investigació, intenta presentar una teoria sistemàtica sobre un gènere literari concret. Es pregunta: quina és la naturalesa de l'art tràgic? I això el porta a reflexionar sobre les seves causes material, formal i eficient, i sobre la causa final (*telos*): què és una bona tragèdia i què la fa bona? Quines són "les causes de la perfecció artística i del seu contrari"? (*Poètica*, cap. 26).
- La tragèdia ha de tenir per objecte oferir un determinat tipus d'experiència agradable – el plaer propi (*oikeia hedone*) de la tragèdia– i, si es pot determinar la naturalesa d'aquest plaer, aleshores serà possible justificar els criteris en virtut dels quals podem dir que una tragèdia és millor que una altra.

#### b) El plaer de la imitació

Aristòtil suggereix dos motius que originen la tragèdia:

- Que la imitació és en si mateixa natural.



- El reconeixement de la imitació és causa natural de plaer per a l'home, ja que aquest troba agradable l'aprenentatge, i el reconeixement de la representació d'un gos és una forma d'aprenentatge (*Retòrica*, I, XI).

Atès que la tragèdia és imitació d'un tipus especial d'objecte, els fets que provoquen por o compassió, el seu plaer propi "és el plaer derivat de la pietat i la por per mitjà de la imitació" (*Poètica*, cap. 4).

El problema rau ara en la manera com podem treure plaer d'emocions sentides que resulten penoses: si bé l'objecte imitat pot ser en si mateix d'aspecte desagradable, el plaer de contemplar la imitació pot superar el desgrat (per exemple, veure dibuixos ben fets de cadàvers).

Amb això Aristòtil dóna una resposta parcial a una de les raons de Plató en pro de l'escepticisme sobre art: Aristòtil considera el plaer estètic bàsic com una cosa cognoscitiva, del mateix gènere que el plaer del filòsof (encara que d'un nivell inferior).

#### c) El plaer de la bellesa

La tragèdia deriva també de la nostra natural disposició per a la melodia i el ritme (després parla d'una mena d'impuls decoratiu).

"Una cosa bella (*kalliste*), o un ésser viu, o qualsevol estructura feta de parts, ha de tenir no tan sols una disposició ordenada d'aquestes parts, sinó també una dimensió que no és casual" (*Poètica*, cap. 7).

Una tragèdia pot ser bella, és a dir, artísticament perfecta. I el plaer propi de l'èpica depèn de la seva unitat, que sigui "com un ésser viu complet" (*zoon*), amb un inici, una meitat i una fi.

#### d) L'universal

Si la funció de la poesia tràgica consisteix a procurar algunes classes de plaer, què ha de tenir una obra concreta per a suscitar o inhibir aquesta fruïció?

- La concentració i la coherència de la fruïció depenen de l'argument i de la sensació d'inevitabilitat en el seu desenvolupament (*Poètica*, cap. 10). S'assoleix millor quan els personatges actuen d'acord amb la seva peculiar naturalesa, quan reproduïxen "el tipus de coses que diria o faria determinada persona d'acord amb una probabilitat o necessitat, que és allò a què tendeix la composició poètica" (*Poètica*, cap. 9).
- Aquest tipus de conducta, és a dir, la conducta que respon a lleis psicològiques, l'anomena **universal**. L'art, doncs, imita els universals; el poeta ha de fer plausible el seu argument vinculant-lo a veritats psicològiques generals.
- El poeta ha de comprendre, pel cap baix, la naturalesa humana si és que vol elaborar un bon argument.

#### e) La catarsi

En la definició de **tragèdia**, hi trobem l'afirmació següent: "Per mitjà de la pietat i la por es realitza la purgació pròpia d'aquestes emocions". A més de la teoria sobre el plaer immediat de la tragèdia, sembla que en tingui una altra sobre els seus pregons efectes psicològics (a la *Política*, VIII, 7 proposa una teoria catàrtica de la música).

La tragèdia produeix una catarsi de les emocions, però...

- en sentit mèdic? (purificació de les emocions, eliminació gràcies a un cert mecanisme mental),
- en sentit religiós? (purificació de les emocions i transformació en una forma menys perjudicial),
- només de la pietat i la por o de totes les emocions destructores?

Respon, tanmateix, a l'objecció de Plató sobre la poesia (*República*, X) dient que la poesia ajuda els homes a ser racionals.

5. La reflexió filosòfica prosseguida a les escoles platòniques fins que Justinià va tancar l'Acadèmia d'Atenes l'any 529 va culminar en el sistema neoplatònic de Plotí. Tres dels seus 54 tractats que componen les sis *Ennèades* es refereixen a problemes estètics: *Sobre la bellesa*, *Sobre la bellesa intel·lectual* i *Com va arribar a l'existència la multiplicitat de les formes ideals*; i sobre el Bé.

La bellesa es troba en les coses vistes i sentides, i també en el bon caràcter i la bona conducta. La qüestió que es planteja és: què és el que dóna gràcia a totes aquestes coses?

La bellesa no depèn de la simetria. Les meres qualitats sensibles (colors i tons), i també les qualitats morals, poden tenir bellesa encara que no puguin ser simètriques (un objecte pot perdre part de la bellesa sense perdre cap simetria: quan una persona mor). La simetria no és condició necessària ni suficient de bellesa.

No hi ha bellesa sense participació en la forma ideal, és a dir, sense encarnació de les idees platòniques; el que marca la diferència en una pedra abans i després que l'artista l'esculpeixi, és que l'escultor li dóna forma.

En l'experiència de la bellesa, l'ànima frueix en reconèixer en l'objecte certa afinitat amb si mateixa perquè en aquesta afinitat es fa conscient de la seva pròpia participació en la forma ideal i en la seva divinitat. Vet aquí la font històrica del misticisme i del romanticisme en l'estètica.

L'amor, en el sistema de Plotí, és sempre l'amor de la bellesa, d'una bellesa suprema i absoluta, per mitjà de les seves pitjors i millors manifestacions en la naturalesa o en l'obra de l'artista.

No hem de menysprear les arts apel·lant que són meres imitacions, perquè tant el pintor com l'objecte que reproduïx són, després de tot, imitacions de la forma ideal; encara més, el pintor pot ser capaç d'imitar fins a tal punt la forma, que "supleix les deficiències de la naturalesa".

## Glossari

**catarsi** *f* Purificació. Plató i Aristòtil es plantejaren la qüestió del possible efecte catàrtic de les arts, sobretot, del teatre, la dansa i la música. A l'estat ideal de Plató només és permès l'art que serveix a la purificació moral i a la reconciliació; tot art mimètic és exclòs com a engany i seducció dels sentits. Segons Aristòtil, la catarsi es relaciona amb la higiene de l'ànima, de la qual pot tenir cura la tragèdia, la qual, com que provoca compassió i por, purifica els sentiments contradictoris i les passions immorals.

**clàssic (del llatí *classicus*, 'que pertany a la categoria fiscal més alta')** *adj* Terme del dret fiscal que va passar a designar, en el segle II, els escriptors més considerats (Homer, Ciceró, Horaci). El concepte de **clàssic** comprèn, a l'igual de les obres de les quals deriva, moments normatius i històrics. Les obres a les quals s'atribueix validesa clàssica pertanyen a un període passat. Aquestes obres configuren el punt culminant d'un desenvolupament i han assolit una exemplaritat que serveix de norma per a les generacions posteriors.

**harmonia** *f* Concepte que a l'antiguitat s'explica com a recurs a una relació numèrica (octava) que reflecteix les lleis constructives del cosmos, amb el qual el bon ordre (bellesa) d'art i naturalesa es podia explicar mitjançant una única regularitat. Plató va aplicar la idea de l'harmonia a la relació de l'ànima humana amb el seu cos. Així com el macrocosmos només es manté gràcies a l'equilibri ordenat entre les forces oposades de la bellesa i l'estabilitat, així s'ha d'adaptar l'ésser humà com a microcosmos ordenat a la totalitat temporal i supratemporal del cosmos. L'harmonia designa originalment una llei bàsica moral, còsmica i religiosa.

**mimesi** *f* Idea que, a partir de la mediació ciceroniana i del concepte llatí *imitatio*, és tradicionalment traduïda com a 'imitació' (de la naturalesa), tot i que aquesta traducció només fa referència a un aspecte parcial. Mimesi significa també 'representació', 'cosificació sensual', 'representació del que és versemblant' o 'anticipació del que és possible'. La mimesi és, des d'aquesta perspectiva, un principi fonamental de l'art per a l'estètica de l'antiguitat. Plató concep la totalitat de la naturalesa exterior com a mimesi. La veritat autèntica és només la de les idees eternes i abstractes; les aparences naturals participen de la realitat i són objectes de coneixement en la mesura que corporalitzen les idees pels sentits. L'art com a còpia de la naturalesa és mimesi de segon ordre, mimesi de la mimesi. En canvi, el concepte aristotèlic de mimesi és més apropiat per a l'art i històricament més influent: les arts es basen en la mimesi, però no únicament en la mimesi de les idees, sinó també en la de la realitat.

**secció àuria** *f* Punt o línia que divideix un continu en dos segments desiguals, els quals mantenen la mateixa relació mútua que la totalitat del continu manté amb el primer segment. La xifra àuria 0,618... (amb un període infinit) és també la norma constitutiva de la successió numèrica de Fibonacci, utilitzada sovint pels músics com a principi componedor. En la filosofia pitagòrica, la secció àuria regeix com a expressió de l'harmonia còsmica. Des d'aleshores, la secció àuria ha estat un element fix en la doctrina estètica de les proporcions.

## Bibliografia

### Bibliografia bàsica

**Bruyne, E. de** (1994). *La estética de la edad media*. (2a ed.). Madrid: Visor Distribuciones (col. La Balsa de la Medusa, 15).

**Bruyne, E. de** (1958). *Estudios de Estética medieval* (tom 1). Madrid: Gredos.

**Eco, U.** (1990). *Art i bellesa en l'estètica medieval*. Barcelona: Destino (col. L'Àncora, 24).

**Fernández, J.F.** (1985). *Consideraciones sobre estética estoica*. Edició pròpia.

**Piñero, R.** (1995). *La estética de Plotino, contemplación y conversión por la belleza [Archivo de ordenador]*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca (col. Vitor, 16. 1 disquet notes bibliogràfiques: Tesi-Universidad de Salamanca).

**Puigarnau, A.** (1995). *Estética neoplatónica: la representación pictórica de la luz en la antigüedad*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

**Tatarkiewicz, W.** (1987). *Historia de la estética. I. La estética antigua*. Madrid: Ediciones Akal (col. Akal/Arte y Estética).

**Tatarkiewicz, W.** (1989). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal (col. Akal/Arte y Estética).