

Unitat 10

Què és l'art?

Introducció a l'estètica



La Fontaine (M. Duchamp, 1917)

1. Tragèdia i imitació	2
2. Chartres, Tomàs d'Aquino i l'estètica medieval	4
3. Gust i bellesa	6
3.1. David Hume i la norma del gust	7
3.2. La solució kantiana	7
4. Nietzsche i Wagner: geni i creació	10
5. La <i>Caixa de Brillo</i> i l'art filosòfic	11

1. Tragèdia i imitació

Els antics debats sobre la tragèdia van introduir una de les més persistents teories de l'art, la teoria de la imitació, o de la mimesi. D'acord amb aquesta teoria, l'art és una imitació de la naturalesa o de la vida i l'acció humanes. La tragèdia clàssica va començar a Atenes al segle VI aC com a part de la celebració de primavera de Dionís, déu de la verema, la dansa i la beguda. En la mitologia grega és destrossat pels Titans, però sempre es regenera, com les vinyes a la primavera. La tragèdia, que escenifica la mort i el renaixement de Dionís, té diversos estrats de significat: religiós, cívic, polític.

Plató (427-347 aC) va examinar la tragèdia, de la mateixa manera que l'escultura, la pintura, la terrisseria i l'arquitectura, no com a "art", en el sentit que actualment donem a aquest terme, sinó com a "tekne", artesanía feta amb talent. Considerava les tragèdies exemples de "mimesi" o imitació. Plató va criticar totes les imitacions, incloent les tragèdies, per no descriure les realitats ideals i eternes (les "Formes" o "Idees"). En lloc d'això, les arts ofereixen només imitacions de coses del nostre món, que són al seu torn còpies de les idees. A més a més, la tragèdia confon al públic sobre els valors: si els personatges bons experimenten fracassos tràgics, això ens ensenya que la virtut no és sempre recompensada. Així, en el famós Llibre X de la seva *República*, Plató va proposar excloure la poesia tràgica de l'Estat ideal.

La *Poètica* d'Aristòtil s'allunya molt de les valoracions morals i polítiques de l'art que trobem en el seu mestre Plató. Aristòtil (384-322 aC) segueix sent una de les forces més influents en el pensament occidental. Els seus escrits es van centrar sobretot en temes com la lògica, la biologia, la metafísica, l'ètica i la política, però també es va ocupar de les arts i va escriure dos tractats sobre el tema. La *Poètica* està dedicada a l'estructura de la tragèdia, mentre que una peça complementària examinava l'estructura de la comèdia. Desafortunadament, com ens ha arribat, la *Poètica* està incompleta i fragmentada, mentre que el tractat sobre la comèdia s'ha perdut del tot.

Aristòtil va abordar la narració tràgica amb mirada de científic. Volia establir els elements universals que componen una història dramàtica. Entre ells va identificar l'argument, els personatges, l'espectacle i la música (les antigues tragèdies d'Atenes eren obres cantades). Va definir l'argument, la *faula*, com "la composició dels fets". Per a ell, el més important és que aquests fets han de tenir "unitat". Això vol dir que ha d'haver-hi cohesió entre ells, s'ha de donar una síntesi, a la qual hi contribueixen tots els elements dramàtics, per incidir en un sol tema, que és la "columna vertebral" de l'obra. La unitat de l'argument prové de la "versemblança" i la "necessitat" de cadascun dels fets o incidents que el formen. En altres paraules, cadascuna de les coses que succeeix en l'argument ha de ser probable i essencial per allò que s'està explicant. La versemblança, però, no té la seva arrel a la vida real, sinó a la lògica interna de la història. Per Aristòtil, un argument no copia servilment la natura, sinó que la imita, de manera que no és el que s'està imitant, la natura, allò que determina la necessitat i la versemblança dels incidents, sinó la forma de l'argument, la seva pròpia coherència i estructura.

La unitat, doncs, prové de la relació causa-efecte entre els fets o successos de la *faula*. Cada un d'ells ha d'estar relacionat amb els anteriors i amb els que venen després. Les històries on els fets no tenen una relació de causa i efecte les etiqueta Aristòtil com "episòdiques", la forma més baixa de narració, "on la successió dels episodis no és ni versemblant ni necessària". Si bé els incidents d'una història real poden ser fascinants en si mateixos, si estan connectats només perquè "així és com va succeir" o perquè l'escriptor no ha trobat una relació de causa i efecte

coherent per dirigir la narrativa cap a alguna resolució necessària, llavors tot l'argument s'ensorrarà, o com diria Aristòtil, no tindrà unitat.

Aristòtil assenyala que no només els successos han de tenir una relació de causa i efecte, sinó que també han de tenir "ordre i magnitud". Quan els fets tenen un ordre adequat, formen una estructura amb principi, mig i fi. L'autor de la *Poètica* té el costum d'assenyalar coses que semblen òbvies, però que, de fet, són enganyosament difícils d'aconseguir. "Principi és allò que no segueix necessàriament a una altra cosa, sinó que una altra cosa el segueix per naturalesa en l'ésser o en l'esdevenir. Fi, per contra, és allò que per naturalesa segueix a una altra cosa, o necessàriament o la major part de les vegades, i no és seguit per cap altra cosa. Mig, allò que no només segueix a una cosa, sinó que és seguit per una altra cosa." Sona bastant fàcil, però on comença realment una història, de manera que res d'importància dramàtica succeeixi abans d'aquest moment en particular? Com sabem on acaba realment tot un curs d'acció? Com tracem un viatge de causa i efecte per passar inevitablement d'un incident a un altre? En qualsevol cas, l'estructura d'una tragèdia grega antiga és bastant simple:

- Inici: el protagonista viu una bona vida, però té un gran defecte de caràcter (*hamartia*). Al final del començament, hi ha una inversió de la fortuna. Aquesta inversió no és simplement un canvi de la fortuna, sinó un canvi provocat pel mateix defecte del personatge.
- Mig: el protagonista lluita contra el seu canvi de fortuna, però al final d'aquesta segona secció, reconeix el seu error. Canvia de la ignorància al coneixement, però és massa tard.
- Fi: Al final es produeix una catàstrofe que porta un gran sofriment, del qual resulta la catarsi (la "neteja de l'ànima") mitjançant la compassió i el terror, no per al protagonista sinó per a l'audiència. El món, que havia estat llançat al caos, recupera l'ordre.

Aristòtil va insistir que un drama ha de tenir un abast limitat i "ha de ser fàcilment visible en conjunt", ha de poder ser "recordat fàcilment". Una trama que imités la vida sencera d'una persona no tindria cap forma: "doncs a un de sol li succeeixen infinitat de coses, algunes de les quals no constitueixen cap unitat". Només quan observem una petita part d'una vida podem trobar una seqüència de successos que tenen cohesió, principi, mig i fi. La unitat depèn de l'ordre. I l'ordre ha de ser d'una durada limitada.

Per a Aristòtil, l'argument defineix la història. El més important dels elements que formen la tragèdia "és l'estructuració dels fets", "perquè la tragèdia és imitació, no de persones, sinó d'una acció i d'una vida [...]". Sense acció no hi pot haver tragèdia; però sense caràcters, sí." En altres paraules, atès que el drama és la imitació d'una acció, allò que passa, l'acció, defineix el drama, i no els personatges. No li importava a Aristòtil per què un personatge està motivat per realitzar una determinada acció, només que la realitzi.

La *Poètica* és un treball curt, de només 15.000 paraules, però ha tingut un gran impacte des de que va ser redescoberta al segle XVI. El que dona tanta força a la *Poètica* és que Aristòtil era un crític sistemàtic. En general, no li importava si una història en particular era bona o dolenta, sinó que més aviat qüestionava com funcionava. No va donar judicis de valor de les obres, sinó més aviat una avaluació tècnica. Per descomptat, va deixar de veure coses importants. En l'Atenes antiga, les tragèdies eren seleccionades, finançades i premiades de determinades maneres; l'assistència era obligatòria com a part del festival religiós en honor de Dionís, que es

celebrava a tota la ciutat. Però cap d'aquests aspectes s'esmenta en la *Poètica*. Aristòtil no analitza de manera explícita les dimensions cíviques i religioses de la tragèdia. Com abstréu l'art de la tragèdia del seu context, la teoria d'Aristòtil podia ser (i va ser) aplicada a tragèdies d'altres èpoques, per exemple les de Shakespeare. La idea aristotèlica que un heroi tràgic que actua impulsat per una *hamartia* es va convertir en teoria de l'anomenat "defecte tràgic" i es va utilitzar per descriure la flaqueza de Hamlet (el dubte) i la de Otel·lo (la gelosia).

La descripció grega clàssica de l'art com a imitació va influir en altres àrees de la teoria artística, i no només en les descripcions de la tragèdia. El distingit historiador de l'art E.H. Gombrich, per exemple, ha definit la història de l'art occidental (sobretot de la pintura) com la recerca de maneres cada vegada més vívides o versemblants de presentar la realitat. Les innovacions en l'art han apuntat a l'assoliment de semblances cada cop més perfectes. Les noves teories de la perspectiva en el Renaixement i la pintura a l'oli, amb la seva major riquesa i tactilitat, van permetre als artistes fer una "còpia" de la naturalesa cada vegada més convincent. Encara hi ha moltes persones que prefereixen un art que "s'assembli" a l'escena o objecte que tenen com a referent; és difícil no meravellar-se davant els virtuosístics retrats de Bronzino o Constable, o davant els bodegons holandesos amb les seves sucoses llimones i les seves apetitoses llagostes.

Però molts avenços (o "dades en contra") han fet que la teoria de la imitació sembli menys convincent avui que en el passat. Des de finals del XIX, el realisme pictòric va ser especialment qüestionat per una tècnica nouvinguda, la fotografia. De de llavors, sembla que la imitació és cada vegada menys l'objectiu de moltes tendències pictòriques, com testimonien l'impressionisme, l'expressionisme, el surrealisme o les diferents versions de l'abstracció. Tampoc deixa espai la teoria de la imitació per a la nostra moderna insistència en el valor de la sensibilitat individual i la visió creativa de l'artista. Ens impressionen els lliris de Van Gogh i O'Keeffe per ser acurades imitacions? Plató criticaria aquests artistes moderns per crear una simple imatge de la Bellesa, per esforçar-se inútilment per fer visible alguna cosa inefable o Ideal. Però no sembla que aquesta fos la seva meta. Valorem les flors de Van Gogh i d'O'Keeffe per raons que res tenen a veure amb la imitació de la realitat.

2. Chartres, Tomàs d'Aquino i l'estètica medieval

El nostre viatge virtual ens porta ara a la França medieval i a la pròspera ciutat de Chartres l'any 1200. Hi trobarem de nou una forma artística entreteixida amb la vida religiosa i cívica de la ciutat. Chartres era un dels centres del nou culte marià, que estava llavors començant a injectar un poderós element femení en el cristianisme. La catedral, reconstruïda després d'un incendi esdevingut l'any 1194, alberga una relíquia sagrada, un tros de tela suposadament de la túnica de Maria. La volta es va acabar l'any 1222, en un temps veritablement curt, sobretot si es té en compte que per la seva factura era gairebé única a França en aquella època. Chartres va guanyar la competició del rècord d'alçada amb la seva nau, que va arribar més alt que les naus d'Amiens, Laon, Reims, Paris i altres ciutats. Els senyors locals i els gremis dels oficis van fer grans donatius de riqueses per adornar la catedral, on destaquen notablement els seus vitralls.

La catedral va ser escenari de judicis i festes, a més del culte. Dins dels seus murs la gent podia dormir a la nit, portar els seus gossos, celebrar reunions gremials i regentar petits llocs per vendre mercaderies com records religiosos, fins i tot vi (per no pagar impostos). Els detalls socials i culturals ens ajuden a entendre alguns aspectes de la funció de la catedral, alhora que aquesta exemplifica els ideals artístics medievals. L'arquitectura gòtica té un aspecte peculiar: l'arc apuntat o ogival, les voltes de nervis, les rosasses, les torres i l'enorme alçada de la nau,

recolzada en arcbotants. La catedral de Notre Dame de Chartres és un primerenc i esplèndid exemple d'estil gòtic, conservat en línies generals tal com era fa 800 anys, amb moltes de les seves 1.800 escultures originals i dels seus 182 vitralls originals. L'arquitecte de Chartres (senzillament "el mestre de Chartres") tenia un clar domini dels últims avenços de l'estètica medieval. Un fet notable és que el principal pòrtic d'entrada conté estàtues de filòsofs pagans, com Aristòtil i Pitàgores, entre centenars de sants i apòstols. Per què?

L'estudi de la filosofia clàssica grega va exercir una profunda influència en totes les formes de producció cultural europea de l'Edat Mitjana. Dante (1265-1321) rendeix tribut en la seva *Divina Comèdia* als clàssics. Virgili és el guia de Dante per l'Infern i Aristòtil hi resideix en el cercle més alt; allà raona amb altres autors grecs en una vida d'ultratomba a la qual s'ha perdonat el turment físic. A la famosa escola de teologia de Chartres s'estudiava als autors clàssics com a part de les "arts liberals". La filosofia platònica va guiar els ideals estètics dels constructors de Chartres; un historiador de la catedral arriba a escriure: "L'art gòtic no hi hauria existit si no s'hagués cultivat a Chartres la cosmologia platònica ..."

La teorització sobre la bellesa en aquesta època va avançar especialment gràcies a Tomàs d'Aquino (1224-1274). Més influït per Aristòtil que per Plató, es va consagrar a la filosofia a París, en la nova universitat d'aquesta ciutat, avançant el segle XIII. Aquino va ser el primer pensador cristià important que va escriure sobre la bellesa (i altres temes) absorbint idees de textos d'Aristòtil acabats de descobrir i traduïts al llatí, introduïts a Europa (sobretot a través d'Espanya) només un segle abans amb la mediació de la cultura islàmica.

Els filòsofs medievals no teoritzaven, ni a Chartres ni a París, sobre el "art" com a tal, ja que el seu centre d'atenció era Déu. A diferència de Plató i Aristòtil, Aquino no va defensar una descripció de l'art com a imitació. Va teoritzar que la Bellesa era una propietat essencial o "transcendental" de Déu, com la Divinitat i la Unitat. Les obres d'art humanes han d'emular les meravelloses propietats de Déu i aspirar a acostar-se'n el més possible. Els medievals seguien tres principis clau per a la creació artística, de la qual és exemple la construcció de catedrals. Aquests principis són els següents: *proporció, llum i al·legoria*.

Les directrius sobre la proporció van ser transmeses als constructors de la catedral pels estudiosos de l'escola de Chartres, que van perfeccionar les teories heretades de pensadors de l'era romana, com sant Agustí. Es deia que la geometria d'una catedral augmentava la seva harmonia musical. Aquesta idea es remunta al *Timeu* de Plató, on el "Demiürg" creador fa servir la geometria per planificar un món material ordenat. El Déu cristià també era vist com el mestre constructor del cosmos. S'aplicaven unes regles exigents al disseny de pòrtics, arcs i finestres; les regles dictaven també les proporcions de les torres i les galeries. La geometria estava al darrere del disseny de la pròpia església, construïda en forma de creu, amb braços transversals proporcionals als braços d'una figura humana. No és sorprenent, per tant, trobar a Pitàgores, pare de la geometria, representat a una de les escultures de Chartres.

La nova lluminositat i els vitralls de Chartres il·lustren el segon principi de l'estètica medieval. En el pensament cristià primitiu hi ha una poderosa dicotomia entre la llum (divina) i la foscor material (terrenal). A l'Evangeli de Joan, Crist és imaginat com la llum del món. Atès que una catedral gòtica és la casa de Déu, la llum és la prova visible que allò diví és present. Entrant a dojo a través de belles imatges vidriades, aquesta llum comunica la glòria del Cel. Aquino va insistir també en la llum, utilitzant el terme *claretas*. La visió, el sentit més proper a la raó, ens proporciona un mitjà d'apreciar la *claretas* d'alguna cosa bella, com la catedral de Chartres.

El mestre de Chartres va augmentar la lluminositat per fer palesa la il·luminació celestial de Déu. Els murs exteriors, sostinguts per un tipus únic de arbotants de dos o tres ordres, van facilitar el donar major altura a la volta. El mestre es va alliberar de les galeries (balcons) al llarg dels murs, i això va permetre a la part superior una zona de finestres altes més elevada i il·luminada. Aquesta és també la raó per la qual van guanyar en importància les rosasses. Els notables vitralls i escultures de l'església narren històries en les quals els fidels cristians aprenien teologia i els relats bíblics. Això ens porta al tercer principi de l'estètica medieval, la teologia, explicada al·legòricament.

En una catedral gòtica tot és com un llibre ple de significat. S'ha dit que les catedrals són "enciclopèdies de pedra". La catedral sencera és una al·legoria del Cel, ja que és la Casa de Déu. Tots els aspectes de la catedral de Chartres tenen significat al·legòric. La rosassa al·ludeix a l'ordre del cosmos. El quadrat, que il·lustrava la perfecció moral, s'usava per dissenyar parts de la façana, torres, bases de finestres, parets de l'interior i fins i tot les mateixes pedres.

Per a un filòsof medieval com Aquino, l'al·legoria era una manera lògica d'entendre la presència de Déu en el món. Cada cosa al món podia ser un senyal de Déu. A les escultures i finestres de Chartres, la col·locació de figures o escenes mostrava com cada relat guardava relació amb els altres. Pitàgores i Aristòtil apareixien en les columnes del pòrtic sota d'estàtues dedicades a Maria, fent veure que les Arts Lliberals (i els seus respectius camps de la geometria i la persuasió retòrica) han de donar suport a la teologia i ser dominats per ella. De manera semblant, una finestra amb vitrall que conté la història del Bon Samarità es relaciona amb relats del Gènesi que estan a sobre, en un estricte ordre de lectura de baix a dalt i d'esquerra a dreta. La grandària, la disposició i la relació entre tots els grups escultòrics i les portalades, així com entre totes les finestres i els seus components, estaven dictats per les mateixes regles de proporció que regien altres aspectes de la catedral.

Chartres manifesta un conjunt de competències artístiques des del traçat arquitectònic fins a la tasca, altament qualificada, de paletes, tallistes en fusta, picapedrers, pintors de vitralls i altres menestrals. Hi van treballar persones de gran habilitat, potser a canvi d'una quantiosa paga i un gran reconeixement, però en última instància tot subordinant els seus esforços a la finalitat espiritual del conjunt. El resultat de la col·laboració a Chartres és una harmonia general, que compleix els tres principis estètics bàsics del gòtic, la proporció, la llum i l'al·legoria.

3. Gust i bellesa

El terme "estètica" es deriva de la paraula grega que significa sensació o percepció, *aisthesis*. Va adquirir importància com a etiqueta per a l'estudi de l'experiència de la bellesa amb Alexander Baumgarten (1714-1762). El filòsof escocès David Hume no va utilitzar aquest terme, sinó que va parlar de "gust", la refinada capacitat de percebre la qualitat en una obra d'art. El "gust" pot ser totalment subjectiu; tots conèixem la dita "sobre gustos no hi ha res escrit". Algunes persones tenen colors i postres preferits. I no passa el mateix amb l'art? Potser tu prefereixes una obra de Damien Hirst o Jeff Koons, mentre que jo prefereixo les obres de Postcommodity o Assemble. ¿Com pots provar que el teu gust és millor que el meu? Hume i Kant van lluitar amb aquest problema. Els dos creien que unes obres d'art realment són millors que altres i que unes persones tenen millor gust que altres. Com ho explicaven?

3.1. David Hume i la norma del gust

La principal contribució del filòsof britànic David Hume (1711-1776) a l'estètica es troba en el seu assaig "Sobre la norma del gust" ("Of the Standard of Taste", 1757), on s'aborda justament el problema que estem tractant, i que és un dels problemes clau de l'estètica moderna. Aquest problema l'ocasiona la tensió que hi ha entre la subjectivitat i la universalitat del judici estètic. Hume estableix els termes de la qüestió. D'una banda, el sentit comú ens dicta que el gust és un sentiment subjectiu. D'altra banda, el mateix sentit comú ens imposa la certesa que certes obres d'art són objectivament superiors a altres.

Hume part de la diferència de gustos, que es dona entre individus de la mateixa cultura, i més encara entre èpoques o nacions diferents. No obstant això, escriu, "és natural que busquem una norma del gust, una regla amb la qual puguin ser reconciliats els diversos sentiments dels homes, o almenys una decisió que confirmi un sentiment i condemni un altre". Tenim, doncs, dues posicions enfrontades. La posició escèptica, recolzada pel sentit comú, nega la possibilitat de trobar una norma per al gust. El judici del que és bell i el que és lleig, a diferència de les afirmacions sobre els fets, no té el seu criteri fora del subjecte: es basa només en el propi sentiment. Ara bé, el mateix sentit comú autoritza l'opinió contrària a l'escepticisme, ja que a tots ens sembla absurd que s'equipari en valor a artistes petits i grans (a Ogilby i Milton, o Bunyan i Addison, diu Hume).

Sense deixar de tenir en compte la tesi escèptica, Hume optarà per la contrària. Hi ha, en efecte, regles estètiques, segons les quals una obra és millor o pitjor. Són regles o principis generals sobre el que universalment complau en tots els països i èpoques.

Si aquests principis generals no regeixen sempre en la pràctica això es degut a certs defectes en el subjecte que jutja, a la manca d'alguna de les condicions del bon gust. La primera i principal qualitat requerida és la delicadesa, és a dir, una sensibilitat que percep amb exactitud els menors ingredients, els matisos més subtils de l'objecte jutjat. Després de la delicadesa del gust, les altres quatre condicions de la competència crítica són la pràctica de jutjar, que millora la delicadesa, la comparació habitual d'obres de diferent qualitat, l'estar lliure dels prejudicis que solen corrompre el gust, i, finalment, el bon sentit, que evita la influència d'aquests prejudicis. Poques persones poden dir que reuneixen aquestes cinc condicions. Els que poden fer-ho són els "jutges competents" en matèria de gust. I "el veredicté unànim d'aquests jutges és la veritable norma del gust i de la bellesa". D'aquesta manera, sense deixar de reconèixer que bellesa està determinada pels plaers subjectius del gust, per a Hume aquests plaers podrien ser avaluats per una classe de crítics i experts que establirien els estàndards de bellesa i excel·lència estètica.

L'estratègia de Hume té, per descomptat, els seus problemes. Com arriben aquests coneixedors a ser coneixedors? Tenen una delicadesa innata de gust i judici, o la seva sensibilitat es desenvolupa a través de l'experiència?

3.2. La solució kantiana

La *Crítica del Judici* (o millor, la *Crítica de la facultat de jutjar*, o *Crítica de l' discerniment*) és un treball desorganitzat i repetitiu, que es beneficia poc de la lluita de Kant per imposar al seu tema una mica difús l'estructura del seu estil filosòfic. No obstant això, la tercera *Crítica* és una de les obres estètiques més importants que s'han compost en els temps moderns; de fet, podria dir-se que, si no fos per aquest treball, l'estètica no existiria en la seva forma moderna.

Kant va sentir la necessitat d'explorar en la *Crítica del judici* certes preguntes que van quedar obertes en les primeres dues crítiques (la *Crítica de la raó pura* i la *Crítica de la raó pràctica*). A més, desitjava proporcionar a l'estètica la seva pròpia "facultat", de la mateixa manera que a la ciència li correspon l'enteniment, i a la moralitat, la raó pràctica. La facultat de jutjar, el discerniment, "mitjana" entre aquestes dues facultats. Ens permet veure el món empíric que descriu la ciència conformat a les finalitats de la raó pràctica, i la raó pràctica adaptada al nostre coneixement del món empíric.

● Bellesa i desinterès

L'estètica de Kant es basa en el problema que ja havia ocupat a Hume. L'experiència estètica és subjectiva, però, alhora, es presenta com a universal.

Les nostres actituds, sentiments i judicis es diuen estètics precisament per la seva relació directa amb l'experiència. Ningú pot jutjar la bellesa d'un objecte que mai ha escoltat o vist. Sembla que d'això se segueix que no hi pot haver regles o principis per al judici estètic. No obstant això, quan descriu alguna cosa com bonic, no vull dir simplement que m'agradi a mi: parlo de l'objecte, no de mi mateix i, si tinc dubtes, intento trobar raons per a la meua opinió. No explico el meu sentiment, sinó que el fonament, assenyalant les característiques de l'objecte al que ho associo. Iestic dient que els altres, en la mesura que són racionals, haurien de sentir el mateix plaer que jo experiment en la meua experiència.

El que li preocupa Kant és l'objectivitat. Quan faig un judici estètic no estic establint un principi que obligui a l'acord de tots els altres éssers humans -de tots els altres éssers racionals-. Respecte del judici estètic el requisit de l'objectivitat és més feble. Quan faig un judici estètic, només pretenc l'adhesió dels altres. No és que hi hagi regles vàlides de gust, sinó que deb o pensar que el meu plaer és vàlid pel seu objecte. Ara bé, les persones poden fins i tot dubtar que el judici estètic contingui una pretensió d'objectivitat. Però això sol ser perquè no tenen en compte els judicis estètics que realment els importen. Quan un paisatge estimat és objecte de vandalisme o una bella ciutat antiga arrasada, les persones se senten ofeses, ferides i indignades. El incendi recent, el 2019, de la catedral de Notre Dame de París i la consternació mundial a la qual va donar lloc és un exemple d'això.

El plaer estètic és diferent dels plaers purament sensuals del menjar i la beguda. No és el mateix plaer el qual experiment en sentir un nocturn de Chopin que en què experiment en menjar iogurt gelat. El plaer estètic no sorgeix de l'excitació dels sentits, sinó de la contemplació. La contemplació estètica implica prestar atenció a l'objecte no com un exemple d'un concepte, com un cas particular d'un concepte, sinó com la cosa particular que és. A més, en la contemplació estètica no intervenen els meus propis interessos com a persona particular. Els meus desitjos, objectius i ambicions es mantenen en suspens en l'acte de contemplació, i l'objecte es considera "sense cap interès". Si una maduixa madura que hi ha al meu jardí té un color de robí, una textura i una olor tan deliciosos que me la fico a la boca, el judici de bellesa ha estat contaminat. Per tal d'apreciar la bellesa d'aquesta maduixa, pensa Kant que la nostra resposta ha de ser desinteressada, independent de les sensacions plaents que pro aniria menjar-la. Si un contemplador reacciona a la bellesa de la Venus de Botticelli amb un desig eròtic, com si fos una *pin-up*, en realitat no està apreciándola per la seva bellesa. I si algú gaudeix contemplat un quadre de Tahití de Gauguin mentre fantasieja amb la idea d'anar-se'n allà de vacances, ja no té una relació estètica amb la seva bellesa.

A l'abstraerme dels meus interessos i desitjos, he eliminat de la meva judici totes les referències a les condicions particulars que em són pròpies i que em distingeixen, i he referit meva experiència només a la raó. I n aquest cas, sembla, em sento autoritzat, de fet, obligat, a suposar que el plaer que hi ha en la meva experiència és vàlid per a tots els éssers racionals. La contemplació desinteressada és un reconeixement que l'objecte importa, tant que els nostres interessos no influeixen en el nostre judici. Kant converteix aquesta idea en la premissa central de la seva estètica.

● El lliure joc de la imaginació

Quin aspecte de la racionalitat intervé en la contemplació estètica? Quan veig la figura d'un ésser humà a través de la meva finestra, el concepte "ésser humà" està present en la meva percepció i em permet identificar aquesta com un ésser humà. Aquest treball d'impregnar l'experiència amb conceptes és el treball de la imaginació. Però no és l'únic. Kant va pensar aba que la imaginació també podria estar "alliberada" dels conceptes. I per a ell, el "joc lliure" de la imaginació és el que caracteritza el judici estètic. En el joc lliure de la imaginació, els conceptes són totalment indeterminats. Un exemple del que això és el treball de la meva imaginació em porta a veure un patró en un conjunt de llums i ombres. Aquí no hi ha un concepte determinat. En un patró hi ha només un ordre experimentat, i cap concepte s'aplica en l'experiència a part d'aquesta idea indeterminada. El joc lliure de la imaginació em permet aportar conceptes sobre una experiència que està, en si mateixa, "lliure de conceptes".

Kant va situar la música com la menor de les arts, ja que "parla per mitjà de simples sensacions". No obstant això, l'exemple de la música proporciona una bona il·lustració de la teoria de Kant. Quan sento música, escolto certa organització. Una cosa comença, es desenvolupa i manté una unitat entre les seves parts. Aquesta unitat no està en les notes. És un producte de la meva percepció. La escolto només perquè la meva imaginació, en el seu "lliure joc", introdueix en la meva percepció la idea indeterminada d'unitat. La unitat és una percepció meva. Però aquesta percepció no és arbitrària, ja que està determinada per la meva naturalesa racional. Percebo l'organització de la meva experiència com una cosa objectiu. L'experiència de la unitat porta plaer, i això també pertany a l'exercici de la raó. Suposo que el plaer que experiment, com la melodia, és una propietat que pot ser sentida per tots els que estan constituïts com jo.

Però com és que l'experiència de la unitat es barreja amb el plaer? Quan escolto la unitat formal de la música, el fonament de la meva experiència consisteix en una mena de compatibilitat entre el que escolto i la facultat de la imaginació a través de la qual s'organitza això que escolto. Tot i que la unitat té el seu origen en mi, s'atribueix a un objecte independent. En experimentar la unitat, sento una harmonia entre els meus facultats racionals i l'objecte (els sons) als quals s'apliquen. Aquest sentit d'harmonia entre mi i el món és tant l'origen del meu plaer com el fonament de la seva universalitat. Sembla, doncs, que el fet que ens plagui la bellesa té el seu origen en la nostra capacitat, deguda al lliure joc de la imaginació, en primer lloc, per experimentar el funcionament harmoniós de les nostres pròpies facultats racionals, i en segon lloc, per projectar aquesta harmonia cap al món empíric.

● El llegat de Kant

Kant va desenvolupar una descripció de la bellesa i de les nostres reaccions a ella. No era l'únic que hi havia en la seva teoria de l'art, ni insistir que tot art hagi de ser bell. Però la seva

descripció de la bellesa va passar a ser crucial per a teories posteriors que insistien en la idea de la resposta estètica. Molts pensadors van sostenir que l'art ha d'inspirar una resposta especial i desinteressada, una reacció de distància i neutralitat. La visió que tenia Kant de la bellesa va tenir ramificacions fins ben entrat el segle XX, ja que la majoria dels crítics insistien en l'estètica quan constrenyien el públic a apreciar a nous artistes que suposaven un desafiament, com Cézanne, Picasso i Pollock. Alguns escriptors sobre art com Clive Bell (1881-1964), Edward Bullough (1880-1934) i Clement Greenberg (1909-1994) tenien diverses opinions i escrivien per a diferents públics, però van adoptar actituds comuns amb l'estètica de Kant. Bell, per exemple, va destacar en 1914 la "Forma Significant" en l'art en lloc del contingut. La "Forma Significant" és una combinació particular de línies i colors que agiten les nostres emocions estètiques. Un crític pot ajudar els altres a veure forma en l'art i a sentir les emocions resultants. Aquestes emocions són especials i elevades.

4. Nietzsche i Wagner: geni i creació

Els dos següents artistes dels que anem a ocupar-nos. Richard Wagner (1813-1883) i Andy Warhol (1928-1987), exemplifiquen el culte modern a la personalitat artística. Wagner va exercir el paper de geni romàntic, que li venia com un guant per la seva tumultuosa vida amorosa, els seus admiradors fanàtics, les seves fugides de l'escàndol i els deutes, i la seva fama internacional. La fortuna li va valer el patrocini de Lluís II de Baviera, que li va construir una casa i un teatre a Bayreuth, encara avui lloc de peregrinació per als wagnerians (amb una llista d'espera de set anys per treure entrades). No enfocarem en una obra representativa de cada artista: l'última òpera de Wagner, *Parsifal* (i en dir d'alguns la més gran), i una obra primerenca de Warhol, la seva *Caixa de Brillantor*, de 1964.

El geni musical de Wagner és indiscutible. Els comentadors es meravellen de la seva elaboració de centenars de temes musicals en òperes prodigiosament ambicioses. Va introduir un nou paper dramàtic per l'orquestració amb unes partitures de riques textures, subtils i profundes. La seva música planteja odiosos desafiaments als cantants i requereixen una resistència i una potència enormes. Wagner veia l'òpera com *Gesamtkunstwerk*, forma artística total en què ell estava a càrrec no només dels trets musicals, sinó també del llibret, la posada en escena, els vestits i els decorats. El seu cicle multiòpera de divuit hores *L'anell dels Nibelungs* desenvolupa un complicat argument mitològic que inclou donzelles del Rin, déus, nans, walkíries, dracs, cavalls voladors, ponts d'arc de Sant Martí, etc. La influència de Wagner s'ha reflectit en formes artístiques associades, com la música de cinema. El seu ús de *leitmotifs* -frases vinculades a temes o personatges concrets o utilitzades per a efectes dramàtics- reapareix, per exemple, en la música de John Williams per les pel·lícules de *La guerra de les galàxies*.

L'òpera de Wagner *Parsifal* és un relat en el qual es elogia el sofriment; seguim la trajectòria d'un jove cavaller que és "un neci absolut que es torna savi mitjançant la compassió". Els crítics adoren o odien aquesta òpera, qualificant-la de sublim o de decadent. En els seus cinc actes de durada narra una grandiosa història sobre la seducció i la pèrdua de la innocència en l'intent de tornar a reunir la Llança Sagrada i el Sant Grial. Abasta emocions musicals tan diferents com els solos de la fetillera Kundry, Cridats i punxants, i els seductors cants de sirena de les Noies Flors. La música es torna radiant, significant la transformació espiritual, en l'últim acte, que té com a final el Divendres Sant. Parsifal, ara Cavaller del Sant Grial, cura la ferida del rei tocant-la amb la Llança Sagrada. Les paraules finals són "redempció per al redemptor".

El filòsof Friedrich Nietzsche (1844-1900), un dels més ferotges crítics de *Parsifal*, va ser abans un *fan* i va estar en l'estrena del *Anell* en 1876 (juntament amb els compositors Liszt i Tchaikovsky i multitud de monarques i aristòcrates). Nietzsche va conèixer a Wagner en 1868 i es van fer amics. El llibre de Nietzsche *El naixement de la tragèdia* (1872) estava dedicat a Wagner i parlava en encensos termes d'un renaixement de la tragèdia que tots sabien que es referia al compositor. Nietzsche, filòleg i jove professor, fixava els orígens de la tragèdia en el culte al déu Dionís. La visió tràgica mostrava l'essència mateixa de la vida com a violència i sofriment, sense significat ni justificació. La bellesa de la poesia de la tragèdia, l'art de la divinitat complementària de Dionís, Apol·lo, ens proporciona un vel a través del qual podem suportar la terrible i no obstant això seductora visió dionisiaca, comunicada especialment mitjançant la música i l'harmonia. En les òperes de Wagner, com en la tragèdia grega, es revelava el sofriment, fins i tot objecte de delit, igual que la meravellosa i moltes vegades dissonant música de Wagner evocava la força vital dionisiaca. Nietzsche, que lamentava el debilitament del "pur i poderós nucli d'Alemanya" per obra de "elements estrangers", va elogiar Wagner per revitalitzar la cultura germànica / europea evocant les arrels primitives de l'antiga mitologia nòrdica i teutona, utilitzant mites aris i no semites.

Però en 1888 Nietzsche va publicar *El cas Wagner*, on reprova al compositor *Parsifal*. Per què aquest canvi? A Nietzsche li semblava meravellosa la música de *Parsifal*: elogiava la seva claredat, la seva "complicitat psicològica" i la seva precisió, i fins i tot la va titllar de "sublim". No obstant això, rebutjava el missatge de *Parsifal* per ser massa "cristià", amb el seu tema de salvador sacrificat i de redempció: "Wagner ... caure de genolls, trencat i indefens, davant la creu cristiana", "desesperat i desintegrat". Nietzsche trobava l'argument negador de la vida i "morbós", no ple d'afirmació, no autènticament dionisiac. Musicalment ben educat, pensava que la mateixa bellesa de *Parsifal* no feia sinó empitjorar les coses, al temptar-nos a sucumbir a les intencions del compositor. Quan satiritza l'adulació de la massa de què és objecte Wagner a Bayreuth, s'assembla a Plató advertint sobre els poders de seducció de la tragèdia.

Alguns comentaris moderns contenen una ambivalència semblant cap a Wagner: encara que potser aprecien la bellesa i complexitat de la seva música, troben repugnants alguns aspectes de la seva mitologia "ària". Els virulents escrits antisemites de Wagner van ser llegits per Hitler, admirador seu, i les seves òperes es van convertir gairebé en música oficial per als nazis. Això ha tingut com a conseqüència la seva prohibició no oficial a Israel fins molt recentment. Fins i tot sense aquesta preocupació, hi ha persones que ridiculitzen Wagner pels seus grandiosos temes i arguments o pels seus personatges absorts en si mateixos, com Tristany i Isolde amb el seu duo d'amor de quaranta minuts. No hem de compartir la visió crítica de Nietzsche per ratllar l'argument *Parsifal* de pretensiosa paparrucha, independentment de la religió i de la política. Per a molta gent i no només per Nietzsche, doncs, els interessos estètics i els morals xoquen creant un dilema en la valoració de les òperes wagnerianes.

5. La Caixa de Brillo i l'art filosòfic

Andy Warhol, amb la seva ben treballada imatge -pelo platí, veu xiuxiuejant i ulls oscuros-, era expert en l'auto-promoció. Obsessionat per les celebritats, li encantava fer-se amb l'alta societat i assistir a festes. No obstant això va dir: "Crec que seria espantós si tothom fos igual", i va encunyar l'eslògan cínic que "tothom té els seus quinze minuts de fama". Warhol es va donar a conèixer en el context del moviment del *Pop Art* dels anys 60. El *Pop Art* va ser un moviment connectat amb la moda, la cultura popular i la política. Warhol hi va donar més atenció a les productes visuals quotidians de l'entorn que

ens envolta i va afirmar que volia " pintar com una màquina " . Va obtenir un èxit fenomenal i va deixar un patrimoni valorat en més de cent milions de dòlars.

Perquè Warhol no semblava un pes lleuger hem de recordar les seves alligadores imatges de desastres: disturbis pels drets civils, amb gossos de presa, la cadira elèctrica i atroços accidents automobilístics, tot això transformat (com els seus Marilyn Monroes) en panells serigràfics de brillants colors . És difícil encasellar a Warhol. La seva sèrie de la *Últim Sopar* , feta a Itàlia (basada en la " de veritat " de Leonardo), estava concebuda seriosament per l'artista, que seguia sent un devot cristià.

Warhol va contribuir a completar la transició des del expressionisme abstracte de Nova York de la dècada del any 1950, la figura més destacada va ser Jackson Pollock , has ta el postmodernisme jugar que s'imposaria a partir de la dècada dels anys 1980 . Ja tenia èxit com a artista comercial quan va exposar piles de caixes de contraxapat amb dibuixos de plantilla a mà a la galeria Stabler de Nova York, el 1964. Les caixes van causar gran impacte en el filòsof Arthur Danto, que les ha analitzat repetides vegades (fins i tot va escriure un llibre titulat *Més enllà de la Caixa de Brillantor*). Les *caixes d'Brillantor* de Warhol semblaven exactament iguals que les dels supermercats i això a Danto li resultava desconcertant: " Per què era una obra d'art quan els objectes als que s'assembla exactament, almenys segons criteris perceptuals, són simples coses o com a molt simples artefactes? Però, tot i ser artefactes, els paral·lelismes entre ells i el que va fer Warhol són exactes. Plató no podria distingir entre ells com demanava distingir entre llits i imatges de llits. De fet, les caixes de Warhol eren uns treballs de fusteria molt bons " .

Danto és autor d'un escrit molt discutit, " El món de l'art " , sobre aquest enigma. Aquest text va instar al seu torn al filòsof George Dickie a formular la " teoria institucional de l'art " , segons la qual l'art és " tot artefacte ... al qual li ha estat conferit el rang de candidat a l'apreciació per alguna persona o persones que actuen en nom d'una determinada institució social (el món de l'art) " . Això significava que un objecte com les *Caixes d'Brillantor* és batejat com " art " si és acceptat per directors de museus i galeries i comprat per col·leccionistes d'art.

Però -objektava Danto - , les *caixes d'Brillantor* no van ser acceptades immediatament pel " món de l'art " : el director de la Galeria Nacional del Canadà va declarar que no eren art, posant-se del costat dels inspectors de duanes quan va sorgir una disputa sobre seu enviament, i gairebé ningú les compro. Danto sosté, per contra, que el món de l'art proporciona una teoria bàsica que un artista invoca quan exposa alguna cosa com a art. Aquesta " teoria " rellevant no és un pensament que estigui al cap de l'artista, sinó alguna cosa que el context social i cultural permet que aprengan tant l'artista com el públic. El gest de Warhol no podria haver passat per art a l'antiga Grècia, en el Chartres medieval ni a l'Alemanya del segle XIX. Amb les *Caixes d'Brillantor* , Warhol va demostrar que tot pot ser una obra d'art, si hi ha la situació i la teoria adequades. Així doncs, conclou Danto que una obra d'art és un objecte que incorpora un significat: " Res és una obra d'art sense una interpretació que la constitueixi com a tal. "

Danto ha criticat anteriors visions de l'art (com o les que hem repassat en aquesta unitat): " La majoria de les filosofies de l'art han estat en bona mesura ratificacions disfressats del tipus d'art que el filòsof aprovava, o crítiques disfressades de l'art que el filòsof desaprovava, o en tot cas teories definides d'acord amb l'art històricament familiar de la pròpia època del filòsof. En certa manera, la filosofia de l'art ha estat només crítica d'art. "

El mateix Danto tracta d'evitar l'ratificar algun tipus concret d'art. La seva teoria pluralista ajuda a explicar per què el món artístic accepta ara coses com festes de sang. taurons morts i cirurgia

plàstica com a art. Danto considera que el seu treball és descriure o explicar per què les persones han tingut per art diferents coses en diferents èpoques: " teoritzen " sobre l'art de manera diferent. En la nostra època, per lo menys des d'algunes obres de Duchamp (com la seva famosa *La Fontaine* i , de 1917) i les *Caixes d'Brillantorde* Warhol, gairebé tot s'hi val. Això fa que les visions estretes i restringides de filòsofs anteriors, que definien l'art en termes de Bellesa, Forma, etc., semblin massa rígides.

Danto sosté que en cada època i context l'artista crea alguna cosa com a art basant-se en una teoria comuna de l'art que el públic pot entendre donat el seu context històric i institucional. L'art no ha de ser una tragèdia , un quadre, un jardí, un temple, una catedral o una òpera. No ha de manifestar necessàriament geni personal o devoció a un déu a través de la lluminositat, la geometria o l'al·legoria.

La teoria artística de porta oberta de Danto diu " endavant " a totes les obres i missatges, però no sembla que expliqui molt bé com una obra d'art comunica el seu missatge. Com a crític d'art de *The Nation* , ha de suposar que unes obres comuniquen millor que altres. (Dir que alguna cosa és art no és de cap manera el mateix que dir que és bon art.) En escriure com a crític i no com a filòsof, Danto unes vegades elogia i altres troba defectes. Explica que " la tasca de la crítica és identificar els significats i explicar de quina manera s'incorporen " . Això exigeix considerar trets materials i formals de les obres d'art: la dicció poètica de els tràgics grecs , L'alçada i la llum de la catedral de Chartres, les progressions d'acords i la instrumentació de Wagner. Danto va observar fins i tot que les warholianas caixes de contraxapat de Brillantor estaven ben fetes.