

LA LECTURA FILOSÒFICA DE L'OBRA D'ART

David ESTRADA I HERRERO
Lliçó inaugural del curs 1999-2000

És possible una lectura filosòfica de l'obra d'art? La resposta és òbvia: cal recordar els noms de Schelling, Hegel, F.T. Visser, entre d'altres, per dir que és possible fer una lectura filosòfica de l'obra d'art. Ara bé, en aquests casos la lectura s'ha fet *des del* sistema i no des de la pròpia obra d'art. La nostra pregunta té un plantejament diferent: partint *des de* l'obra d'art, ens preguntem si és possible una lectura filosòfica del contingut i l'aparença de l'obra d'art. Nosaltres creiem que ho és. D'una manera *directa* i també d'una manera *indirecta*, l'obra d'art ens ofereix un text alternatiu de lectura filosòfica. Aleshores, nosaltres proposem un apropament a l'obra d'art per cercar aquells aspectes i continguts susceptibles d'una lectura filosòfica.

Quan parlem de l'obra d'art, de fet ens referim a una realitat omniabastadora que, a més dels valors estètics, inclou altres elements de significació rica i variada, com poden ser els psicològics, els sociològics, els antropològics, els històrics i els teològics. Tan importants són aquests continguts que donen lloc als fonaments de disciplines particulars tan rellevants com la de la «sociologia de l'art» o la «psicologia de l'art». Si l'obra d'art presenta tanta riquesa de continguts, aleshores, hi pot mancar el filosòfic? No ho creiem pas. Vegem un parell d'exemples de l'art pictòric per a il·lustrar aquest punt; un és *El fill pròdig*, de Rembrandt i l'altre *La rendició de Breda*, de Velázquez. En un cas, hi ha teologia; i en l'altre història. Tornem a la pregunta d'abans: no hi ha també filosofia dins de l'ample repertori de continguts que ens ofereix l'obra d'art? La nostra resposta és afirmativa: hi ha textos filosòfics escrits amb llenguatge de les arts visuals, auditives i mixtes. En el desenvolupament de la nostra posició, els exemples que citarem provenen del camp de les arts visuals —amb el qual estem més familiaritzats—. Davant de l'obra d'art trobem dos tipus de text filosòfic que, segons la manera en què es mostren, els podríem classificar de *directes*, en uns casos, i *indirectes*, en uns altres. En el primer cas, les línies i formes de la construcció artística són *directament* evocadors d'un contingut filosòfic; mentre que en el segon cas, el text filosòfic és d'evocació molt més complexa, i per això l'anomenem de lectura *indirecta*.

1. Lectura filosòfica directa de l'obra d'art

Una vegada més hem de recórrer a alguns exemples de la història de l'art per fer palesa la nostra línia de raonament —cosa tan inevitable com necessària, en tant que allò que cerquem és un text artístic susceptible de lectura filosòfica. Els exemples són de l'art grec antic: *el Partenó*; *el Dorífer*, de Policlet; *l'Apoixomenes*, de Lisip; *l'Hermes*, de Praxiteles; *la Venus de Milo*, i *l'Apol·lo del Belvedere*.

A) Pitagorisme

En totes aquestes obres, l'art clàssic grec se'ns mostra com a essencialment pitagòric. La cosmologia i l'antropologia contingudes en l'art clàssic són pitagòriques. La concepció matemàtica del cosmos es reflecteix constantment en aquest art, i es construeix segons uns canons i uns mòduls que s'ajusten al *ritme*, o llei de l'univers. La idea de *cànon* pressuposa l'ordenació de la realitat segons un esquema racional. El *cànon* s'entenia com una expressió de l'ordre intern de la naturalesa, que obra segons els nombres i segons una mesura determinada. Segons Policlet, una obra ben feta és el resultat de nombrosos càlculs portats al gruix d'un cabell. Del seu *Diadumen* deia que, des dels dits dels peus fins a l'últim cabell del cap, tot havia estat calculat amb l'exactitud de la ratlla d'una ungla. En la relació matemàtica de les parts geomètriques d'un conjunt, l'obra d'art expressava l'harmonia de l'univers. Les produccions artístiques cercaven les perfeccions de la *secció àuria* —que segons un enunciat simple vé a dir que la part menor és proporcional a la major, com la major ho és de la suma de les dues menors. Tant el *Partenó*, com *l'Apol·lo del Belvedere* i la *Venus de Milo* reflecteixen aquest principi. Sobre la base dels enunciats pitagòrics, es creia que el tipus modèlic d'home, amb les extremitats esteses segons dues línies que creuen el melic, quedaria encerclat dins d'un quadrat —el conegut *anner tetragonos* dels grecs i *l'homo quadratus* dels llatins.

Per altra banda, al voltant de l'harmonia numèrica es fonamentava el concepte pitagòric de bellesa com *τάξις καὶ συμμετρία*. Aquesta és la primera i la més influent definició de bellesa de tota la història. L'exegesi estètica de moltes obres d'art posa de relleu un element pitagòric important, del qual tampoc queden excloses algunes manifestacions de l'art abstracte contemporani. Fins i tot es pot afirmar que totes les produccions artístiques de caire *apol·lini* són essencialment pitagòriques i constitueixen eloqüents textos de lectura filosòfica.

B) Platonisme

Però a més de la pitagòrica, una de les altres lectures importants que ens ofereix el text artístic és la *platònica*. Tanmateix, el pitagorisme i el platonisme vénen a ser dues cares d'una mateixa pàgina filosòfica. Aquest encreuament s'inicia ja amb l'art clàssic grec i es continua al llarg de la història. Sobre la base del testimoni de l'art antic es podria dir que ja hi ha «platonisme» fins i tot abans de Plató. La idea de *perfectibilitat*, tan palesa

en l'art clàssic, suposa una superació de l'immediat natural i la recerca d'una idealitat modelica. Segons J. Winckelmann (1717-68), en l'escultura grega, la mímesis d'un ideal superior de bellesa és constant: sembla que per damunt del model natural, l'artista s'afanyés per copiar la forma d'una imatge ideal. Quins eren els models ideals que inspiraven el cànon de Policlet o de Lisip? De quin paradís de formes varen extreure el seus tipus de bellesa Fídias i Policlet? L'anhel antic de *perfectibilitat* trobarà amb les formes ideals platòniques la seva fonamentària estètica, alhora que esdevindrà factor essencial de mímesis artística. De fet, la simbiosi entre l'element pitagòric i l'element platònic ja es dona en l'últim grup de diàlegs del filòsof de l'Acadèmia; per exemple, allò que diu sobre el número, la mesura, les figures geomètriques, l'harmonia, etc., a més de l'importantíssim concepte de participació amb les formes ideals.

Conjuntament amb els seus ingredients pitagòrics, la presència del platonisme en l'art, amb la seva recerca d'un model superior de bellesa, és constant al llarg de la història. El text platònic es llegeix de moltes i variades formes en el decurs de les produccions artístiques. Les diferències de platonisme s'estableixen a l'hora de definir la mímesis que cerca l'art. Segons Aristòtil, l'art té com a model allò que la naturalesa vol assolir. L'art s'anticipa a la natura.¹ Aquesta anticipació no seria possible sense una intuïció, per part de l'artista, de la finalitat que cerca la natura. D'això ve la dita de que la naturalesa copia l'art.

D'acord amb Plini, allo que Fídias realment imitava en esculpir la bella estàtua de Zeus o d'Atenea, no era la imatge d'un home o dona en concret, sinó una perfecta aparició de la bellesa davant dels ulls de la seva imaginació.² Per la seva part, Plotí afirma que la forma que Fídias plasma sobre el marbre existia a la ment de l'artista abans d'encarnar-la en la pedra.³ Sobre el model que inspirava les seves *Madonas*, Rafael responia que tenia a veure amb certa idea que li venia a la ment —*certa idea che mi viene nella mente*. Per al poeta P. B. Shelley, un poema «és la imatge de la vida a la llum de la veritat eterna». D'acord amb el neoplatonisme romàntic, Shelley creia que les *idees* tenen una doble subsistència: estan darrera del vel del món material i dintre de la ment dels homes. Segons Schopenhauer, les veritables entitats de la percepció estètica són les idees platòniques; l'art és una forma de coneixement: una intuïció directa de les essències metafísiques. Allò que ens fa estimar l'art, diu J. Ruskin, és allò del qual l'art és mirall («You will never love art well, till you love what she mirrors better»).

Les lectures platòniques que s'han fet des de l'obra d'art cobreixen un ampli i variat espectre. Ni el positivista Hipòlit Taine —que, d'art, en sabia molt— va pogué defugir una interpretació platònica de l'art. Allò que imita l'art, ens diu, és l'essència de la natura. La naturalesa no aconsegueix assolir la finalitat que persegueix. «Per omplir aquesta llacuna, l'home inventa l'art». Les dones de les teles de Rubens, diu Taine, són un model de dona que la natura voldria produir, però no pot; aleshores recorre a l'art com a ajut.⁴ G. Santayana qualifica la imatge de la mímesis artística com a

1. *Física*, 199a 15.

2. *Historia naturalis*, ed. Littré, 2.

3. *Enéada*, 5,8 i, 2.

4. *La naturaleza de la obra de arte*, Grijalbo, México 1969, 42.

«platonisme al revés». Sobre la base de la nostra pròpia experiència projectem imatges d'ideals superiors, que són els que l'art copia. Les plasmacions artístiques marcarien quotes cada vegada més altes de progrés i desenvolupament humà.⁵

Segons una altra forma de platonisme artístic, la imatge ideal es mostraria dispersa en un nombrós ventall de persones i coses. La tasca de l'artista s'encaminaria a fondre en una sola imatge aquests testimonis de beutat aïllada. De fet, aquesta forma de platonisme ja l'havia suggerit Sòcrates. En certa ocasió, diu Xenofont, Sòcrates visità el pintor Parrasi i li preguntà: No és veritat que, atès que en un sol home no es donen tots el trets propis de bellesa, vosaltres els reuniu d'una pluralitat d'individus? La resposta de l'artista va ser afirmativa. A. Dürer, per la seva part, deia que per aconseguir una bona figura el cap ha de copiar-se d'un individu, el pit d'un altre, les cames i les mans d'altres, i així amb totes les altres parts del cos. Tot procedeix de diferents models, com passa amb la mel, que procedeix de moltes flors.

Una ràpida ullada a les pàgines de la història de l'art posa clarament de relleu que un dels grans temes de la plasmació artística és el *nu*. El nu constitueix una pàgina important d'antropologia filosòfica en l'art. Keneth Clark, en la seva obra *The Nude, A Study in Ideal Form*, manté que el nu reflecteix una doble mimesi: per una banda, la del cos humà com a realitat física, i per altra, la mimesi d'una imatge *ideal* que sintetitza totes les aspiracions de l'ésser humà. «El *nu* és una forma d'art inventada pels grecs en el segle V a.C., de la mateixa manera que l'òpera és una forma d'art inventada a Itàlia en el segle XVII».⁶ El nu no és una transcripció directa —«a la manera d'un tigre o d'un paissatge nevat». En el nu no es busca la transcripció, sinó la *perfecció*. Les «encarnacions» de l'humà en el nu tenen un valor universal i etern. El nu és la forma idònia de plasmació de la realitat humana i de les aspiracions del nostre ésser. «Davant de la *Crucifixió*, de Miquel Àngel, ens adonem que, definitivament, el nu és el tema més seriós de l'art i que no va ser un advocat del paganisme qui va escriure: «I la paraula s'ha fet home i s'ha estat entre nosaltres i hem vist la seva glòria».⁷ Potser ja és hora que els filòsofs, a més dels textos clàssics dels pensadors tradicionals, incrementin el ventall de les seves lectures amb els textos del llenguatge artístic. Cal tenir present que vivim en un temps d'interdisciplinarietat.

2. Lectura filosòfica indirecta de l'obra d'art

A més de la lectura *directa* de l'obra d'art, hem d'afegir la lectura *indirecta* de l'obra d'art. Aquest és un text que s'amaga més profundament sota les capes de l'aparença sensible de l'obra d'art, però que ben aviat —i sovint de forma sobtada— ens descobreix la seva riquesa filosòfica. El contingut d'aquests textos suggereix dos tipus de lectura: una *estètica* i l'al-

5. *The Sense of Beauty*, Complete Works, Scribner's, New York 1936, vol. I, 146.

6. Keneth Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form*, Penguin, 1986. *El desnudo; un estudio de la forma ideal*, Alianza-Forma, 1981, p. 18.

7. *Ibid.*, 20; Jn. 1,14.

tra *lúdica*. A diferència del text *directe*, el text *estètic* —sota les modalitats de *bell*, *sublim* i *lleig* —, apareix en totes les obres d'art.

A) El text *estètic*

Per la dimensió estètica que li és inherent, tota obra d'art és filosòfica. En un temps de confusió i degradació de l'estètica —com és el nostre— en el qual l'estètica ha esdevingut una mena de calaix de sastre on tot hi entra, nosaltres ens fem ressò del que deia aquell gran mestre d'estètica de la Universitat de Barcelona, el Dr. Francesc Mirabent i Vilaplana i també reivindicuem la seva identitat filosòfica per a la disciplina.

És realment interessant —i «thought provoking» com diria Bertrand Russell— la manera com el judici estètic sorgeix de l'obra d'art. Sembla un xic paradoxal que d'un context artístic més aviat *dionisiac* pugui sortir una entitat tan filosòfica com és la del judici estètic. D'entrada, hem de dir que, en un primer moment, l'obra d'art se'ns mostra com irreductible a l'aprehensió intel·lectual del llenguatge verbal. Quan hom preguntà a Picasso que donés raó del *Guernica*, el pintor respongué que si ell hagués estat capaç d'explicar amb paraules allò que volia dir, no hagués pintat la tela. Sembla, doncs, que hi ha un contingut important en l'obra d'art que es resisteix a ser encasellat. En el seu *Discours de métaphysique*, escrit l'any 1686, Leibniz parla d'un «no sé què» (*nescio quid*) que caracteritza el coneixement confús de l'obra d'art; i pel qual una pintura o un poema *agrada o desagrada*. Leibniz no s'adonà que el «no sé què» es traduïa, de fet, en un judici estètic de gran contingut filosòfic. Però, com solucionar la problemàtica d'un judici que venia emmarcat en el sentiment? Des de Descartes a Wolff, passant per Spinoza i Leibniz, les percepcions i els sentiments es descriuen *negativament*, en termes de la raó lògica, és a dir, per allò que els distingeix d'una idea abstracta. El gran avenç d'A. Baumgarten consistí en reconèixer l'existència d'aquest nivell confús del «no sé què», i fer del sentiment i les percepcions sensibles realitats irreductibles. De tota manera, no és fins a Kant, amb la seva analítica del judici de gust, que es clarificaria la qüestió i el sentiment trobaria un tractament apropiat dins del judici estètic.

Al marge d'aquestes dificultats, a nosaltres ens interessa remarcar el fet que des del «nescio quid» i la resta d'elements integradors del component artístic, d'una manera immediata i espontània sorgeix el judici estètic —aquesta obra és *bella*, aquesta obra és *sublim*. D'una manera *indirecta*, des d'un rerafons gairebé *dionisiac*, formulem un judici tan filosòfic com és l'estètic. «Sense cap dubte —afirma Mirabent— és aquí on l'estètica s'identifica més íntimament amb la filosofia. Fer la teoria del judici estètic és tan com obrir la discussió sobre un problema bàsic de la filosofia i examinar una sèrie nombrosa de posicions i d'aspectes. Tal vegada és aquesta la raó per la qual tants esteticistes negligeixen el judici estètic o en parlen, d'una manera formulària, sense arrelar-lo fonament en les terres dures i difícils de la filosofia».⁸

8. F. Mirabent, *De la bellesa, iniciació als problemes de l'estètica, disciplina filosòfica*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936, p. 161.

A partir de Baumgarten, l'obra d'art rebrà una atenció especial a l'hora d'establir una fonamentària per a l'analítica del judici estètic. L'estètica tradicional, centrada en el tema de la bellesa, elaborava els seus conceptes al voltant d'una exemplaritat modèlica. A partir de Baumgarten, l'atenció preferencial es dirigirà a les concrecions apariencials de les obres d'art i a les reaccions de tot tipus que provoquen en l'espectador. La vinculació del judici estètic amb l'obra d'art, constitueix, a més a més, una sòlida salvaguarda contra tot intent d'arraconar aquest judici dins d'un marc purament subjectiu; ja que és un judici que es formula en relació a quelcom tan objectiu com és l'obra d'art. Quan es diu d'alguna cosa que és bella, de fet pressuposem l'ancoratge de tal judici en la realitat concreta de l'obra d'art. Però, al mateix temps, ens adonem que el judici particular que hem formulat en relació a una determinada obra d'art, comporta una abassegadora exigència d'universalitat. El text del judici estètic, que sorgeix de l'obra d'art, és —sense dubte— d'una gran riquesa filosòfica.

Aquest contacte directe que l'estètica ha d'observar amb l'obra d'art, ha fet possible l'ampliació del repertori del judici de gust. El text filosòfic que l'obra d'art ens ofereix del judici estètic s'ha vist incrementat amb un tercer judici: el de la *lletgesa*. L'abundància i proliferació d'obres «aïskhròtiques» en l'art contemporani ha fet necessària la inclusió de la lletgesa com una categoria més de l'estètica. Primerament i durant molts segles, l'estètica es centrà en el tema del judici de *bellesa*; més tard es va afegir el judici del *sublim*; i als nostres temps s'ha sumat un tercer: el de la *lletjor*. La possibilitat d'aquesta inclusió ja la va entreveure G. E. Lessing en el segle XVIII, i també, anys més tard, F. Solger. Però, sense dubte, va ser amb J. K. Rosenkranz, amb el seu llibre *Estètica de la lletgesa*, publicat el 1853,⁹ quan aquest tema va assolir atenció i protagonisme entre els estetes. Avui en dia, els exemples tan nombrosos d'art «aïskhròtic», tant de caire realista com de caire expressionista —i fins i tot abstracte—, han fet necessària la inclusió d'aquesta pàgina de text artístic per a la seva corresponent lectura filosòfica.

B) El text *lúdic*

El fet que les formes naturals s'utilitzin d'una manera lúdica, trencant l'ordre del món objectiu i combinant arbitràriament composicions gairebé irracionals, fa que una gran part de l'art del nostre temps presenti una complicada problemàtica estètica —ja que sembla que es tracti d'un art desarrelat de tot sentit i lògica. El fenomen, insistim, és bastant corrent en la panoràmica artística del nostre temps; fins i tot sembla inseparable dels —ismes avantguardistes de més anomenada. Si bé l'element lúdic ja és present en obres d'artistes del passat, com El Bosco, Arcimboldo i altres, és, sense dubte, en el nostre temps quan el fenomen lúdic en l'art ha esclatat amb més força, fins a l'extrem que, en major o menor grau, una bona part dels artistes més representatius d'avui han festejat aquest gènere. La pintura de Marc Chagall n'és un bon exemple. En les seves teles apareixen animals fantàstics com un peix alat de la boca del qual surt una mà humana

9. *Die Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853.

tocant un violí; un boc assegut, que també té una mà humana tocant el violí, i, enganxat al coll, un donzella amb un pom de flors. Descobrim éssers humans que desafien les lleis de la gravetat i volen com els núvols; un bell nu femení flotant sobre un poble, on també es veu un gerro de flors més alt que una casa tres pisos. El mateix Chagall afirma que, en les seves obres l'ordre lògic no té cap lloc: tot obeeix a la llei del pur caprici.

Aquestes tendències lúdiques ben aviat van cridar l'atenció de Bernard Bosanquet (1848-1923), el famós esteta neo-hegelià anglès. Aquest nou tipus d'art plantejava un seriós problema d'interpretació, tant per la seva contranaturalitat com per la seva irracionalitat. Bosanquet no trigà a suggerir una explicació estètica del nou fenomen, que nosaltres considerem apropiada i convincent. En bona part, la tesi de Bosanquet es conté en l'obra *Lectures on Aesthetic*, que és un recull de tres conferències pronunciades l'University College de Londres el 1914. Lluny d'excloure l'activitat de la ment —*the mind*— en l'art lúdic, Bosanquet dona a aquesta facultat un paper creador decisiu. Contràriament a la tesi romàntica, la imaginació no és, per a ell, una facultat autònoma de l'esperit, sinó una forma d'activitat de la ment: «The imagination is precisely the mind at work, pursuing and exploring the possibilities suggested by the connections of its experience».¹⁰ La capacitat combinatòria de la imaginació pot tenir lloc al servei de la ciència i de la recerca lògica, i també al servei d'un tipus d'art com és el lúdic. Al servei de la veritat teòrètica, diu Bosanquet, el principi rector que dirigeix l'activitat de la ment s'encamina a la inserció dels fets de la realitat dins de la totalitat d'un sistema lògic i coherent. Però quan la ment es veu lliure de les exigències del sistema, aleshores deixa d'estar sotmesa a les pautes combinatòries de relació que ens són naturals i familiars en la vida quotidiana.¹¹ Les combinacions de l'art lúdic, la imaginació les porta a terme, no al servei del sistema, sinó al servei de l'element lúdic; i té, com a finalitat exclusiva, el *plaer estètic*. En un cas, l'objectiu és la *veritat teòrètica*; mentre que en l'altre és la *fruïció estètica*.

La fruïció estètica que esdevé de l'art lúdic es vincula molt directament amb la llibertat de la ment, que ja no es veu sotmesa a la rigidesa lògica del sistema i pot establir, amb total independència, les seves pròpies associacions. Que això és així és després del propi plaer estètic que produeixen aquestes obres i del sentiment de llibertat que susciten en l'espectador. Per totes aquestes consideracions és també evident que aquest tipus d'art no exclou ni defuig la qüestió filosòfica. Les obres de l'art lúdic constitueixen també un text per a la lectura filosòfica.

Consideracions finals

La línia argumental seguida fins aquí sembla corroborar, palesament, la necessitat que té l'estètica d'elaborar les seves idees i construccions dins del marc d'una estreta relació amb l'obra d'art. L'obra d'art és també un text

10. *Lectures on Aesthetic*, Macmillan, London 1915, p. 26.

11. «...When imagination is free, when the mind is operating, not in the service of theoretical truth, but in that of aesthetic feeling, then it altogether ceases to be bound by agreement with what we call reality as a whole». *Ibid.*, p. 27.

filosòfic que l'estètica no pot ignorar. En aquest punt estem en desacord amb Francesc Mirabent, el nostre estimat i respectat mestre, que defensa aferrissadament la independència de l'estètica de l'art. Escriu l'esteta català:

«El fet que Kant hagi pogut aprofundir magistralment en els problemes de l'estètica sense, però, tenir experiència de les creacions artístiques —per impossibilitat de contemplar-les vivint on i com vivia—, explica suficientment que l'estètica no és la ciència de l'art. Perquè ho creiem així, ens hem prohibit des del primer moment tota al·lusió a les teories artístiques, i només quan per a la claredat de la nostra argumentació ha estat indispensable de referir-nos a l'obra d'art, ho hem fet sumàriament, sense pretendre entrar en el terreny dels teoritzadors i del crítics. I no solament perquè això requereix una competència especial —que no tenim—, sinó a més, i sobretot, perquè el nostre concepte de l'estètica, filosofia de la bellesa, ens priva d'involucrar i de confondre dos problemes tangencials, però diferents».¹²

Tampoc nosaltres creiem que l'estètica sigui una ciència de l'art, ni cap forma de disciplina crítica —com ho podria ser la literària—; però sí que creiem que en l'obra d'art es troba una part substancial de les dades de la reflexió estètica. És cert que hi ha una mancança notable de referències a les obres d'art en Kant. A part dels exemples trets de la natura, com el de la rosa per al judici de la bellesa i el de paisatges i cels estrellats per al del sublim, els altres exemples, a més de ben pocs, són realment desafortunats: un vestit, la *vaca* de Miró —de la qual no ens ha arribat ni una defectuosa rèplica. Del silenci kantian sobre l'obra d'art tampoc es pot inferir un rebuig obert de les obres d'art per part del filòsof. No oblidem que la *Crítica del Judici* dona per suposada una recerca que, sobre la qüestió estètica, ja havien fet prèviament, d'una banda E. Burke sobre aspectes psicològics, i A. Baumgarten l'altra sobre qüestions filosòfiques, i que en l'elaboració de les seves idees ambdós estetes havien tingut ben present la realitat de l'obra d'art.

De tota manera, el silenci de Kant vers l'obra d'art s'explica per la nota de desinterès que el filòsof associa amb la identitat del propi judici de gust. En tant que totalment desinteressat, el judici de gust no pot estar interessat en l'existència de l'objecte que l'ha propiciat. Precisament sobre aquesta qüestió del desinterès del judici de gust per l'existència de l'objecte estètic, Mirabent dirigí una punyent crítica al filòsof de Königsberg, sense adonar-se que precisament en aquesta qüestió s'amaga la veritable raó per la qual Kant desenvolupa la seva analítica del judici de gust al marge de l'obra d'art.

Per la nostra part creiem que el punt de partença de la reflexió estètica és *l'objecte estètic* —amb la doble vessant d'obra d'art i obra de la natura—. L'estètica no legisla cànons artístics ni determina normes de bellesa, de sublimitat o de lletjor. L'estètica arrenca de «fets consumats» i busca entendre'ls en el marc de la reflexió filosòfica. Aquesta reflexió filosòfica és com una exigència ineludible que imposa la pròpia experiència estètica davant de l'obra d'art. El deixant nostàlgic de la breu i fugaç fruïció de l'obra d'art actua en nosaltres com un esperó de la reflexió estètica; hi ha en nosaltres el desig d'aprehendre intel·lectualment l'experiència de l'art. D'al-

12. F. Mirabent, *De la bellesa*.

guna manera, diu Hegel, les obres d'art es dirigeixen a la intel·ligència. «Tan aviat com vaig sentir, vaig esforçar-me per a entendre», comenta S. T. Coleridge tot recordant l'impacte que li va produir la lectura de les poesies de W. Wordsworth a *Balades líriques*. *I no sooner felt, than I sought to understand*.¹³ L'activitat estètica vindria a ser l'esforç de la intel·ligència per aprehendre —en la mesura en què això és possible— la identitat de la realitat artística, tant en els seus aspectes objectius com en els subjectius.

L'estreta relació de l'estètica amb l'obra d'art ha resultat ser molt positiva, ja que, a més d'ampliar el nombre de judicis de gust, ha fet necessari un replantejament a fons del vell concepte de la bellesa. Les obres de caire expressionista, com per exemple la tela de la *Crucifixió* de M. Grünewald, s'interpreten ara des d'un nou concepte de bellesa: el tradicional concepte de bellesa s'ha enriquit amb l'addició del concepte de «bellesa idònia», que ha fet definitivament obsoleta la desgraciada distinció entre «obres belles» i «obres d'art». Tot això, i molt més, ha esdevingut contingut estètic com a conseqüència de la lectura filosòfica que es fa de l'obra d'art.

No és tan sols en els texts clàssics de la història del pensament on podem trobar material per a la reflexió filosòfica: també ho podem trobar —i potser de vegades amb molta més vida i frescor— en les grans obres d'art de tots els temps. A les obres d'art, diu Hegel, l'home hi projecta el seu propi ésser i, objectivant-se en elles, pretén conèixer-se a ell mateix. Aquest descobriment d'ell mateix en l'obra d'art constitueix un dels aspectes més interessants i enriquidors que ens aporta la reflexió estètica. És aleshores quan l'art s'alça victoriosament per sobre dels condicionants d'estil, d'època i de gust, i es mostra amb la significació i vigència perennal que caracteritza tot allò que és essencialment humà. No és això precisament la pintura de D. C. Friedrich, autèntic text de filosofia antropològica, amb tota la seva problemàtica existencial de finitud i infinitud, temporalitat i eternitat i la permanent recerca de la transcendència?

13. *Biografía literaria*, IV, p. 644. En *The Oxford Anthology of English Literature*, 1975.