

LES ARTS GERMANES I LA TEORIA ARTÍSTICA DEL SEGLE XVIII

Una aproximació a l'obra de Gotthold Ephraim Lessing

Miriam Carmona Campos
Tutor: Joan Bosch Ballbona
Grau en Història de l'Art
Setembre 2015



ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	3
2. ANTECEDENTS HISTÒRICS	5
2.1. El llegat clàssic	5
2.2. Edat Mitjana	8
2.3. Teorització de l' <i>ut pictura poesis</i> al llarg de la història	9
2.3.a. L'estètica prestada de l' <i>ut pictura poesis</i>	12
2.4. Noves aportacions: Classicisme i acadèmia.....	14
2.4.a. Decadència del model Acadèmic	18
3. TEORIA ARTÍSTICA DEL SEGLE XVIII: unitat i diversitat en les diferents arts ..	20
3.1. Primera meitat de segle XVIII	21
3.2. Beginning of a new age.....	22
4. LA DIVERSITAT EN LES ARTS: Gotthold Ephraim Lessing i els límits teòrics i artístics	26
4.1. Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie.....	28
4.1.a. Discrepàncies i acords: Winckelmann i la problemàtica del Laocoont.....	30
4.1.b. Tesi principal de l'obra: divergències entre la poesia i les arts plàstiques	36
4.1.c. Característiques pròpies de cada art	39
4.1.d. Reflexions entorn la bellesa i la lletjor	42
4.1.e. La importància del punt de vista de l'espectador	44
4.1.f. Conclusions generals	45
5. CONCLUSIONS.....	47
6. BIBLIOGRAFIA	49

1. INTRODUCCIÓ

La primera vegada que vaig escoltar parlar de la doctrina de l'*ut pictura poesis* va ser durant una assignatura de segon curs d'Història de l'Art. En endinsar-nos dins el context del Renaixement vaig descobrir la complexitat del rerefons documental d'aquesta època. Em va fascinar el fet de descobrir com un moviment, inicialment literari de recuperació de les fonts antigues, podia tenir una influència tant significativa en tots els àmbits de la cultura i la societat. El que més em va cridar l'atenció però, van ser les repercussions de la premissa horaciana en relació a la producció artística.

Després d'aquest moment, el meu interès per la vessant teòrica de l'art no va fer més que incrementar. Durant els següents anys de la carrera, em vaig adonar que el que més em cridava l'atenció era la part documental de la història de l'art; des de tractats i biografies, fins al pensament que existeix al voltant d'un període o estil concret.

La idea d'endinsar-me en el món de la teoria de l'art ha estat recurrent durant tots aquets anys de formació acadèmica universitària. Però no ha estat fins al treball de final de grau on he vist el moment idoni per dur-lo a terme.

En explorar de manera superficial l'ampli ventall de temes possibles, vaig decidir recuperar aquella premissa de la doctrina que tant em va fer reflexionar: la relació recíproca entre la poesia i la pintura. El primer pas va ser llegir el llibre de Rensselaer Lee, titulat *ut pictura poesis: La teoria humanística de la pintura*, el qual va propiciar que el meu interès avancés un pas més enllà. Em vaig adonar que no només m'interessa la part documental de l'art, sinó la capacitat que té per mostrar l'evolució del pensament d'una època i com aquest pensament evoluciona influenciant les èpoques posteriors. La raó concreta que va fer centrar-me en la relació de les arts germanes és l'interès que em desperta aquest debat teòric artístic en concret, així com també, els instruments que generen els autors per demostrar la validesa dels seus arguments.

L'objectiu principal d'aquest treball és introduir-me en el món de la teoria artística, aprofitant alhora la inquietud personal per presentar aquest projecte acadèmic. En el treball, segueixo la relació de les arts germanes, a partir del pensament dels primers autors humanistes, fins als de finals del segle XVIII. La finalitat d'això és mostrar els diferents tractaments que pateixen les arts germanes a partir de l'ús de la premissa *Ut pictura poesis* que fan els diferents autors al llarg de quatre segles. Tot això, sense

perdre de vista el diàleg teòric entre els diferents autors, ja que això és el que realment enriqueix cada època.

Aquest treball s'estructura en tres parts:

La primera part del treball, consisteix en mostrar els antecedents històrics necessaris per comprendre els referents de l'antiguitat que donaran lloc a la doctrina humanista de l'*ut pictura poesis*, tant en el seu desenvolupament inicial, com en la seva evolució fins arribar al segle XVIII.

La segona part, se centra en presentar el context de la teoria artística del segle XVIII, tenint en compte la diversitat de pensament entre els diferents autors d'aquesta època, la qual assentarà les bases del canvi de la mà d'autors com ara Alexander Gottlieb Baumgarten, Jean Baptiste Dubos o Johann Joachim Winckelmann, entre d'altres.

I, per últim, la tercera part del treball, mostra de la manera més diàfana possible el punt de trencament que el pensament de Lessing introdueix a finals del segle XVIII, amb el propòsit de distingir i delimitar l'àmbit d'acció de la pintura i la poesia de manera diferenciada. A més a més, ens endinsarem a analitzar de ben a prop les idees més rellevants de la seva obra *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*.

2. ANTECEDENTS HISTÒRICS

2.1. El llegat clàssic

Per tal de comprendre de manera àmplia la doctrina humanista de *l'ut pictura poesis*, tan el seu origen com la seva evolució i la posterior decadència, cal efectuar una primera aproximació al llegat històric de l'antiguitat. Observant i valorant les bases assentades per pensadors, poetes i filòsofs de l'època. Aquestes bases es caracteritzen per la delimitació de conceptes clau com poden ser la imitació, l'expressió, l'harmonia o el decor, entre d'altres. Aquests aspectes conceptuals són els que prepararan el terreny per a la posterior discussió crítica de les arts visuals.

Les fonts documentals de l'antiguitat les quals farem referència no van ser dedicades directament a les arts visuals, però seran reflexions de gran utilitat per poder conèixer el marc conceptual i cultural on les arts d'aquest període van ser creades, enteses i considerades.

El concepte unitari 'belles arts' no sorgeix abans del segle XVII. Hem d'entendre les referències del llegat clàssic des d'un altre punt de vista al modern i l'actual. Les paraules i els conceptes evolucionen amb el pas del temps, no són estàtics i closos. Per tant, partint d'aquesta premissa hem de traslladar-nos als orígens etimològics de la paraula 'art'. El mot grec *τέχνη*, o el llatí *ars*, eren mots que englobaven una sèrie d'activitats humanes, oficis o ciències. Eren entesos pels antics com quelcom que podia ser ensenyat i, per tant, après. De la mateixa manera que no podem utilitzar l'etiqueta 'belles arts', per tal de no caure en un clar anacronisme, tampoc trobem en els textos d'herència antiga una consideració i distinció de les 'arts visuals' com a tal. Segons Paul Oskar Kristeller, cap dels filòsofs de l'antiguitat, van escriure un tractat específic i sistemàtic sobre les arts visuals, així com tampoc els hi van assignar un indret destacat en els seus esquemes de coneixement¹. Per tant, totes aquelles idees i reflexions relatives a l'art i la seva pràctica, les trobarem de manera dispersa en el gruix de les fonts que ens mostren el pensament de l'època.

L'espai on podem observar de manera més clara la concepció de l'art pels antics, la trobem en el pensament de Plató. Tot i que, dels escrits de Plató se'n desprèn el seu clar interès per la pintura, mai no va exposar una teoria clara i concisa sobre les pràctiques

¹ Vegeu: Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes: colección de ensayos*; Traducció de Bernardo Moreno Cabrillo; Taurus Ediciones; 1986, Madrid. Pàg. 187, nota núm. 52.

artístiques visuals. No obstant això, l'ambivalència que caracteritzarà les seves reflexions entorn les arts visuals, el seu llegat ens proporcionarà conceptes transcendents per a la història de la teoria artística, com és el concepte de 'mimesis' o 'imitació'. Per Plató la imitació era un concepte metafísic, el qual s'utilitzava per descriure la relació entre els objectes i les idees. És un clar reflex de la seva concepció jeràrquica de la realitat, de la mateixa manera que ho serà la relació que establirà entre 'imitació' i l'àmbit de les arts visuals. Plató, en un passatge del *Llibre X* de la *República*², ens parla de la concepció sobre la imatge pictòrica. L'entén com una aproximació de l'objecte material el qual imita i mai no podrà ser una còpia exacte d'aquest. El rebuig que expressa cap a la imitació pictòrica troba els seus fonaments en el caràcter il·lusionista de la pintura. Un altre dels filòsofs que no podem obviar és Aristòtil que inclou l'art entre les activitats basades directament en el coneixement. Les seves referències a les arts visuals són més superficials si les comparem amb el gruix de l'obra de Plató, però la seva contribució entorn alguns conceptes clau, com ara la imitació, mantenen la seva influència en èpoques on la seva filosofia era rebutjada. N'és un exemple l'època del humanisme renaixentista. Per Aristòtil, a diferència de Plató, la noció d'imitació no és abordada de manera àmplia. És a dir, es troba reservada a les arts, i ell l'entén com l'acció dels homes. Una 'acció' estretament lligada al concepte de 'producció' que Aristòtil defensa, com un procés que es pot trobar tant a la naturalesa, com a l'activitat humana. De la mateixa manera que trobem la jerarquització en el pensament de Plató, Aristòtil també disposa d'una escala de jerarquia entorn el concepte d'imitació, però eleva l'emulació de les emocions com a tasca principal.

Per tal d'entendre l'organització de la filosofia clàssica i les interrelacions entre la poesia, la música i les belles arts –entenent com a tal la connotació moderna del terme-, seguirem el concepte de 'mimesis'. Dels escrits de Plató i Aristòtil s'han extret cites i reflexions que ens condueixen a determinar que varen considerar la poesia, la música, la dansa, la pintura i l'escultura com a diferents formes d'imitació³. És important no passar per alt l'absència de l'arquitectura dins de l'esquema presentat. Dels corresponents textos de Plató i Aristòtil se n'extreu una subdivisió dins la consideració

² Vegeu: Barasch, Moshe; *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*; Traducció per Fabiola Salcedo Garcés; Alianza; 1999, Madrid; pàg. 18: “Solo hay una forma o idea de lecho. El carpintero imita esta idea realizando un cierto tipo de lecho, de un material específico y de una forma concreta. El pintor que lo representa no reproduce realmente el producto del artesano; él pinta sólo su apariencia óptica, el lecho como él lo ve desde un cierto ángulo, con una cierta luz, y así sucesivamente. El pintor se encuentra, de esta manera, doblemente apartado de la realidad última, esto es, de la idea”.

³ Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes...* pàg. 188, nota 53.

àmplia d'art, les anomenades 'arts imitatives' -dins les quals hi trobem, a més de les que identifiquem dins la classificació moderna de belles arts, altres activitats com la sofística, l'ús del mirall o la realització de trucs de màgia-⁴.

Els esforços dels antics per classificar les arts i les ciències humanes no es veuran materialitzats fins passada l'època de Plató i Aristòtil. Fruit d'un gran interès per formar un sistema educatiu cohesionat en relació a les 'arts liberals'. Aquest esquema definitiu només el trobem de la mà de Marciano Capella, retòric romà que ens ofereix la gramàtica, la retòrica, la dialèctica, l'aritmètica, la geometria, l'astronomia i la música com l'enumeració de les set arts liberals⁵. Si comparem la classificació de les 'set arts liberals' de M. Capella, amb el sistema modern de les belles arts, les diferències en són evidents. Les arts visuals no disposen d'una posició acotada i diferenciada dins de l'esquema de les set arts –quedant aïllades i juxtaposades als oficis manuals-, com també se'ns fa evident l'absència de la poesia –tot i que coneixem l'estreta relació d'aquesta amb la retòrica i la gramàtica-.

Les consideracions sobre les arts visuals -la pintura, l'escultura i l'arquitectura- semblen quedar reservades a un segon pla tècnic durant l'antiguitat, com tasques devaluades pel seu poc prestigi social i intel·lectual en front d'altres disciplines millor considerades com la poesia o la música. El camp d'exploració de la poesia com a art individual, encara que fortament relacionada amb el llegat antic de l'eloqüència, és un terreny fèrtil per a les reflexions de Plató i Aristòtil. En tant que el primer exposa observacions poc sistemàtiques, com les presents a la *República*, el segon dedica tot un tractat a la teoria de la poesia de manera sistemàtica i constructiva. La seva obra *Poètica* no és només un recull de reflexions influents per a la teoria de la poesia, que marcarà les posteriors i successives consideracions, sinó que també li proporciona un espai privilegiat a la història del saber filosòfic. Tot i la diferència de 'status' entre la poesia i la pintura, és en l'època antiga on trobem les primeres referències de comparacions entre ambdues arts. Referències per veu de Simónides –*De gloria Atheniensium*-, o Plató –*La República*-, Aristòtil –*Poètica*-, i Horaci –*De arte poètica*-. A més de les comparacions entre poesia

⁴ Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes...* Pàg. 188, nota 58 - 59 - 60.

⁵ Trobem esquemes similars, per exemple d'autors grecs i llatins. Vegeu: Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes...* Pàg. 188.

i retòrica per Ciceró –*De inventione*–, o Dionís d’Halicarnàs –*De veterbus scriptoribus*–, entre d’altres escriptors com Quintilià –*Institutio Oratoria*–⁶.

Aquestes referències seran la base pel posterior endinsament en la doctrina de l'*Ut pictura poesis*⁷, on ens retrobarem amb aquets fragments aïllats, seleccionats i extrets del seu context original per tal de ser utilitzats a favor de la teorització de les arts visuals.

2.2. Edat Mitjana

Durant l’Edat Mitjana trobem herències de l’antiguitat precedent, però també es poden observar divergències clares amb aquesta. En primer lloc, el concepte 'd’art' va mantenir la mateixa connotació de matèria, o sistemes de normes, susceptible de ser ensenyada. En segon lloc, neix el terme 'artista' –*artifex*– durant aquesta època, però el seu significat és igualment ampli. La seva utilització era acceptada tant per designar l’aprenent de les “arts liberals” com també a qualsevol artesà productor.

L’Edat Mitjana va rebre de l’antiguitat el sistema de les 'set arts liberals' com una classificació global del coneixement humà, però l’adapta a la seva pròpia ordenació. Fins el segle XII la subdivisió de les heretades set arts liberals s’agruparan sota la denominació de *Trivium* –geometria, retòrica i dialèctica– i de *Quadrivium* –aritmètica, geometria, astronomia i música–.

La pintura, l’escultura o la poesia i la música, no apareixeran juntes, i per tant, no obtindran la categoria d’arts imitatives. Tot i que la poesia i la música apareixen entre les matèries impartides en moltes escoles i universitats, les arts visuals segueixen relacionades amb els gremis artesanals, com a matèries que no necessiten grans coneixements teòrics.

Aquesta doble divisió, el *Trivium* i *Quadrivium*, es tornà insuficient després del nou impuls que experimentarà el saber a partir dels segles XII i XIII. La creixent importància de les universitats va establir distincions entre la filosofia, la medicina, la jurisprudència i la teologia com a matèries segregades de les arts liberals. És aquesta

⁶ Vegeu: Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes...* Pàg. 186, de la nota 32 a la 36.

⁷ Fragment del poema d’Horaci [vegeu nota 11] més influent de la teoria artística fins al segle XVIII. La densa reflexió que provoca la premissa de l'*Ut pictura poesis* es pot condensar en les següents consideracions: la bona pintura, com la bona poesia, és la imitació ideal de l’acció humana. S’aparellaven les capacitats i honors de la poesia, ja assolits per la condició d’art liberal, a les capacitats artístiques de la pintura com a arts germanes. Ambdues arts haurien d’expressar les veritats generals, amb la doble aspiració de agradar i també instruir. Aquesta premissa esdevindrà una doctrina àmpliament discutida i en contínua evolució en mans dels diferents humanistes de la història.

nova situació la que provocarà el sorgiment d'una nova organització, sempre emmirallada a l'herència dels segles precedents, l'esquema de les 'set arts mecàniques'. Hugo de San Víctor ens proporcionarà un nou esquema, distingint dins d'aquest, les següents àrees de coneixement: *Lanificum, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina* i *theatrica*. Dins de l'àrea anomenada *armatura*, de manera conjunta amb altres oficis, es troben l'arquitectura, l'escultura i la pintura. A més, els tractats sobre poesia i retòrica, o els de música i algunes arts o oficis diversos, tots orientats a una finalitat tècnica i professional, sense mostrar cap indicatiu de relacionar cap d'aquestes arts entre si.

2.3. Teorització de l'*ut pictura poesis* al llarg de la història

Sense entrar en debats historiogràfics, ens referirem a l'època del 'Renaixement' com els anys compresos entre el 1300 i el 1600 dC. Un període que es va considerar a ell mateix com un 'renéixer' del conjunt de les diferents àrees del saber i les lletres. Tot i que, no sempre s'assoleixin aquestes pretensions imperants al llarg de més de quatre segles, entenem la complexitat d'una època que marcarà els camins culturals de l'història occidental. Tant mateix, copsem també la continua evolució de temes recurrents dins el terreny de la teoria de l'art, mai estàtics i sempre canviant. Trobarem en aquets segles el sorgiment d'una teoria renaixentista de l'art, l'origen i punt de partida per a la concepció moderna de les arts visuals. Només a Itàlia es van donar les condicions socials, intel·lectuals i artístiques, propícies per formar una articulació completa i sistemàtica de pensament entorn les arts visuals, un pensament que a partir del segle XVI serà exportat arreu d'Europa.

L'humanisme clàssic del renaixement italià és una peça clau pel gran desenvolupament cultural i intel·lectual del renaixement, el qual marcarà fortament els segles posteriors. L'entenem com un moviment ideològic i cultural, estretament lligat a la filosofia, amb l'objectiu d'estudiar i recuperar els principis bàsics del llegat antic. Com ja hem vist, parlem d'un moviment inicialment literari, basat en la recuperació de textos antics amb la voluntat de transmetre, estudiar i interpretar el llegat de l'antiguitat clàssica, que posteriorment s'estendrà a la resta d'àrees del saber, com l'art, la música o la ciència. Tal empresa, recuperar el llegat a partir de les fonts documentals literàries d'època antiga, va assolir una ampla difusió gràcies a nombroses edicions dels clàssics comentades i acotades amb una minuciosa crítica textual, formada per la comparació de diferents manuscrits que tractaven sobre temes similars.

Per tal d'entendre els textos antics, els humanistes havien de portar a terme un exercici d'investigació, i estudi, de la història i mitologia antigues. Tot i que, després adaptessin tals coneixements per a finalitats concretes i necessitats subjectives de la seva època. Un clar exemple d'aquest minuciós estudi i la seva importància són la traducció de textos escrits en grec. Seran els humanistes els veritables precursors de l'erudició clàssica moderna, amb l'objectiu clar d'estudiar i imitar la literatura clàssica, a més de destacar la funció clarament didàctica d'aquesta. Aquesta voluntat d'imitar als antics també queda demostrada si observem la gran quantitat d'escrits en llatí clàssic que emergiran. No obstant això, hem de tenir en compte també els documents escrits en llengua vernacla, que des del segle XIV guanyen protagonisme de la mà d'escriptors com Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio o Dante Alighieri, els quals alhora també escriuran en llatí. És cert que, durant el segle XV i en un primer moment, la literatura en llengua vernacla es veu frenada enfront la recuperació del llatí clàssic per part dels humanistes. Però a finals del segle següent ressorgeix l'interès per la llengua vulgar, que incrementarà paulatinament al llarg del segle XVI. Aquestes evidències no contradeien l'ús coetani dels dos models d'expressió literària, els quals van seguir la seva evolució paral·lela tant en els segles XV com en el XVI i posterior, allò que varia és la prioritat de l'ús d'un enfront de l'altre segons l'època a la qual ens apropem. L'estudi i interpretació dels poetes antics formava part de la formació i de la feina diària del poeta renaixentista, atès que s'entenia el llegat de la poesia clàssica com l'execució perfecta de la qual s'havien d'assolir coneixements. Entenem a Petrarca com la figura clau que impulsarà definitivament aquests nous valors humanistes i reforçarà l'interès en emmirallar-se en el llegat antic. Seran els seus versos del poema *Africa* on trobem la clau visionària de la fita a la qual els primers humanistes volien arribar:

*"Almas bellas y amigas de la virtud
poseeran el mundo y después veremos que se hace
todo de oro y lleno de obras antiguas"*⁸

La teoria artística moderna té uns orígens clars en el pensament emergent del renaixement, a partir del qual les successives reflexions i debats giraran entorn d'una diversitat de temes. La majoria dels quals formaven part de competències retòriques

⁸ R. Santidrián, Pedro; *Humanismo y Renacimiento*; Selecció de Pedro R. Santidrián; Alianza Editorial; 1986; Madrid. Pàg. 19

entre dos aspectes contraposats, com pot ser la superioritat relativa de les arts o la comparació entre ambdues. Reflexions recurrents de temes tals com la imitació, l'expressió, el decor o la bellesa, idees sobre les quals trobem nombroses consideracions per part de diferents autors. Els debats més rellevants i coneguts, tot i l'evolució usual lligada als canvis de pensament de cada època, es poden anomenar i condensar en el tractament de la línia i el color o la superioritat de l'escultura sobre la pintura i viceversa –el que identifiquem com *paragone*-. Fins al segle XVIII la teoria de l'art ha pogut experimentar canvis entorn el punt de vista des del qual s'abordaran els diferents temes, a favor dels objectius artístics de cada època, però tot i així romanen com un tot. És durant el segle XVIII el moment en el qual la teoria tradicional de l'art es va desfer en diferents fragments, on els diversos conceptes entorn les arts plàstiques hauran de ser estudiats des d'un punt de vista completament diferent.

Aquest context social, cultural i ideològic descrit fins aleshores, ens obre les portes a observar l'absència d'una tendència unitària i cohesionada entre les opinions dels diferents humanistes, no trobem un grup determinat i identificable com un tot. Enfront d'això observem, en els seus debats i diàlegs majoritàriament de caràcter filosòfic i moral, la predilecció de l'escriptor humanista per assentar les bases d'un possible dubte, *airar y discutir varias opiniones distintas*⁹, en comptes de fixar al seu discurs una posició inamovible. És aquesta riquesa la que atorga al pensament humanista aquest valor afegit, el qual contempla la possibilitat d'una evolució i maduració dels propis pensaments. Assoleix aquesta voluntat didàctica que intenta emular dels antics, proporcionant les eines perquè desenvolupem els nostres propis criteris.

És cert que es pot efectuar un seguiment cronològic i detallat de qualsevol tema tractat des dels inicis dels primers vestigis del pensament teòric de l'art fins la nostre contemporaneïtat, però en el cas que ens ocupa optem per seguir un fil conductor determinat. L'objectiu principal, el qual ens guiarà fins a l'obra cabdal del canvi de paràmetres de la mà de Gotthold Ephraim Lessing¹⁰, serà observar l'evolució de la teoria humanística de les 'arts germanes' –el saber, la pintura i la poesia-. Durant tot el camí ens veurem reforçats per la companyia de la premissa clau, *ut pictura poesis*

⁹ Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes...* Pàg. 31

¹⁰ *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laocoont o sobre els límits de la pintura i la poesia], publicada al 1766. Aquesta obra denota els canvis culturals i intel·lectuals propis d'un canvi d'època, en aquest cas la il·lustració, coincidint amb el davallament de la premissa del *ut pictura poesis*.

d'Horaci¹¹—la bona pintura, com la bona poesia, és la imitació ideal de l'acció humana-, formulació d'una idea recurrent en la defensa humanista del prestigi de la pintura en relació al ja obtingut per la poesia. Pel que fa als artistes, el segle XV va ser testimoni dels grans esforços de pintors i escultors per alliberar-se d'una herència medieval que els posicionava juntament amb altres artesans especialitzats en les arts mecàniques. És en aquest context on la premissa d'Horaci pren la força que marcarà aquest camí de comparacions entre ambdues arts.

Ens trobem en el moment de recuperar l'herència del llegat clàssic en direcció a observar les comparacions entre pintura i poesia. Les arts germanes diferien en mitjans i forma d'expressió, però se les considerarà idèntiques en la seva naturalesa inherent, contingut i finalitat.

2.3.a. L'estètica prestada de l'*ut pictura poesis*

La pràctica artística més respectada per l'antiguitat serà la poesia, la qual Plató relacionarà amb la noció primitiva del terme, la 'bogeria divina', lligada a una profecia religiosa. Aristòtil li dedica tot un tractat, *Poética*, on de manera sistemàtica proporciona un gran nombre d'idees rellevants que atorgaran un lloc distingit a la poesia dins l'àmbit de la teoria, utilitzant conceptes de manera conjunta com la lògica, la retòrica i la poètica. A favor de la nostra causa, Aristòtil expressa en la seva *Poética* que *la naturaleza humana en acción era objeto de imitación tanto por parte de los pintores como de los poetas*¹². Nombrosos són els exemples de l'antiguitat que relacionen ambdues arts, pintura i poesia, com Plutarc que atribueix a Simónides les següents paraules *la pintura es muda poesia, y la poesia una pintura parlante*¹³, a més de considerar a pintors i poetes compartint un mateix propòsit. Recuperant a Horaci i la seva *Ars Poetica* trobem dos premisses clau per al desenvolupament de la posterior doctrina de l'*ut pictura poesis*. En primer lloc, resulta interessant el paràgraf en el qual Horaci admet que poetes i pintors tenen el mateix dret a la llibertat d'imaginació¹⁴. I en

¹¹ Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*; Traducció de Consuelo Luca de Tena; Cátedra; 1982, Madrid. Pàg. 13: "*Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*".

¹² *Ibíd.* Pàg. 16, nota 12: *Poetica* II. 1: *puesto que los artistas imitan a los hombres haciendo o experimentando algo*.

¹³ *Ibíd.* Pàg. 13.

Vegeu també: Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes...* Pàg. 186, nota 32: Plutarc, *De gloria Atheniensium*.

¹⁴ Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 16, nota 14: "*Humano capti cervicem pictor equinam / iungere si velit, et varias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in*

segon terme, el seu reconegut paràgraf, ja esmentat -nota ¹¹-, que conté la premissa de l'*ut pictura poesis*, que relaciona ambdues arts amb un mateix eix comú, la imitació de l'acció humana. Filòstrat el Vell considerarà la pintura i la poesia amb un igual contingut de saviesa i Filóstrat el Jove ressaltarà la capacitat de la pintura per expressar l'emoció, a més de trobar un element d'imaginació comú en ambdues pràctiques dramàtiques. Aquesta persecució per la dignitat de la pintura com a art liberal ja es troba present en la *Historia Natural* de Plini¹⁵, o a *Protrepticus* de Galè. A més, no només trobem textos de l'antiguitat que relacionin pintura i poesia, també aquesta última va ser juxtaposada a l'escultura per *Oratio* de Dioan Crisóstomo o a la retòrica per Ciceró, a la seva obra *De inventione*, o Quintilià a *Institutio Oratoria*¹⁶.

És durant el Renaixement quan de manera més clara la pintura adopta aquestes premisses a favor de la recerca dels honors ja reconeguts i assolits per la poesia, però no sempre es va respectar i considerar el context original d'aquestes. Fins el segle XVI, la recuperació de la premissa horaciana -nota ¹¹- orientada a les arts visuals desemboca en la recerca de la solució de problemes tècnics i teoria científica, més que no pas en produir una estètica. Un clar exemple d'això el trobem en el *Trattatto della pittura* de Leonardo da Vinci, dedicat majoritàriament a l'exploració de solucions relacionades amb l'execució pràctica de la pintura, tot i que també expressa la seva opinió sobre la superioritat de la pintura enfront de la poesia i anticipa la concepció que l'acció de pintar no és només imitació.

Tot i que aquestes legítimes analogies entre les arts germanes són de rellevant importància en el seu propi context, no hem d'oblidar que no es poden equiparar a les ambicions dels crítics a partir dels segles XVI i XVII. A partir de mitjans del segle XVI, donat l'absència de tractats que volen definir la pintura i la seva naturalesa, s'imposa a la pintura una teoria poètica remodelada, una estètica prestada de la poesia.

A partir del segle XVI trobem els primers vestigis d'un tractat humanista important sobre la pintura de la mà de Ludovico Dolce, amb la seva obra *Dialogo della pittura* de

pisces mulier Formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici? / credite, Pisones, isti tabulae fore librum / persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni / reddatur formae. 'pictoribus atque poetis / quidlibet audendi Semper fuit aequa potestas' / scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim; / sed non ut placidis coeant immitia, non ut / serpentes avibus geminentur, tigribus agni."

¹⁵ Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 18, nota 22: "La famosa exposició de Plinio de la pintura en la antigüedad, en la que tanto se apoyaron los críticos del siglo XVI para proclamar la antigua dignidad del arte, no es una obra teórica, aunque en ocasiones esbozara teorías artísticas."

¹⁶ *Ibid.* Vegeu pàg. 18.

1557. Un text d'elaborada teoria pictòrica on tracta atentament tres estaments de la pintura: la invenció o imitació, el dibuix i el color. Tot i que Dolce encara es troba massa a prop del pensament heretat del renaixement -i això el limita a innovar en les seves reflexions, com farà Bellori al segle XVII amb el qual comparteix la mateixa manera d'observar i considerar l'antiguitat clàssica¹⁷-, deixa una referència clau pel nostre periple al costat de la premissa Horaciana: *No solo los poetas sino todos los escritores son pintores*¹⁸. Un altre exemple en aquesta línia el presenta Giovanni Paolo Lomazzo, que presenta la vessant més propera al misticisme i a la doctrina religiosa, relacionat amb el greu esperit de la Contrareforma del moment. El Neoplatonisme de Lomazzo expressa la seva concepció de naturalesa, una bellesa terrenal que respon a l'emanació directe de la bellesa divina, la qual l'artista només pot concebre en la seva pròpia ment. Dins el gruix del seu pensament ofereix un altre cita propícia per l'objectiu concret d'aquest treball, ja que, relaciona al pintor i al poeta de la següent manera: *no existe pintor que no esté imbuido de algo del espíritu poético*¹⁹.

2.4. Noves aportacions: Classicisme i acadèmia

L'exportació dels principis del renaixement italià als diferents països d'Europa serà un terreny fèrtil per a innovacions i adaptacions de la doctrina de *l'ut pictura poesis*. Un cop assolit aquest propòsit i atorgat a la pintura italiana el prestigi anhelat amb el que la poesia ja comptava, lluny de quedar-se immòbil i estàtic, el pensament i l'estètica humanista segueixen la seva evolució cap a un desenvolupament més acurat de la teoria de l'art. El sorgiment de noves institucions i nous marcs culturals conformaran un espai propici per aquest desenvolupament teòric, on trobarem interessants debats, contradiccions paradoxals i reflexions de gran valor per la nostra història de l'art.

A finals del segle XVI els centres intel·lectuals més importants d'Europa ja es estaven influïts per la base teòrica de l'art italià. Tot i continuar essent encara el nucli de referència de novetats, aquesta situació comença a canviar al llarg del segle XVI quan Itàlia perd l'hegemonia sobre el pensament estètic de les arts. Parlem especialment de centres concrets com els de França, que competien directament amb Florència i Roma.

¹⁷Barasch, Moshe; *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*; Traducció de Fabiola Salcedo Garcés; Alianza; 1999, Madrid; pàg. 158. Seguint la teoria Aristotèlica de "*representar la vida no com es, sino como debería ser*". S'avança cap a una teoria pseudoaristotèlica de la imitació de models perfectes, utilitzant elements de la pròpia natura per superar a aquesta mateixa.

¹⁸ Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 14.

¹⁹ *Ibíd.* Pàg. 15.

La influència del pensament estètic italià es veurà transformat i adaptat per cada centre Europeu en concret però no parlem d'una assimilació absoluta sinó d'un espai d'enriquiment estètic. No podem obviar que els diferents resultats artístics de tals adaptacions tenen una mateixa base unitària i, per tant, conformen un ampli panorama amb certes semblances. El segle XVII i, encara més durant el XVIII, tot i estar a l'ombra del pensament renaixentista italià, va ser una de les èpoques més innovadores i originals en quant a la història del pensament estètic.

El llegat del renaixement fa denotar en el sorgiment de noves institucions i figures culturals. Per exemple, durant el segle XVII sorgeix la figura de l'antiquari, el qual es basa en l'observació directe d'objectes, materials o fragments, per tal d'apropar-se al món antic i proposar un discurs inèdit per a la història de la teoria de l'art. Aquesta nova manera d'observar el llegat artístic influeix en l'art contemporani del moment, a més de propiciar el sorgiment de personatges tant importants com ara Johann Joachim Winckelmann, del qual se'n tornarà a fer referència més endavant. Segons Moshe Barasch²⁰, seria susceptible pensar que els antiquaris fossin els portadors o el punt de partida del classicisme, ja que la paraula 'clàssic', en el context del segle XVII, s'utilitzava per comparar l'art contemporani amb allò antic, de manera favorable o desfavorable indistintament.

Per altre banda, la institució acadèmica va exercir un fort impacte en les pràctiques artístiques, afavorint alhora el desenvolupament de la teoria de l'art, des del segle XVII fins al XIX. El ressorgiment de les acadèmies a la Itàlia del segle XV és un emmirallament en l'*Acadèmia de Plató*, però paradoxalment el model d'Acadèmia Renaixentista era oposat al model organitzat de Plató. No es va superar l'estigma de l'herència medieval dels tallers, ja que durant els segles XV i XVI no existia una cohesió institucional a favor de la teoria de l'art.. Durant els segles XVII i XVIII aquesta situació es veurà regularitzada per les Acadèmies, les quals se sentien orgulloses conscientment de ser hereves del pensament renaixentista. Un marc institucional que, a finals del segle XVIII, va demostrar ser restrictiu per al desenvolupament didàctic de l'art. La intenció principal d'aquestes institucions era assentar el que els anteriors pensadors havien iniciat: ensenyar i divulgar la doctrina artística formulada en els tractats dels segles XV i XVI. Un clar referent d'aquest canvi ve donat amb l'obertura de l'*Academia di San Luca*, on el seu primer president, Federico Zuccari, va posar de

²⁰ Barasch, Moshe; *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann...* Pàg. 251

manifest la importància de l'organització de conferències i debats sobre temes tradicionals de teorització artística.

Giovanni Bellori, el qual es considerat un erudit clàssic, va ser un dels presidents de l'Acadèmia Romana de l'Art. Durant el 1672, escriu la seva obra biogràfica més rellevant: *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Bellori s'emmiralla en les *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Giorgio Vasari, i a l'hora es distancia del treball exclusiu d'un cronista i ofereix exemples de mestres importants per la seva individualitat, gairebé delimitant tipologies o 'estils'. Tot i no ser el primer teòric academicista, ens proposa utilitzar les referències biogràfiques per tractar temes relacionats amb la teoria de l'art. El seu pensament, de vegades incoherent i erràtic, beu de referents anteriors com ara Lomazzo i reforma la seva pròpia idea de la bellesa, la qual impera durant el segle XVII i que s'anomena '*belle nature*'²¹. Aquest concepte durant el segle XVI havia quedat relegat a un segon pla dins de la teoria de l'art. També farà referència al propòsit que ens ocupa, formulant el que alguns dels seus predecessors donaven ja per entès, amb les següents paraules: *la pintura, como la poesía, es una imitación humana de belleza o significación superior a lo común*²².

Giovanni Bellori conjuntament amb Nicolas Poussin són els referents del desenvolupament de l'academicisme classicista francès. Aquest últim, va donar força a un altre aspecte important de la doctrina que va imperar durant l'època del renaixement i el barroc, defensant l'estudi de la naturalesa com a punt de partida inclús per a la renovació dels temes ja representats²³. Des de Leon Battista Alberti i la seva obra *Della pittura*, es donava per suposat que l'únic pintor que mereixia reconeixement era el pintor d'història²⁴, el qual no inventa temes nous sinó que reformula l'expressió. L'Acadèmia francesa va heretar aquesta concepció humanista italiana de la superioritat de la pintura d'història per sobre dels altres gèneres artístics, com bé ens exemplifiquen les paraules d'André Félibien: *el buen pintor se revela en la nobleza o dificultad de la invención*²⁵.

²¹ La 'bellesa' de Bellori no respon a un arquetip preexistent, sinó com un procés selectiu de la naturalesa observada, on l'experiència pròpia de l'artista escull els elements que li són favorables.

²² Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 33.

²³ Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 35: "*La novedad en la pintura no consiste principalmente en un tema nuevo, sino en que disposición y expresión sean acertadas y nuevas, y así el tema, de ser común y viejo, se convierte en singular y nuevo.*" Poussin aconsella no inventar temes, sinó, reinventar l'expressió dels ja existents.

²⁴ Lee, Rensselaer W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 35: "*Gradissima opera del pictore sera l'istoria*".

²⁵ Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 38. La posició elevada de la pintura històrica deixa lloc a la bona consideració de les faules, ja que la fantasia i la imaginació són una part important d'aquestes.

Aquesta situació, com veurem més endavant, arribarà a la seva fi a principis del segle XVIII, a conseqüència d'un gran canvi de mentalitat i prioritats intel·lectuals.

El fenomen regulador de les acadèmies ocasiona un augment de la tendència doctrinària, fet que s'observa de manera molt clara a l'Acadèmia de París. La doctrina de *'le beau idéal'*²⁶ no la trobarem amb tanta força, en cap altre indret i moment de la història de la teoria de l'art, com durant el segle XVII i en el marc institucional de l'Acadèmia de París. El nostre nou protagonista, Charles Le Brun, durant vint anys va ser director d'aquesta Acadèmia i va afavorir en els debats com també en els intercanvis d'idees importants per a la teoria de l'art. No va refusar la idea heretada de la importància de la natura inherent en l'artista, però va insistir en dir que l'art era susceptible de ser ensenyat i après, tant tècnicament com normativament -atorgant força a l'antiga premissa aristotèlica. Le Brun va ser el portaveu de la vessant pràctica de la filosofia de "*l'ideal*", defensant la importància de l'estudi atent de les obres de l'antiguitat com a models a partir dels quals l'artista pot desenvolupar el seu propi enginy²⁷, defensant l'art com una cultura adquirida.

La base de l'academicisme i el pensament del segle XVII es trobava determinat per normes preestablertes, entenent-les com l'aplicació de la raó a qualsevol procés de manera metòdica. Els paral·lelismes entre les arts i les ciències eren una de les pràctiques més habituals del classicisme francès, de la mateixa manera que és un clar reflex del llegat dels primers humanistes, els quals iniciaren la necessitat de contraposar oposats i utilitzar les comparacions per tal d'obtenir sentències ben argumentades. Aquest esperit racionalista, característic del segle XVII, va suposar la fragmentació de

²⁶ Idea que es basa en la importància de la perfecció com a finalitat última de l'artista. Pren força la consideració de la premissa aristotèlica d'escollir les parts més belles de la natura, però serà portada un pas més enllà. El pintor, en l'acció de representar la naturalesa, ha de corregir els defectes del seu model per tal de 'millorar' la pròpia naturalesa.

²⁷ Barasch, Moshe; *Teorías del arte...* pàg. 267: "*se debe consultar a Miguel Àngel, Rafael, Giulio Romano y a los grandes pintores, para poder aprender de ellos cómo plasmar la naturaleza, cómo hacer uso de la Antigüedad, la manera en que ellos [los maestros] corrigieron la propia naturaleza, asegurando la belleza y la gracia a aquellas partes [de un cuerpo] que lo requieran.*" En els textos crítics de l'època es troba la idea recurrent de la importància d'emular al poeta Horaci. Aquest, comptava amb un bagatge important de l'estudi de la naturalesa humana, a més d'un gran coneixement de la literatura que enriqueix el seu imaginari amb adequats exemples.

qualsevol objecte d'estudi en el major número de segments que fos possible i, per tant, la conseqüència va ser la jerarquitització dels gèneres pictòrics²⁸.

2.4.a. Decadència del model Acadèmic

El pensament de la primera generació acadèmica va adquirir un caràcter extravagant, la creença de poder disposar un sistema de regles establertes i inamovibles per l'ensenyament i el tractament de les arts arribaran a nivells insospitats. Exemples d'això els trobem en Charles Le Brun quan diu: *es necesario recoger los frutos de estas discusiones y extraer de este trabajo aquellos temas que se puedan establecer como reglas para la enseñanza de los jóvenes*²⁹. N'és un altre exemple Roger de Piles i la seva classificació d'elements propis de les arts visuals com la composició, la línia, el color i l'expressió en una taula jerarquitzada per una puntuació del número zero al vint. Lluny de ser útil a nivell pràctic i didàctic, aquestes manifestacions sí que són útils per observar el gust acadèmic del segle XVII. En aquest context, a finals d'aquest segle, les sospites silencioses d'alguns autors comencen a agafar força, traspasant l'espai de falsa confiança en les regles que no contempen aquells aspectes de la realitat que no es poden racionalitzar. Comencen a copsar la importància dels espais no regularitzats i les carencies d'unes regles massa acotades, defensant l'aplicació d'aquestes de manera limitada i parcial. Descartes posa en paraules aquestes noves inquietuds, defensant les nostres experiències personals en relació a les reaccions davant allò que observem, llegim o escoltem. Posa de manifest la individualitat de l'experiència en base als nostres propis records i la dificultat d'un artista de poder provocar en l'espectador exactament allò que vol³⁰. El resultat d'aquestes noves consideracions és l'erosió de la base racional i regular de l'acadèmia. El moment culminant d'aquesta nouvinguda crisi acadèmica ve de la mà de Roger de Piles, acceptat a l'Acadèmia de París al 1699. Aquest crític de la teoria de l'art no va refusar de manera directa la tradició acadèmica que el precedia, però s'allunyava d'aquesta posició rígida dels valors³¹.

²⁸ Per a la mentalitat del segle XVII, allò que determinava el gènere era el contingut. En contraposició a allò que determinava el gènere per a Poussin o Lomazzo, els quals consideraven que aquesta determinació venia donada per un estil concret.

²⁹ Barasch, Moshe; *Teorías del arte...* Pàg. 271

³⁰ *Ibid.* Pàg. 282

³¹ *Ibid.* Pàg. 286. Roger, oferirà un punt de vista nou a debats ja oberts en les esferes venecianes i florentines. N'és un exemple la disputa entre la supremacia del color enfront del dibuix. La trajectòria d'aquest debat pateix canvis i evoluciona amb la situació concreta de cada segle. Recordem, per exemple, la defensa que fa Dolce en aquest sentit amb la seva obra *Diàleg de la pintura*. La posició hegemònica d'aquest debat durant el segle XVII, a França, donarà la victòria al dibuix en front del color, atès que la comparació va dirigida a la supremacia de la raó, relacionada amb el dibuix enfront dels sentits, que són

És també en aquest espai històric on el sentiment de individualitat com a època pren força, la voluntat de trencament amb el passat i els principis renaixentistes es posa de manifest amb les diferents disputes entre 'clàssics' i 'moderns'. La veu que millor representa aquesta posició és la de Charles Perrault, que amb el seu *Parallèle des anciens et des modernes* presenta aquesta divisió d'èpoques en format de diàleg. Aquesta obra respon a la convicció d'una part d'aquets acadèmics que fan present la seva voluntat de voler desmarcar-se de les herències del passat, manifestant la presa de consciència del moment present en el que vivien. Amb aquest esperit renovador manifestaran la seva voluntat d'enfonsar les mateixes bases que defensaven la superioritat dels antics, fent denotar l'absència de qualsevol raó per suposar que els antics eren superiors a la seva època. En observar aquest episodi de juxtaposició entre 'antics' i 'moderns', el crític literari Ernst Robert Curtius denomina el resultat com 'formació del cànon'³². Defensa que els moderns van desenvolupar un cànon propi, essent aquest l'expressió de la presa de consciència per part del moment present en contraposició al passat, defensant la individualitat i autonomia pròpia. Aquesta nova consciència de modernitat, de la mateixa manera que el naixement de nous públics, està estretament relacionada amb una sèrie de valors artístics concrets i, per descomptat, amb preferències estilístiques determinades.

A finals del segle XVII l'educació generalitzada i restrictiva de les Acadèmies perd la seva veu hegemònica. El racionalisme adquireix un caràcter cada vegada més moralitzador, la qual cosa permet començar a tenir en compte la part més irracional: els sentiments. Aquesta situació de davallament de les bases acadèmiques donarà pas al segle XVIII, un terreny fèrtil per a la renovació de conceptes precedents. Un sentiment de contrarietat enfront l'imperi de la raó i el 'bon gust' fa sorgir un fort interès per la imaginació i el sentiment, tant de l'artista com de l'espectador. El sentit crític guanya terreny sobre l'imperant resistència de la raó, inclús en un espai geogràfic i cultural amb tanta força com França³³.

més afins al color. Roger, diferencia el color de la naturalesa del de la pintura, posicionant així la utilitat del color per damunt de la del dibuix, afirmant doncs, que aquest és una part única i essencial de la pintura.

³² Barasch, Moshe; *Teorías del arte...* Pàg. 292

³³ Lee, Rensselaer W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 37 i 22, respectivament. Un exemple d'aquestes noves inquietuds emergents el trobem en les consideracions de André Félibien: "*el buen pintor se revela en la nobleza o dificultad de la invención*". Així com, el que ens presenta Jean de La Fontaine: l'esperit trencador que ecllosionarà en el segle següent. En aquest cas, fa una referència clara i important pel nostre seguiment del periple de les arts germanes: "*Les mots et les couleurs ne son choses pareilles. Ni les yeuxne sont les oreilles*"

3. TEORIA ARTÍSTICA DEL SEGLE XVIII: unitat i diversitat en les diferents arts

El davallament del racionalisme predisposa a observar els canvis que pateixen les diferents consideracions teòriques de l'art, però no es pot oblidar que el principi de la raó es troba tant fortament arrelat al pensament que difícilment no trobarem, de manera latent, referències subjacents en algunes de les aportacions més originals del segle XVIII. No serà fins a finals d'aquest i principis dels segle XIX on l'esperit romàntic abandona de manera decidida el món de la raó per centrar tota la seva atenció en allò irracional i privat d'una explicació sense fer ús de la sensibilitat³⁴. Per tant, entenem que a principis del segle que ens ocupa es busca deslligar-se dels criteris prefixats per tal d'assolir nous valors de percepció, propiciant una especial atenció al món de l'artista i els espectadors, sense oblidar que serà durant la segona meitat del segle on sorgiran les consideracions més importants per entendre el pas de l'espai dominat per la raó al terreny dels sentiments. El caràcter de la individualitat començarà a demanar l'espai que li pertoca, de manera que les comparacions entre les diferents arts serà un recurs predilecte en els escrits teòrics, crítics i estètics de l'art. La recerca de les individualitats de les diferents arts seran l'eina que el precedent racionalisme privava d'utilitzar, atès que, fins aleshores, l'objectiu havia estat conformar un espai unitari de normes per regir tots els aspectes de l'esfera artística. És en aquest espai acotat de murs insalvables que menyspreaven part de la imaginació i la individualitat, on la primera meitat de segle originarà aquests nous punts de vista³⁵. Aquestes noves aportacions en quant a la manera d'observar i entendre els arts visuals assoliran el seu punt més àlgid al 1750, data que marcarà de manera simbòlica l'inici d'una nova etapa en la teoria de l'art. Veurem el naixement i consolidació tant de la estètica de l'art com de la crítica, acompanyats de Alexander Gottlieb Baumgarten i Denis Diderot, respectivament.

³⁴ Barasch, Moshe; *Modern theories of art, 1: From Winckelmann to Baudelaire*; New York University Press; 1990, New York. Pág.1. L'encertada premissa de Moshe Barasch expressa de manera clara i concisa la idea de la necessitat d'un espai previ al sorgiment de nous pensaments amb un caràcter definit: "*The past persists in the present, and that what now seems the typical expression of the present has often been anticipated in the past*"

³⁵ Oskar Kristeller, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes...* Pág. 180. Kristeller ens posa de manifest aquesta predilecció pel 'paragone' i el canvi de perspectiva, des d'on abordar les diferents problemàtiques heretades des del renaixement: "*En el siglo XVIII fue cuando se produjo un tipo de literatura en la que distintas artes se comparaban entre sí y se trataban sobre la base de principios comunes, mientras que hasta dicho período los tratados sobre poética y retórica, pintura y arquitectura habían representado diferentes ramas de la escritura y estaban relacionados ante todo con preceptos técnicos más bien que con ideas generales.*"

3.1. Primera meitat de segle XVIII

És interessant observar el que succeeix en el terreny de la literatura durant aquest espai crític de finals del segle XVII i la primera meitat del segle XVIII. Ens apartem momentàniament del camí de les arts visuals per observar un exemple d'exageració de la doctrina humanística de *l'ut pictura poesis*. Un cop ja assolida la pretensió d'establir la dignitat de la pintura al mateix nivell de la ja consagrada poesia ens trobem amb un interès invertit en aquest camp. L'art de la paraula busca l'assimilació a la seva 'art germana', oferint-nos resultats com els de la 'poesia descriptiva'³⁶ o l'extravagància de la 'dicció poètica', on la forma preval en importància al contingut i la claredat. És precisament en contra d'aquesta utilització d'un mateix llenguatge per a idiomes diferents, en aquest cas la representació visual utilitzada a favor de l'art de la paraula, on el pensament G. Ephraim Lessing troba la seva justificació. Alçarà la veu per condemnar la intromissió d'un model artístic en el llenguatge d'un altre.

La totalitat del segle XVIII es caracteritza per la diversitat, conviuen teories i crítiques artístiques divergents. Per tal d'entendre el canvi dràstic que pateix la teoria artística a mitjans de segle s'han de presentar alguns referents de la primera meitat del mateix. En primer lloc, trobem a l'historiador Jean Baptiste Dubos que és un dels primers autors que posen de manifest aquest canvi de concepció. Al 1719 escriu *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, on a més d'establir una comparació entre les diferents arts recupera la idea de la finalitat de l'art de Poussin -la delectació- i va més enllà, afirmant que la millor eina de judici no és la raó sinó el sentiment³⁷. Les seves reflexions el fan mereixedor del títol 'd'iniciador del pensament modern' que Mose Barasch li atorga. Els anàlisis de Dubos es centren en les dues arts germanes, però des de la perspectiva contrària a la doctrina de *l'ut pictura poesis*. En comptes de centrar els seus esforços en trobar les coincidències entre ambdues arts, el seu objectiu serà posar l'accent en les diferències particulars entre la poesia i la pintura. Per tal de dur a terme aquesta innovadora empresa i desenvolupar la seva base doctrinal, se servirà del punt de vista de l'espectador, anticipant així la nouvinguda de les reflexions de l'experiència estètica de mitjans de segle. Dubos, tot i utilitzar les fonts històriques de l'humanisme -com el pensament dels ja esmentats Ciceró, Quintilià, Plini, Virgili o Horaci- traeix la tradició

³⁶ L'escola de 'poesia descriptiva' de la primera meitat del segle XVIII fa seva la premissa de *l'ut pictura poesis* per justificar el seu gènere de 'quadres poètics'. Un exemple concret d'aquesta modalitat serà l'obra de James Thomson *The Seasons*. Veure *ut pictura...* p. 22

³⁷ Vegeu: Plazaola, Artola, Juan; *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*; Publicaciones de la Universidad de Deusto; 2007, Bilbao; Pág. 90

del pensament horacià, en defensar que la pintura i la poesia estan situats a diferents plans d'experiència humana, atès que es regeixen per lleis individuals i pròpies.

Dins aquest context del sorgiment de noves inquietuds de la primera meitat del segle XVIII trobem un altre peça clau per comprendre el inici del pensament estètic, Giambattista Vico. Vico serà un pensador important pel desenvolupament de la cultura filosòfica però no obtindrà el reconeixement que es mereix fins al segle següent atès que el seu llenguatge era poc sistemàtic, i estava poc valorat en una època on la claredat era una de les premisses principals. La seva obra *Scienza nuova*, publicada al 1725 i reeditada en diferents ocasions fins al 1744, és on trobem el gruix de les seves idees més rellevants en clau estètica. Establirà una contraposició entre la poesia i la filosofia, diferenciant l'eina de la fantasia i la raó, respectivament. Segons Vico, la 'fantasia' actua amb més força en relació a la major debilitat de la raó i la poesia és més verdadera en proporció a la seva individualitat. El seu pensament anticipa conceptes clau per la formació d'una teoria estètica assentada. Ho demostren reflexions com la importància de la configuració d'imatges com el primer procés de creació i comunicació innat en nosaltres³⁸, o el paper rellevant de la 'imaginació creativa' tant en l'artista com en l'espectador que experimenta³⁹. Tant important són les idees recollides per Vico que Alexander Gottlieb Baumgarten posarà en circulació el terme 'estètica' només deu anys després de la primera edició de *Scienza nuova*.

3.2. Beginning of a new age

La dècada de 1750 a 1760 és el període més fructífer per al desenvolupament i reconeixement de la teoria de l'art. Alexander Gottlieb Baumgarten publica *Aesthetica* al 1750. Aquesta obra originarà els conceptes que poc temps després, i fins avui dia, s'identificaran amb 'l'estètica'⁴⁰. Baumgarten es va mostrar en clar desacord amb l'herència d'estricta submissió de l'artista a les normes i va establir una base prou consistent per al proper desenvolupament de les diferents consideracions estètiques immediatament posteriors. Per tal d'entendre els antecedents de les bases del pensament

³⁸ Barasch, Moshe; *Modern theories of art, 1...* Pàg. 10: "*The most sublime labor of poetry is to give sense and passion to insensate things; and it is characteristic of children [...] world's childhood men were by nature sublime poets*"

³⁹ *Ibíd.* Pàg. 16: "*Creative imagination plays a dominant role in human consciousness; it is active both in the creator of a work of art and in the spectator, reader, or listener who experiences and understands it*"

⁴⁰ *Ibíd.* Pàg. 3: "*Aesthetics, he said, denotes a special domain of cognition, namely the domain of sensual cognition*".

Juan Plazaola utilitza *sensual cognition*, o *cognitio sensitiva perfecta*, que segons ell, responen als termes concrets que originaran el que coneixem per estètica.

de Baumgarten, com també de les idees presentades per Vico, cal conèixer la corrent filosòfica imperant des de finals del segle XVII i principis del XVIII. Dins el context de davallament de l'hegemonia de la raó a finals del segle XVII, de manera paral·lela al pensament cartesià, trobem l'emergent importància de la corrent de pensadors empirista encapçalada per John Locke. Aquest canvi en el pensament filosòfic s'estendrà durant tot el segle XVIII, d'aquesta manera els principis empiristes denotaran la importància de l'estudi del 'subjecte' per damunt del de 'l'objecte', ocasionant així una evolució dels conceptes 'estètics' considerant la qualitat de l'experiència per sobre de tot. Les divergències de criteris i pensament durant aquesta última meitat de segle passat i la totalitat del segle que ens ocupa no es veuran desenvolupades en la seva complexitat en el present treball, atès que són importants de manera subjacent per al nostre propòsit però no són l'objecte del nostre estudi⁴¹.

És en aquest moment històric de la segona meitat del segle XVIII on sorgeixen les diferents maneres d'observar i entendre les arts visuals, on la història de l'art, la crítica d'art i l'estètica troben el seus inicis i evolucionen de manera paral·lela⁴². Quinze anys són els que separen l'obra de Baumgarten dels escrits de Diderot, Wincklemann o Lessing. En el cas del primer, Denis Diderot, no serà l'iniciador de la 'crítica d'art' però, només amb ell, aquesta branca de la literatura d'art esdevindrà institucionalitzada i entesa en el sentit modern que actualment li reconeixem. Des de les seves crítiques publicades a *Salons* -de 1759 a 1781- es va alliberant progressivament del seu idealisme racionalista, fins a produir obres com *Essay on Painting* de 1795, on expressa una consideració teòrica dels elements bàsics d'aquesta art visual⁴³.

Seguint aquesta mateixa tendència de fer denotar els aspectes sensitius de l'obra d'art trobem un altre punt de vista, el de Johann Joachim Winckelmann. El seu esperit d'historiador esteticista el condueix a rebutjar l'art contemporani de la seva època, els excessos del rococó i l'art academicista, des d'una vessant de referents pràctics com els

⁴¹ Vegeu: Plazaola, Artola, Juan; *Introducción a la estética...* Pàg. 104. Plazaola proposa una visió panoràmica i sintetitzada de la complexitat de l'ambient filosòfic del segle XVIII.

⁴² Com sempre, la premissa de considerar les diferents disciplines de manera paral·lela no exclou les interrelacions i connexions mútues d'unes a les altres. La història de l'art, en la seva complexitat, està formada en tot moment per aquestes relacions entrecruades.

⁴³ Kultermann, Udo; *Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia*; Akal; 1990, Madrid; Pàg. 56. Com a complement de les crítiques dels *Salons*, Diderot va publicar l'obra *Pensamiento sobre la Pintur, la Escultura, la Arquitectura y la Poesía*. On expressa i anticipa la nova visió artística que guanyarà força a finals del segle XVIII: "*Las reglas han traído la rutina al arte y no sé si lo han perjudicado más de lo que le han beneficiado. Me explico: han protegido al artista mediocre y han perjudicado al genial*".

de l'arqueologia⁴⁴. El seu objectiu es va dirigir no només en observar i analitzar les obres, sinó que també va proposar la concepció de la història de l'art com a quelcom orgànic. Una història de l'art que neix com a disciplina amb les seves aportacions, sense oblidar precedents com Johan Fiedrich Christ, el qual intentarà fragmentar i explicar des de la vessant estilística, un pes que ha arribat en gran mesura fins a la nostra època⁴⁵. Aquesta concepció orgànica de l'art, com una disciplina en constant evolució i moviment, irromp com una nova i original manera d'entendre l'art però també és cert que proposa uns marcs massa definits per a segons quines reflexions, essent aquest el seu punt feble.

Winckelmann identificarà la idea de bellesa amb els exemples plàstics de les obres de l'antiguitat grega⁴⁶, com el paradigma de la millor expressió de la bellesa posant de manifest la seva elegància mesurada i acurada en cada una de les obres que va produir. Aquesta és una visió concreta i subjectiva de Winckelmann, tot i que posteriorment compartida, fa un pas més enllà identificant l'art grec com *autóctono y exempro de influencias que perturben su evolución*⁴⁷. Aquesta visió particular és la confirmació dels impediments que trobaran les seves reflexions, atès que aquesta idealització del món antic limitarà la seva visió global i orgànica que ell mateix defensava. La seva obra cabdal *Geschichte der kunst des altertums* [Història de l'Art a l'Antiguitat] publicada al 1764, significa el sorgiment d'una història de l'art 'sistematitzada'⁴⁸ i explicada des de la diversitat de formes estilístiques, en contraposició a la heretada fórmula de Giorgio Vasari centrada en les vides dels artistes i el seu art concret. Winckelmann és un gran exemple dels autors que pretenien criticar de manera argumentada la visió de l'art de la

⁴⁴ La revolució del món de l'arqueologia tindrà la seva repercussió en les diferents arts, com també en el mètode d'estudi i punt de vista que adopta. Des de 1755 s'iniciaran els primers criteris sistemàtics per a les excavacions arqueològiques, on els exemples més clars els trobem en el descobriment de Pompeia i el d'Herculaneum. Les pintures murals, de tals assentaments, generaran una forta demanda de publicacions arqueològiques. Sobretot el color i la pintura formaran una nova visió de l'art de l'antiguitat, diferent a la visió heretada per l'estatuària romana imperant al Renaixement.

⁴⁵ El seu interès per diferenciar l'estil i la mà concreta dels autors va revolucionar la història de l'art de la primera meitat del segle XVIII.

⁴⁶ Kultermann, Udo; *Historia de la historia del arte...* Pàg. 78. A la seva obra primerenca *Pensaments sobre la imitació de les obres gregues a la Pintura i l'Escultura*, de 1755, ja ens fa explícit el seu punt de partida: "*Para nosotros, el único camino de ser grandes y, si es posible, inimitables es la copia de los antiguos [...]*".

⁴⁷ Plazaola, Artola, Juan; *Modelos y teorías de la Historia del Arte*; Publicaciones de la Universidad de Deusto; 2003, San Sebastián; Pàg. 28

⁴⁸ Kultermann, Udo; *Historia de la historia del arte...* Pàg. 82. Aquestes paraules de Winckelmann ens mostren la seva idea de la nova presentació sistematitzada i orgànica de l'art: "*La Historia del Arte debe enseñar el origen, desarrollo, transformación y decadencia del mismo, además de los diversos estilos de los pueblos, épocas y artistas, utilizando como ejemplos, en la medida de lo posible, las obras de la Antigüedad, que se nos han conservado*".

seva època, i és en aquest punt on Lessing el sentim més afí a les idees del defensor incondicional de l'art grec. Les seves diferències ens les posa de manifest el mateix Lessing a l'obra la qual ens aproximarem a continuació: *Laocoont o sobre els límits en la pintura i la poesia*.

L'obra de Winckelmann va obrir el debat, les seves conclusions van ser valorades tant de manera positiva com també criticades de manera desfavorable. Georg Hamman opinava que *todas las oservaciones de Winckelmann acerca del arte de la pintura y de la escultura se verifican punto por punto, si se aplican a la poesía y otras artes*, però també l'investigador i arqueòleg clàssic Christian Gottlob Heyne pensava que tota la part històrica del llibre de Winckelmann era inservible, fent visibles els errors historiogràfics del seu pensament⁴⁹. El mateix Winckelmann, a propòsit de la seva obra, escriu al 1766 "[...] quiere cofesar, que a veces no había especificado con todo detalle y corrección algunas pequeñeces, porque se confió demasiado a la memoria o porque quiso ahorrarse algún que otro paseo a lugares apartados; pero como no hay ningún mal en no cazar todas las piezas o en errar algunos tiros, también espera ser digno del perdón por lo que ha pasado por alto y por los errores cometidos"⁵⁰. De la mateixa manera que el *Laocoont* de Lessing també es disposa a evidenciar les contradiccions del pensament de Winckelmann, però a més, argumentarà la seva pròpia visió dels mateixos preceptes que ambdós autors observen del grup escultòric concret del Laocoont. Un cop superat aquest estadi de debat, justificat i necessari, el que no podem negar és la gran influència del treball i l'ambiciosa empresa de Winckelmann de voler formar una *Historia de l'Art* sistematitzada i doctrinal. El seu treball, tot i les ja reconegudes faltes, influirà a nombrosos autors posteriors⁵¹, ja sigui per mostrar una continuïtat de pensament com per inspirar argumentacions en contra d'aquest, de manera específica o global.

⁴⁹ Kultermann, Udo; *Historia de la historia del arte...* Pàg. 79 i 84

⁵⁰ *Ibíd.* Pàg. 84

⁵¹ Vegeu Kultermann, Udo; *Historia de la historia del arte...* Pàg. 84 i 85. En són un exemple: Diderot, Voltarie, Rosseau, Anne Calude de Caylus -Compte de Caylus-, Madame de Staël i d'Agrincourt a França; Herder, Lessing, Goethe, Kant i Hegel a Alemanya; Reynolds, Walpole, Hogarth i Hamilton a Anglaterra. Pel nostre propòsit concret, ens interessa sobre tot les idees del Compte Caylus, el qual Lessing atacarà en la seva obra *Laocoont* i el mateix Lessing. De fet, són els exemples més clars dels dos camins que s'extremen de la repercussió de les obres de Winckelmann. El primer ens mostra l'afinitat completa i cega de les idees de Winckelmann i, el segon, ens presenta la capacitat de posar en dubte i proposar un criteri propi davant les idees de l'historiador de l'antiguitat per excel·lència.

4. LA DIVERSITAT EN LES ARTS: Gotthold Ephraim Lessing i els límits teòrics artístics

El bagatge del context mostrat en els apartats anteriors, des de les referències a l'antiguitat fins a mitjans del segle XVIII, és necessari per predisposar d'una bona aproximació a un exemple concret. En aquest cas, ens apropem a una obra de Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laocoont o sobre els límits en la pintura i la poesia]. Abans d'abordar directament l'obra en si, però, cal conèixer el punt de vista i les motivacions del propi autor.

La tendència hegemònica imperant fins a mitjans del segle XVIII, que consisteix en tractar les arts de manera unitària, perd força davant del nou interès en aproximar-se a les arts amb la voluntat de posar en valor les individualitats de cadascuna d'aquestes. En el cas de Lessing, la seva tasca es centra en separar i delimitar les possibilitats de les arts germanes.

La poesia i la pintura pateixen un paral·lelisme, de vegades desmesurat, durant tres segles sota la premissa de *l'ut pictura poesis*. Des de la recuperació i descontextualització d'aquesta premissa per part de la doctrina humanista al segle XV, passant per la reinvençió i les exageracions racionalistes del segle XVII, arribem a un canvi de pensament. A partir d'aquest moment, la voluntat de definir els espais d'actuació de les dues arts es manifesta de manera intermitent, a més d'assentar les bases estètiques per al posterior segle XIX. La veu alçada que encapçala aquesta nova línia de pensament la trobem en Lessing i en la seva obra principal. Així i tot, no podem obviar la força de la tradició, ja que durant l'època posterior a Lessing, altres autors, com ara bé Sir Joshua Reynolds⁵², segueixen la premissa de l'anomenat paral·lelisme. La reflexió estètica que posava èmfasi en la unió de les arts durant encara tota la segona meitat del segle XVIII, conserva molta força. El fet d'eludir les clares diferències entre ambdues arts era una tasca més afable, exaltant les contrastades similituds epidèrmiques, en comptes d'afrontar la realitat del gran nombre d'aspectes que fan divergir l'art de la poesia de l'art de la representació plàstica. Amb tot això, no podem entendre la figura de Lessing com un exemple únic del pensament de l'època, ja que la coexistència de diferents línies de pensament és una realitat que cal tenir en compte. D'aquesta diversitat

⁵² Vegeu: Reynolds, Joshua; *Discursos sobre arte: anotaciones de William Blake*; Traducció de José Luís Palomares i Blanca Guinea; Biblioteca Paralela Langre; 2011, Madrid.

sorgeix la possibilitat d'observar diferents debats entre els entesos, la qual cosa enriqueix la teoria artística del moment.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), natural de Kamenz, és un home amb una brillant formació acadèmica. Dominava diverses llengües, entre les quals grec, llatí, francès i anglès. L'any 1746 es trasllada a Leipzig, on completa el seu ampli horitzó formatiu amb estudis teològics i matemàtics. Dins del seu cercle d'amistats i relacions socials comptarà amb l'escriptor i influent periodista Christlob Mylius, així com també amb l'innovador historiador Johann Friedrich Christ, que el relaciona amb el pensament de l'art com a quelcom orgànic de Winckelmann. Fins l'any 1760 viu a Berlín, ciutat il·lustrada per excel·lència, on coneix l'escriptor i tractadista d'estètica Moses Mendelssohn, al poeta i professor de filosofia Karl Wilhelm Rauler i a Friedrich Nikolai, editor i home de referència del moviment il·lustrat. És a Berlín on Lessing participa activament en les polèmiques i debats literaris. Ens són un exemple les *Briefe die neueste Literatur betreffend* [Cartes sobre literatura moderna], editades pel mateix Nikolai. És necessari fer referència a la seva temporal experiència militar a Breslau, ja que és en aquest context on s'origina la idea de la obra *Laocoont*, així com es reflecteix en les cartes intercanviades amb Mendelssohn. Altres aspectes rellevants de la seva carrera són l'anomenament com a director del *Nationaltheater*, l'any 1767 a Hamburg, així com també va dirigir la Biblioteca Augusta de Wolfenbüttel al 1769.

La producció literària de Lessing posa en valor el diàleg continu entre els diferents autors de la segona meitat del segle XVIII. Aquest fet ens predisposa a poder observar el seu pensament de manera juxtaposada a autors tan influents com, per exemple, Winckelmann. La confirmació de què aquest punt de vista és una opció encertada per part del lector, que es vol aproximar al món de Lessing, ve donada per la mateixa obra a la qual ens volem aproximar. Al *Laocoont*, és el mateix Lessing qui mostra obertament aquest diàleg fictici amb Winckelmann i amb el Comte Caylus, entre d'altres contemporanis. L'eina que utilitza Lessing per dur a terme aquest diàleg d'arguments és la crítica. Així com ell mateix defensa, aquesta és un mitjà legítim per a qualsevol qui disposi de la capacitat suficient per argumentar de manera sòlida aspectes complexos de la realitat. Aquesta capacitat de crítica estava delimitada a qui formés part de la professió durant encara una bona part del segle XVIII. Tot el seu pensament, que es veurà reflectit en els seus escrits, està envoltat d'un aire innovador de modernitat per a la seva època. Aquesta definició de 'crític modern', però, és aparçada de manera

intermitent pels propis pensadors il·lustrats de l'època, degut a la seva acceptació de principis estètics propers a la tradició. Aquest fet és la causa de les contradiccions que trobarem dins del *Laocoont*, que es corresponen amb la naturalesa del pensament de l'autor.

L'objectiu del següent apartat és observar detingudament les idees principals que formen una obra tant complexa com la del *Laocoont*. En aquesta obra, Lessing fa ús de totes les seves forces en qüestionar i, com a conseqüència, en dissoldre l'aplicació de la premissa horaciana que tan arrelada es troba en el nostre bagatge cultural.

4.1. Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie

L'obra *Laoconte o sobre los límites de la Pintura y de la Poesía*, de Lessing, té com a objectiu principal la separació definitiva de les lleis que delimiten la pintura de la poesia i viceversa, essent aquesta obra un exemple paradigmàtic d'un estudi basat en uns principis de caràcter teòric i artístic.

El *Laocoont*⁵³ troba la seva justificació en els seus precedents, que assenten les bases per observar les arts germanes des d'una perspectiva individualitzada. Però el detonant que porta al nostre autor a la idea originària del seu estudi el trobem a arrel d'una carta del seu amic Mendelssohn, enviada l'any 1756. Aquest, anuncia a Lessing la publicació de *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* [Reflexions sobre la imitació a les obres de l'art grec] de Winckelmann, donant èmfasi a l'anàlisi que aquest historiador fa del grup escultòric del Laocoont⁵⁴. El seu anàlisi és extrapolable a la seva pròpia concepció de la totalitat de l'art grec. Des del moment del descobriment del grup escultòric, el 14 de Gener de l'any 1506, aquesta obra va ser una motiu d'aturada

⁵³ La traducció que s'utilitza en el present treball és la preparada per Eustaquio Barjau: Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte*; Traducció d'Esutaqui Barjau; Editorial Nacional; 1977, Madrid.

⁵⁴ Kultermann, Udo; *Historia de la historia del arte...* Pàg. 66. L'anàlisi de Winckelmann a propòsit de l'obra escultòrica del Laocoont, defensa que és extrapolable a la totalitat de les obres gregues de l'antiguitat. Quedant aquest ben reflectit ja des d'aquesta primera publicació: "*El admirable rasgo distintivo de las obras maestras griegas es, en general, una noble sencillez y un tranquila grandeza, tanto en la actitud como en la expresión. Así como la profundidad del mar siempre está en calma, aunque su superficie se encuentre muy agitada, la expresión en las figuras de los griegos muestra, de la misma manera, un alma grande y grave en todas las pasiones. Este alma se refleja en el intensísimo sufrimiento del rostro de Laocoonte -y no sólo en el rostro-, en el dolor que se hace patente en todos los músculos y tendones del cuerpo y que, sin ver el rostro ni otras partes de su cuerpo, se cree percibir simplemente en el abdomen, dolorosamente contraído; pero este dolor, digo yo, se manifiesta sin ninguna exasperación en el rostro y en la actitud toda. No profiere ningún horrible griterío, como canta Virgilio de su Laocoonte. La apertura de su boca no lo permite; es mucho más un suspiro temeroso y angustiado. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están presentes en toda la figura con la misma fuerza y equilibrio. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes de Sófocles: su dolor nos llega hasta el alma; pero deseáramos poder soportar el dolor como este gran hombre*".

obligatòria per als erudits que arribaven a Roma. Però l'interès entorn l'escultura va esclatar al segle XVIII, convertint-se en objecte de diverses discussions de caire artístic. En un primer moment, la resposta de Lessing a la carta del seu col·lega es limita a esmentar els límits que separen la poesia èpica de la poesia dramàtica. Tenint en compte, però, que encara no havia tingut l'oportunitat d'adquirir una reflexió extreta directament de l'obra de Winckelmann. No serà fins que es va traslladar a Breslau, l'any 1760, que el seu projecte comença a agafar forma mitjançant apunts preparatoris. Aquests són un discurs mancat de caràcter sistemàtic, que s'estendrà també al resultat definitiu de l'obra⁵⁵.

La gestació de l'obra definitiva, publicada l'any 1766, va conèixer tres projectes diferents. En primer lloc, utilitzant el mètode deductiu, Lessing reuneix les idees fonamentals per a la base d'un assaig sobre els límits entre la poesia i la pintura. En segon lloc, i utilitzant el mateix mètode, per disposar els seus arguments entorn les divergències i afinitats al pensament de Winckelmann i, en concret, al voltant del grup escultòric del Laocoont. I en tercer lloc, utilitzant el mètode inductiu, observa exemples concrets d'obres d'art per extreure les diferents lleis que regeixen les arts plàstiques i la poesia. Per a Lessing, l'exemple ha d'anar sempre abans que deduir les lleis, ja que a la pràctica la teoria pot ser desbancada fàcilment. Així i tot, en l'època que ens ocupa, era usual demostrar les lleis de manera deductiva. L'originalitat de Lessing, així, és fer ús d'aquest mètode per portar la contrària i refusar el pensament de diversos autors, principalment el dels seus contemporanis.

Al llarg de la seva obra trobem autors concrets dels quals se'n beneficia per a dirigir la seva crítica. N'és un exemple significatiu el Compte de Caylus, amb la seva obra *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le costume* publicada l'any 1757, així com també ho és la forta presència de Winckelmann. La seva crítica es basa en contrastar els seus arguments des de diferents angles, servint-se d'exemples concrets divergents al seu pensament i donant sempre el protagonisme a l'observació, intentant no fer judicis estrictes. Tot i aquesta voluntat de no voler imposar les seves reflexions com a veritats absolutes, no són poques les vegades que cau en els paranys dels seus propis pensaments. L'obra *Laocoont* sorgeix de l'enfrontament entre dues maneres d'entendre

⁵⁵ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg.39. El mateix Lessing diu a propòsit d'això: "*Han surgido [les idees del llibre] de un modo causal y han ido creciendo al hilo de mis lecturas más que por el desarrollo sistemático de unos principios generales.*"

la realitat històrica. L'objectiu principal de l'obra de Lessing és, com ja hem esmentat anteriorment, alliberar la poesia del lligam imposat per la pintura, però també intenta mostrar la superioritat d'aquesta última per sobre de la pintura. En són molts els entesos que han assenyalat aquest fet com el punt feble del discurs de Lessing, el qual en voler desfer l'entrellat heretat per la premissa horaciana, produeix algun judici massa estricte.

Abans d'aprofundir en l'obra de Lessing, cal conèixer els dos tractats fonamentals en què es basa la percepció clàssica de les arts germanes, que ja hem desdibuixat en apartats anteriors. En primer lloc, parlem de la *Poètica* d'Aristòtil. El seu pensament entorn l'objecte d'imitació es centra en defensar la capacitat dels pintors de representar els homes tal com són, millors del que són, o pitjors del que són. Quan parla de la tragèdia diferencia dues tipologies diferents: les que presenten caràcters i les que ens mostren accions. Cal tenir en compte el que Aristòtil ens diu a propòsit de l'*ànima de les tragèdies*⁵⁶, entenent que en aquestes allò que realment importa és l'argument i que els caràcters dels personatges són quelcom secundari. Aquests conceptes són fonamentals per entendre l'origen del pensament de Lessing.

El segon tractat de referència és la premissa horaciana -nota ¹¹-, en la qual el seu autor parla dels defectes que es poden permetre en la música i en la poesia, així com també dels que no es poden consentir. El fet de comparar la poesia amb altres arts i activitats humanes, va establir la mala interpretació que ja hem explicat àmpliament en els capítols anteriors, de la mateixa manera que constitueix una base sòlida per a les idees de Lessing.

La següent aproximació al *Laocoont* no segueix un pensament lineal des de el primer capítol fins a l'últim, ja que és més significatiu agrupar els temes principals que donen cos al pensament de Lessing. Aquesta opció no altera el missatge global de l'obra, sinó el contrari, atès que estalvia al lector les divagacions pròpies del pensament no sistemàtic.

4.1.a. Discrepàncies i acords: Winckelmann i la problemàtica del Laocoont

El discurs que Lessing utilitza pel seu propòsit de diferenciar els límits de la pintura i la poesia té com a punt de referència una obra en concret: el grup escultòric del Laocoont. Aquest punt comú de referència troba el seu origen en la influència que la primerenca obra de Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*,

⁵⁶ Vegeu: Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte*... Pàg. 25-26

exerceix sobre les seves subjectives reflexions. El nostre autor escollirà una postura determinada enfront aquest treball de l'arqueòleg. Ho farà exaltant el relativisme i el caràcter subjectiu de les seves aportacions en matèria artística, amb la intenció d'ensorrar els dogmatismes.

L'aproximació de Winckelmann i de Lessing al grup escultòric ens mostra els punts en comú que tenen dins la diversitat dels seus respectius pensaments, així com també es fan evidents les divergències que tensen la subtil línia que els separa. Lessing empra la definició de Winckelmann que explica la grandesa de l'art clàssic com l'àmbit on la bellesa no està alterada per l'expressió: *Al igual que las profundidades del mar permanecen siempre tranquilas por mucho que ruja y se agite la superficie, del mismo modo, en las figuras de los griegos, la expresión, sean cuales fueren las pasiones que representan, revela un alma grande y serena*⁵⁷. Amb aquestes paraules, Winckelmann pretén defensar que el sacerdot treballat escultòricament no expressa el seu crit per tal de no resultar impropï pel que fa a la 'grandesa de l'ànima grega'. Lessing accepta l'observació de Winckelmann en què diu que el *Laocoont* no expressa el dolor de manera violenta, però no accepta les raons que aquest ofereix per justificar-ho. Per demostrar la injustícia d'aquestes raons fa ús del Segon Cant de la *Eneida*, on el sacerdot emet sense miraments un terrible crit al cel - *clamor horridus*, en paraules de Virgili⁵⁸. Quan Lessing observa aquest exemple de l'obra de Virgili, veu evident la pèrdua de força argumental de qui defensi la impossibilitat de coexistència entre l'expressió de les passions i la grandesa d'ànima dels antics. A diferència de l'escultor del *Laocoont*, el poeta fa ressonar el dolor de manera clara i emotiva, sense que l'expressió física del dolor es contradigui amb la naturalesa dels guerrers i dels herois⁵⁹.

Lessing diu que *el grito es la expresión natural del dolor físico*⁶⁰. Per als grecs, l'honor i els deures morals eren uns principis clars que permetien exterioritzar el dolor i el patiment, sempre i quan no es perdés mai de vista el camí de l'honor ni del deure⁶¹. Així doncs, si els grecs no tenien prohibit utilitzar la demostració mesurada de patiment

⁵⁷ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte*... Pàg. 41. La nota número 76 ens ofereix el fragment sencer de la obra de Winckelmann.

⁵⁸ *Ibíd.* Pàg. 28

⁵⁹ *Ibíd.* Pàg. 45. Ens han arribat dos tragèdies antigues on el dolor físic és una part important de l'argument, com són un exemple el *Filoctetes* de Sòfocles i l'*Hèrcules moribund*.

⁶⁰ *Ibíd.* Pàg. 45

⁶¹ *Ibíd.* "El griego sentía i temía; exteriorizaba sus dolores y sus penas; no se avergonzaba de ninguna de las debilidades humanas; sin embargo ninguna de ellas podía apartarle del camino del honor y del cumplimiento del deber".

sense ferir el seu honor i moral, quin és el veritable motiu pel qual l'escultor evita aquesta exteriorització? Amb això, Lessing ens vol proporcionar les eines que podem utilitzar per reflexionar sobre quina és la veritable raó per la qual els escultors del sacerdot eviten representar el dolor físic del seu homòleg virgilià. Lessing acaba sentenciant que aquestes diferències de representació entre la pintura i la poesia són conseqüència dels límits i del llenguatge propi de cadascuna d'aquestes arts.

La identificació que Lessing proposa sobre els límits d'actuació d'ambdues arts, en el cas de la representació del dolor físic, parteix de la mateixa idea que Winckelmann en té de l'art grec. Aquest ens presenta la seva visió idealitzada de la Grècia clàssica com la perfecta conjunció de la condició natural i la forma espiritual de l'ésser humà. Lessing ho corrobora identificant només allò bell i perfecte com a susceptible de ser representat, la qual cosa fa extrapolant aquest ideal al terreny artístic. D'aquesta manera, identifica el plaer com a objectiu principal de l'art. És cert que, de manera col·lateral, Lessing admet la presència de la lletjor com a quelcom que també és present en l'art de l'antiguitat, essent això el que el distancia de la idealització de Winckelmann⁶². Els antics, que tenien com a objecte la representació de la bellesa, exclouen els elements incompatibles d'aquesta en les arts plàstiques. Ho fan reduint a la mínima expressió aquells gestos i passions que, tot i necessitant la representació física, són desagradables per a la vista.

L'art antic respon a la subordinació de la llei suprema de bellesa, representant el seu grau màxim possible tot i tractar-se de la representació del dolor. L'equilibri, segons Lessing, és una de les característiques més representatives que podem elogiar de les arts dels antics. El que ara s'ha de preguntar el lector és, per una banda, si en la poesia passa exactament el mateix i, d'altra banda, si els antics representen el grau màxim de bellesa seguint aquesta subordinació a les lleis del plaer. La resposta que Lessing li dóna a aquestes qüestions és negativa, argumentant que *son los poetas los que nos presentan a Júpiter airado lanzando rayos; los pintores y los escultores nos presentan solamente un dios severo*⁶³. El seu raonament es veu recolzat per la reflexió que la gestualitat que una situació de dolor físic extrem implica en el rostre ens seria insuportable. Defensa que l'observació perllongada en el temps d'un rostre desencaixat pel dolor ens provoca aversió. Dins del terreny de la literatura, però, el dolor no causa en el lector la mateixa impressió estàtica i persistent que a la vista, tot i que parlem de la representació exacta

⁶² Parlarem de la lletjor a l'apartat 4.1.d. Reflexions entre la bellesa i la lletjor.

⁶³ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte*... Pàg. 50

d'un mateix mal. Els arguments de Lessing no pretenen declarar la producció dels artistes de la paraula per sobre dels de les art plàstiques ni viceversa, sinó que tenen la intenció de posar en manifest la bona elecció d'ambdós bàndols. Els artistes del Laocoont no utilitzen un llenguatge violent com el del relat poètic de l'*Eneida* de Virgili, sinó que, com va descriure Jacob Sadoletto, expressen *un gemido angustiado y oprimido*⁶⁴. Per a Lessing, aquest és un clar exemple de mesura i de bon judici dels escultors, els quals es van mantenir dins dels límits del seu art. Alhora, però, justifica l'expressió del poeta fent cridar el seu Laocoont.

La comparació entre l'*Eneida*, de Virgili, i el grup escultòric del Laocoont, obra d'Agésandre, Polidor i Atenodor de Rodas, ens condueix a la problemàtica de la datació d'aquesta segona. Dins d'aquest debat, Lessing i Winckelmann troben punts divergents entre les seves reflexions, desacord el qual hem explicat anteriorment. Aquesta objecte de debat es divideix en dos estadis. En primer lloc, es qüestiona si l'escultura és d'època clàssica o d'època Imperial. I, en segon lloc, com a conseqüència de la resposta que s'hagi donat, es determina si el model de l'escultura ha estat el relat poètic de Virgili o si el relat d'aquest ha estat el model de l'escultura. Lessing, en un primer moment, explora totes les opcions possibles dialogant amb diversos autors, sense constituir cap veritat absoluta. Pel que fa al seu judici, aquest queda més definit en els capítols on es desenvolupa el diàleg entre les seves idees i les de Winckelmann⁶⁵.

Per la seva banda, Winckelmann situa l'escultura en l'època de màxim esplendor de l'art grec, concretament en el període que ocupa Alexandre Magne⁶⁶. Lessing atribueix aquest judici a què l'historiador hagi observat característiques pròpies de l'art de Lisip, donant a entendre així que el Laocoont no pot ser d'una època anterior a aquest mestre clàssic. Segons el nostre autor, però, això no impedeix que el Laocoont sigui molt posterior a l'època de Lisip. Lessing fa front a aquest judici amb les següents paraules de Plini, després de parlar dels artistes de l'antiguitat: *No hay noticia de muchos más artistas famosos, pues en el caso de que los que han realizado obras maestras trabajando varios en colaboración, el número de ellos es un obstáculo para la fama de cada uno, ya que la gloria no puede otorgarse a uno solo y tampoco puede atribuirse a*

⁶⁴ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 41

⁶⁵ *Ibíd.* Vegeu els capítols del XXVI al XVIII.

⁶⁶ *Ibíd.* Pàg. 225. "*El Laocoonte con sus dos hijos, obra de Agésandro, Apolodoro y Atenodoro de Rodas, pertenece, según todos los indicios, a esta época aunque no se pueda precisar este dato de un modo exacto.*" Lessing no passa per alt l'errata de Winckelmann, indicant que aquest ha confós *Apolodoro* amb *Polidoro*.

*todos el mismo mérito; esto es lo que ha ocurrido con el Laocoonte del palacio de Tito, obra de arte que supera a todas las producciones de la pintura y de la estatuaria. Esta obra, que representa en un solo bloque a Laocconte, sus hijos y los admirables repliegues de las serpientes ha sido realizada conjuntamente por tres grandes artistas: Agesandro, Polidoro y Atenodoro, de Rodas. Igualmente las estatuas que adornan en común por Cratero y Pitodoro, por Polidectes y Hermolao, por otro Pitodoro y Artemón. [...]*⁶⁷. Aquesta cita, en la qual presenta el nom dels autors del Laocoont amb altres artistes de l'època dels emperadors, justifica l'opinió que té Lessing de l'antiguitat de l'obra. Pel nostre autor, una altra evidència de la datació del Laocoont és l'absència d'escrits en l'època clàssica on es faci referència a aquest grup escultòric⁶⁸. Aquestes reflexions entorn la datació són ben considerades per tots aquells que defensen aquesta escultura com una obra d'època imperial, a imitació de l'*Eneida* de Virgili. Lessing pensa que *una hipótesis es tanto más plausible cuantas más y mayores diferencias permite explicar*⁶⁹, essent aquesta la seva guia per defensar les seves deduccions.

La posició de Lessing pel que fa a la problemàtica de quin és el model a imitar, és a dir, si el model de l'escultura és la poesia o al revés, queda ben definida gràcies a les reflexions precedents. Lessing conclou que el model del Laocoont és l'*Eneida*, la qual cosa fa evident que la l'escultura no pugui ser elaborada abans que la producció de l'obra poètica. Altres autors com, per exemple, Scipione Maffei, John Richardson o Von Hagedom, consideren que el poeta va voler imitar l'escultor. La imitació, que és una peça clau per a les arts, és un motiu de discrepància entre els entesos. Lessing identifica les fonts originals del relat poètic amb l'objectiu de defensar que van ser els escultors qui es van basar en l'obra del poeta. Macrobio, escriptor romà de finals del segle IV, atribueix abans que Lessing la font original del Segon Llibre de l'*Eneida* al relat de *Ilión* de Pisandro. Però és en el relat de Virgili on sorgeix per primer cop la idea que la serp envolta les tres figures alhora: [...] *(las serpientes) con paso seguro, van derechas hacia Laocoonte; primero rodean los pequeños cuerpos de los dos niños y con crueles mordeduras destrozan los miembros de los infortunados. Después se apoderan del*

⁶⁷ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 256

⁶⁸ Per Lessing el fet que un historiador com Pausània no hagi deixat testimoni d'una obra tant important, fa evident que aquesta no pertanyi a l'època clàssica. I, per tant, la situa en l'època dels emperadors.

⁶⁹ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 259

*padre, que venía, con armas, en defensa de sus hijos. Le enlazan, se enroscan en él con fuertes anillos [...]*⁷⁰.

Els escèptics fan evident les diferències entre el relat poètic i la reproducció escultòrica amb la finalitat d'ensorrar els arguments de Lessing. La resposta que aquest ofereix és un altre exemple del mètode inductiu que utilitza. Les diferències principals troben el seu origen en la utilització de les diferents eines que separen ambdues arts. El llenguatge reproduïx una imatge a partir de signes arbitraris. Per contra, les arts plàstiques la produeix per mitjà de signes naturals. En la poesia, la primera diferència la trobem en els llaços de les serps, els quals envolten els cossos de les seves víctimes des de la cintura fins al rostre⁷¹. En l'escultura, en canvi, s'ha traslladat la força opressiva dels animals a la part inferior de les víctimes, deixant així el tors i el rostre visibles per tal de proporcionar a l'espectador una visió d'expressivitat del dolor físic. La segona diferència està estretament lligada a aquesta expressivitat del cos. En l'escultura, el tors nu de les figures posen en manifest la tensió de aquest, alhora que eviten la reproducció de vestidures opaques que amagarien tal evidència. Quant a la poesia, és indiferent que se'ns descriuï la figura vestida ja que, igualment, el lector visualitza aquesta tensió corporal de manera intuïtiva. En tercer lloc, les arts plàstiques necessiten el rostre descobert, essent aquesta, juntament amb la representació de les mans, una peça fonamental dels seus recursos expressius. Altrament, la poesia i els signes arbitraris poden, per exemple, fer estremir el personatge sense la necessitat de descriure el rostre. Que Virgili introdueixi canvis en la translació d'una imatge visual, que formalment funciona, manca de sentit per a Lessing dins del terreny literari⁷². En canvi, defensa els escultors del Laocoont, que han escollit el moment més àlgid de l'acció en el qual les figures poden expressar de manera més verídica la tensió del moment. Aquests escultors empen tots els recursos del llenguatge propi de la seva art per tal d'imitar de manera

⁷⁰ Ibíd. Pàg. 82 "... illi agmine certo / Laocoonta petunt, et primum parva duorum / Corpora natorum serpens amplexus uterque / Implicat et miseris morsu despascitur artus. / Post ipsum, auxilio subeuntem et tela frentem / Corripiunt, spirisque ligant ingentibus..."

⁷¹ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte*... Pàg. 83. "*Se enroscan dos veces entorno a su cintura y dan dos vueltas por el cuello con sus anillos de escamas. Y aún sobresalen por encima de su frente sus altaneras cabezas. [Bis medium amplexi, bis collo squamea circum / Terga dati, superant capite et cervicibus altis.]*"

⁷² Ibíd. Pàg. 99. Per reforçar aquesta idea, Lessing ens presenta la interpretació que Jacob Sadoletto fa del *Laocoont*: *Se enroscan dos veces en torno a su cintura y dan dos vueltas por el cuello con sus anillos de escamas. Pero la serpiente, deslizándose una y otra vez hacia abajo, ata con un retorcido nudo las rodillas de su víctima [At serpens lapsu crebro redeunte subintrat / Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo]*

coherent, a més d'acceptar les limitacions i buscar solucions adequades quant a les dificultats expressives.

Tot i les objeccions que Lessing li fa a Winckelmann, allò que li retreu de manera més contundent és que no es dirigís a les fonts originals a l'hora de formar les seves reflexions. Per a un humanista com Lessing, l'observació detinguda del llegat clàssic és la font més fiable per a oferir respostes ben argumentades.

4.1.b. Tesi principal de l'obra: divergències entre la poesia i les arts plàstiques

Per no caure en analogies banals, hem d'entendre les idees de Lessing dins del marc cultural en què les escriu. Ens referim a la situació artística pròpia de la segona meitat del segle XVIII, on encara existeix un lligam molt fort entre la pintura i la poesia. Així és que l'objectiu de Lessing consisteix en deslligar aquesta relació. Per dur a terme aquest propòsit, cerca les diferències que hi ha entre elles identificant el llenguatge específic de cadascuna. Mentre du a terme aquesta tasca formularà algunes reflexions massa estrictes, essent aquest el seu punt feble i, alhora, allò que jutja negativament dels seus contemporanis. Diversos lletrats assenyalen aquesta fragilitat del seu discurs com una conseqüència de la seva falta de sensibilitat vers la tradició de les arts plàstiques. Com a conseqüència, Lessing mostra la seva voluntat de proclamar la superioritat de la poesia sobre la pintura⁷³. Això no ho fa entendre de manera explícita, sinó que ho entenem com a part de les seves idees principals.

Abans d'endinsar-nos en el pensament de Lessing cal destacar la seva concepció d'obra d'art. Pren com a referència la premissa de llibertat creativa, entenent-la com un requisit indispensable per poder comparar l'activitat del poeta i la del pintor. Com a conseqüència, només identifica com a obres d'art aquelles en les quals la bellesa és l'únic objecte de l'artista. Així és que podem deduir el refús de Lessing cap a la totalitat de l'art d'època medieval. Presenta les premisses religioses com a un impediment pel judici personal de l'artista, limitant la cerca del plaer destinat a l'espectador. D'aquesta manera, identifica totes les obres religioses, que estan basades principalment en textos bíblics, com a resposta a una necessitat simbòlica, i no destinades a la producció de

⁷³ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 122. Quan parla de certes divergències entre ambdues arts i les intromissions d'una en el marc expressiu de l'altra, Lessing fa la següent petició: *Si la pintura quiere ser hermana de la poesía, por lo menos que no sea una hermana celosa; que la menor no le prohíba a la mayor llevar aquellos adornos que ella no puede llevar*. Paraules que ens mostren la posició des d'on pronunciarà el gruix de les seves argumentacions al llarg de l'obra.

bellesa. Ell mateix fa judicis massa precisos i, ahora, arriscats. Tot i això, admet que els missatges religiosos no sempre van en contra de la representació de la bellesa.

Una de les primeres distincions que Lessing ens presenta és el simbolisme propi de cadascuna de les arts germanes. Declara que el recurs d'aquest és, per la pintura, una necessitat del seu propi llenguatge, els quals facin entendre a l'observador qui és o qui són les figures representades. Aquests, per ser una cosa i significar-ne una altre, produeixen figures al·legòriques d'aquestes abstraccions. Lessing no és el primer en reflexionar entorn l'ús de les al·legories. Dubos critica fermament les que van ser produïdes per invenció pròpia de l'artista, justificant així les tradicionals com hereves de la cultura artística. Lessing, però, va un pas més enllà i es centra en reivindicar l'error d'exigir a la poesia un llenguatge simbòlic i ahora al·legòric, que són propis de la pintura: *Cuando el poeta personifica abstracciones las caracteriza de un modo suficiente con el nombre que les da y con las acciones que les atribuye, [...] el artista carece de estos medios. De ahí que a las abstracciones que personifica necesite asignarles unos símbolos que permitan reconocerlas como tales*⁷⁴. Tot i que la 'necessitat' dels pintors no s'ha de traslladar a l'àmbit del llenguatge poètic, Lessing en fa una excepció, atès que distingeix les 'al·legories' pròpies del recurs visual dels 'atributs poètics'. La diferència entre ambdós conceptes és que, per un costat, les al·legories són objectes amb un significat afegit a l'usual. Per l'altre, els atributs poètics són objectes que signifiquen exactament allò que representen, i són propis de les accions del personatge que es representa. L'exemple del qual Lessing es serveix és el món de la representació mitològica. En aquest exemple, diferencia els atributs propis de les accions dels símbols afegits, amb la finalitat que l'espectador reconegui visualment la figura representada. Recollint tot el que s'ha dit, el poeta caracteritza el personatge i pot prescindir de les al·legories. El pintor, per la seva part, l'ha de distingir mitjançant objectes al·legòrics⁷⁵.

Lessing distingeix entre els conceptes imitació i còpia, caracteritzant aquest últim com a inferior. La imitació conforma l'essència de l'acció artística, que és vàlida tant com per a la imitació de la naturalesa, com per a la relació amb altres arts. Quant a la còpia,

⁷⁴ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 132

⁷⁵ En el context artístic contemporani a Lessing, es traspassen sovint els límits de l'expressió pròpia de les arts germanes. El recurs al·legòric en les arts visuals havia assolit un extrem que dificultava la comprensió de l'obra per part de l'espectador. N'és un exemple, d'aquesta utilització del recurs al·legòric la recomanació del Compte Caylus: que el pintor havia de seguir el llenguatge del poeta, en tant que el poeta havia d'introduir més atributs al·legòrics.

Lessing posa èmfasi en que la inventiva de l'artista es queda relegada a favor del model que imita. En base a això ens proposa la següent reflexió, on fa referència als conceptes d'execució i de invenció d'uns quadres hipotètics d'Homer: *si supiéramos que el poeta tomó su obra de estos cuadros, ¿no es cierto que nuestra admiración ante él disminuiría muchísimo? En cambio ¿por qué la circunstancia de que un pintor no haya hecho otra cosa que expresar por medio de figuras y colores las palabras del poeta no le quita en nada nuestro aprecio y estimación?*⁷⁶. El procés d'execució i el d'invenció d'una obra, que són fruit de la imaginació i de la originalitat subjectiva de l'artista, provoquen sentiments diferents quan parlem de poesia o de pintura. Segons Lessing, la resposta la trobem en què en les arts visuals ens sembla més difícil dur a terme l'execució que el procés d'invenció. En canvi, en la poesia, pensa que la invenció està més ben valorada que l'anomenat procés. En relació a aquest judici, és imprescindible el paper que juga l'espectador, atès que inconscientment valora de manera més positiva l'acció de produir quelcom físicament que l'originalitat d'una idea expressada en paraules. Lessing acota el terreny d'actuació de la poesia a la invenció, deixant així de costat el procés d'introduir nous temes a les composicions, la qual cosa és pròpia de les arts visuals. Aquest pensament és una herència evident de la tradició acadèmica i un reflex del concepte d'invenció que defensava Poussin: *La novedad en la pintura no consiste principalmente en un tema nuevo, sino en que disposición y expresión sean acertadas y nuevas, y así el tema, de ser común y viejo, se convierte en singular y nuevo*⁷⁷.

Una altra diferència fonamental és, tant per part del llenguatge pictòric com del poètic, la representació d'accions visibles i invisibles. Lessing extreu aquestes diferències formals principalment de les obres d'Homer, el qual representa els éssers divins d'aquestes dues maneres. Per un cantó, la pintura manifesta la impossibilitat de representar éssers o accions invisibles, pel fet que en aquesta tot opera dins del món visible. Per l'altre, a causa de les seves opcions, el llenguatge poètic ens ofereix la possibilitat de donar forma a l'acció invisible. Per exemple, quant al món mitològic, la representació de núvols o de boira és un recurs poètic utilitzat per fer evident la invisibilitat del que se'ns exposa. En la pintura, en canvi, aquest recurs adquireix un valor simbòlic, el qual hem d'interpretar com a un espai d'invisibilitat.

⁷⁶ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 138

⁷⁷ Lee, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis...* Pàg. 35

4.1.c. Característiques pròpies de cada art

La finalitat de les arts germanes és la producció d'il·lusions. Alhora, però, Lessing reconeix què utilitzen camins i llenguatges propis del seu propi àmbit artístic. Degut a aquests diferents itineraris, és un error comparar el poeta i el pintor mitjançant els mateixos termes. En aquest sentit, Moshe Barasch aclareix que l'acció d'imitació és una traducció de l'objecte al qual es vol imitar en un altre llenguatge artístic⁷⁸. Amb tot això, és fàcil comprendre Lessing quan diu *hay acontecimientos que se prestan a la pintura y acontecimientos que no se prestan a ella*⁷⁹. Defensa, per tant, que un relat poètic que no mostri de manera deliberada característiques pictòriques, pot ser un bon referent per a un quadre. No obstant això, un poema pictòric o pintura poètica poden no ser útils per al propòsit de les arts plàstiques. De la mateixa manera, també admet que hi ha certs quadres pintats que perden força expressiva en mans dels poetes. Així doncs, un procés de traducció d'un llenguatge a un altre no sempre acaba sent un bon resultat. Lessing proporciona la resposta a aquest fenomen donant èmfasi a la distinció del caràcter progressiu i successiu d'un relat poètic enfront del caràcter estàtic⁸⁰, el qual és propi d'una representació artística. D'aquesta manera, distingeix el temps com a característica de l'art de la paraula, i l'espai com a recurs necessari del llenguatge de les arts plàstiques.

Per a Lessing, però, aquesta distinció entre el llenguatges de la pintura i el de la poesia no es limita al caràcter temporal i espacial propi de cadascuna d'aquestes arts. A l'inici del capítol XVI del *Laocoont* diu: *si es cierto que la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquéllos de los que se sirve la poesía -a saber, aquélla, de figuras y colores distribuidos en el espacio, ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo-; si está fuera de toda duda que todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, [...] mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, [...]*⁸¹.

⁷⁸ Barasch, Moshe; *Modern theories of art, I...* Pàg. 153 *What is presented to us by even the most faithful artistic imitation of nature is a translation of that nature, or a pice of it, into another language.*

⁷⁹ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 158

⁸⁰ *Ibíd.* Pàg. 32 a 34. Tal com ens mostra Eustaquio Barjau, Lessing oblida l'opció intermèdia entre un cos estàtic o el moviment, on la nostra mirada interior pot completar aquesta acció suggerida.

⁸¹ *Ibíd.* Pàg. 165

Per una banda, un cop havent llegit aquesta cita, podem veure que l'autor no ens dóna una definició clara del que ell entén pel concepte de 'signes'. Moshe Barasch, però, defensa que Lessing els utilitza per descriure els medis amb els quals es crea una obra d'art. A més, ens dóna a entendre que, per a l'autor, la pintura i el poema són un sistema de signes⁸². Dubos, per la seva part, també fa referència al concepte de signe, i ho fa atorgant-li el significat de fissura entre l'objecte que es descriu i el que s'utilitza per descriure-ho. A més, identifica els signes de la poesia com a quelcom arbitrari o artificial, i els de la pintura com a signes naturals⁸³. Aquesta última distinció també la farà Lessing.

D'altra banda, veiem que l'autor sí que amplia la seva definició quant al que entén per *signos yuxtapuestos* i *singos sucesivos*. En relació als primers, els defineix com a 'cossos', en tant que són propietats visibles i objecte propi de la pintura. Pel que fa als segons, aquests són definits com a 'accions', que són l'objecte propi de la poesia. Un cop delimitat així el terreny d'actuació de cada art, l'autor afegeix que els cossos no només existeixen en l'espai, sinó que també són presents en el temps. Per aquest motiu, la poesia pot representar cossos de manera al·lusiva mitjançant accions, en tant que la pintura pot imitar accions de manera al·lusiva mitjançant cossos. A causa d'aquest intercanvi recíproc entre ambdues arts, pot semblar que els límits d'aquestes, els quals són defensats per Lessing, s'ensorrin. Per contra, el que fa és justificar aquest espai d'intercanvi definint, alhora, el terreny d'actuació propi de cada art.

En relació a la pintura, Lessing exculpa la coexistència de cossos i accions, limitant-la, però, a utilitzar el que ell anomena el moment 'més pregnant' de l'acció⁸⁴. Això és el que permet a l'espectador preveure l'instant anterior de l'acció, així com també el moment que la segueix. Pel que fa a la poesia, quan aquesta imita accions que tenen lloc en el temps utilitza cossos, però troba restriccions en haver d'escollir aquells que arribin a la imaginació del lector de la manera més plàstica possible. A causa del mal ús que fan els contemporanis de Lessing d'aquestes relacions basades en conceptes teòrics i

⁸² Barasch, Moshe; *Modern theories of art, I...* Pàg. 153

⁸³ Barasch, Moshe; *Modern theories of art, I...* Pàg. 31 En aquesta definició de 'signes arbitraris' i 'signes naturals' coincideix Dubos amb Lessing. Però només en la manera de qualificar-los, atès que Dubos entén la pintura com a quelcom més propera de la natura. Lessing es centra en alabar la importància de la poesia com a art més lliure, amb més recursos i menys limitacions imposades per la seva naturalesa intrínseca.

⁸⁴ Aquest recurs del 'moment més pregnant' Lessing el complementa amb, el que ell anomena, el moment de 'màxima fecunditat'. On tots els recursos i elements propis de la pintura, es posen a disposició de la representació d'un moment concret, coincidint aquest amb 'el més pregnant'.

pràctics, l'autor desenvolupa una aversió accentuada cap a la poesia descriptiva⁸⁵. Malgrat tot, defensa que d'altres registres literaris com, per exemple, la prosa, facin ús de la descripció.

Amb tot plegat, hem vist que les arts plàstiques ens poden descriure objectes de la natura, trobant però limitacions quant als objectes no visibles. Així mateix, la poesia és capaç de mostrar tant objectes visibles com d'invisibles. Però la descripció que aquestes utilitzen divergeix en llenguatge i forma. Lessing ens proposa la següent qüestió: *¿De qué modo llegamos a la representación clara y precisa de una cosa que se encuentra en el espacio? Primero observamos sus elementos uno por uno, luego la conexión que existe entre estos elementos, y, finalmente, el total. Nuestros sentidos realizan estas operaciones con una rapidez tan asombrosa que se nos antoja llevar a cabo una sola y única operación*⁸⁶. La pintura ens ofereix la possibilitat d'observar la representació espacial amb un cop d'ull. Pel que fa a la poesia, cal dir que el poeta, en canvi, ens enumera successivament les diferents parts d'aquesta representació, deixant així per al lector la tasca de formar mentalment un tot coherent. Tot i així, la poesia compta amb un avantatge que, segons Lessing, la pintura no té, que és la possibilitat de mostrar no només l'acció concreta, sinó també la precedent i la que la segueix.

Lessing considera que agrupar en un sol quadre dos moments allunyats en el temps és una incursió del pintor en el terreny del poeta. Així mateix, també afirma que, quan el poeta utilitza l'enumeració successiva amb l'objectiu de fer arribar al lector una visió unitària d'aquesta, s'apropia del llenguatge característic de les arts plàstiques. L'autor, tot i defensar aquesta premissa, obvia els nombrosos exemples d'intromissió de les arts germanes entre elles mateixes, la qual cosa no es correspon amb el que sostén. Malgrat tot, justifica aquelles intromissions que es duen a terme de manera mesurada i equilibrada. L'objectiu de l'autor no és justificar el poeta ni el pintor, sinó defensar la possibilitat que es puguin donar aquets intercanvis sense que ambdues arts perdin de vista els seus límits d'actuació.

⁸⁵ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 181. En aquest moment del discurs Lessing esmenta el consell de Alexander Pope, a propòsit de la poesia pictòrica amb les següents paraules: *Exigia de un modo expreso que todo aquel que quisiera llevar con dignidad el nombre de poeta renunciara tan pronto como le fuera posible a su afán por la descripción.*

⁸⁶ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 176

4.1.d. Reflexions entorn la bellesa i la lletjor

En aquest apartat agrupem una gran part de les consideracions de Lessing entorn la bellesa i la lletjor. L'objectiu principal de l'autor és analitzar el tractament en fan d'aquestes la pintura i la poesia. En un primer moment, Lessing inicia les seves reflexions atorgant a la pintura el privilegi d'imitar la bellesa material, negant-li així, a la poesia, la descripció exhaustiva d'aquesta bellesa. Tot i que l'autor afirmi que la poesia s'absté de descriure la bellesa dels objectes materials, mostra els elements d'aquesta de manera successiva.

Els poetes són conscients que aquets elements ordenats successivament difícilment puguin produir el mateix efecte que l'ordenació simultània de les arts plàstiques. No obstant això, no se li pot negar completament la bellesa corporal a la poesia. En relació a aquesta evidència, l'autor defensa que poden mostrar aquesta bellesa utilitzant recursos diferents als de les arts plàstiques. La superioritat de la capacitat de representació visual enfront de l'expressió oral fa que els recursos del poeta s'hagin de dirigir a empatitzar amb el lector. Lessing utilitza un exemple concret d'Homer per il·lustrar tots els conceptes explicats fins ara. Homer, quan descriu Helena de Troia accentua l'efecte que la seva bellesa provoca en els altres personatges⁸⁷ per tal d'aconseguir una representació de la bellesa corporal. Encara que la poesia no pugui utilitzar el recurs directe de la pintura per mostrar aquesta bellesa, compta amb un avantatge sobre aquesta. Ens referim a la capacitat de transformar la bellesa estàtica de les arts plàstiques en bellesa en moviment, que és el que Lessing anomena 'gràcia'. Aquesta capacitat de mostrar la bellesa en moviment ve donada per la característica de successió pròpia del recurs escrit. Sobre això, Lessing declara que *la gracia produce en nosotros una impresión más profunda que la belleza*⁸⁸. D'aquesta manera, decanta la balança a favor de la poesia, tot i que alhora defensa el bon judici d'ambdues arts per buscar l'expressió més eficaç amb l'objectiu de fer visible la bellesa. Hem d'entendre aquesta lloança de Lessing al bon judici de les arts com una crítica directe a la seva època, ja que els seus contemporanis utilitzaven els mateixos termes per jutjar la bellesa d'ambdues arts.

⁸⁷ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 216. Lessing utilitza un fragment de la *Iliada*; III, v. 156-158, on els ancians parlants uns amb els altres diuen: *No es reprehensible que los troyanos y los aqueos, de bellas grebas, sufran tantos males por una mujer como ésta cuya belleza es comparable a la de las diosas inmortales.*

⁸⁸ *Ibíd.* Pàg. 217

Quan parlem del concepte de bellesa no podem evitar fer referència al concepte de lletjor. En relació a aquest concepte, Lessing compara, un cop més, els recursos dels quals disposen ambdues arts. Per una banda, amb la finalitat de representar la lletjor, la poesia escull justament el recurs que no hauria d'emprar per a fer evident la bellesa. Ens referim al recurs d'enumeració o de descripció, els quals donen forma a la capacitat literària de mostrar les idees de manera successiva. Aquesta, és un privilegi de l'art de la paraula capaç de transformar les sensacions desagradables de la lletjor en quelcom transitori en la ment del lector. L'autor, fa un pas més enllà i atorga a la poesia la possibilitat de transformar la lletjor en sensacions més complexes, com ara el ridícul o el terrible. Aquesta sensació de ridícul, s'aconsegueix utilitzant el contrast, mesurat i equilibrat, entre la perfecció i la imperfecció⁸⁹. Lessing però, reserva aquest contrast a la poesia, afirmant que, quant a una referència visual, *una sola parte discordante es capaz de perturbar el efecto armónico de la belleza*⁹⁰.

D'altra banda, Lessing contempla la utilització de la lletjor per part de la pintura com una possibilitat real, atesa la seva condició d'art imitativa. Com que la pintura és un art imitativa, té la possibilitat d'utilitzar la lletjor. Quan la pintura mostra la lletjor, Lessing defensa que, durant el procés propi de la imitació no és possible transformar totes les sensacions desagradables en plaents. Sobre la lletjor de formes, diu *ofende nuestra vista, repugna nuestro sentido del orden y de la armonía y despierta en nosotros aversión, independientemente de que exista o no el objeto en el que nosotros la percibimos*⁹¹. Alhora, però, admet la possibilitat de dur a terme una abstracció conscient de la lletjor, amb la finalitat d'admirar la bellesa del procés de producció del pintor. Per a Lessing aquest espai on està permessa la lletjor troba resposta en la voluntat del saber que tenen tots els homes. No obstant això, afirma que aquesta set de coneixement és momentània i que està ensorrada a causa de la força expressiva de la lletjor visual. Aquesta lletjor estàtica i immutable de la representació visual, només pot ser equilibrada per la convicció que ens enfrontem a una il·lusió. Considerant tot això, Lessing adverteix la difícil comparació entre la força visual expressiva de la lletjor, i la capacitat successiva del relat.

⁸⁹Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte...* Pàg. 230. En la literatura, gràcies al seu caràcter successiu i transitori, el recurs de la lletjor assoleix un estadi inabastable per a les arts visuals. Lessing utilitza la següent premissa per exemplificar aquest fet: *un cuerpo deforme y un alma hermosa son como el aceite y el vinagre: aunque se les mezcle, el sentido del gusto sigue distinguiendo uno del otro.*

⁹⁰ *Ibíd.* Pàg. 229

⁹¹ *Ibíd.* Pàg. 236

Segons Lessing, la poesia pot minvar la sensació de rebuig de manera deliberada utilitzant la successió d'elements, els quals tenen una durada efímera en la ment del lector. Per contra, l'estreta relació entre la realitat i l'engany, la qual caracteritza la representació visual, dificulta que l'espectador pugui passar per alt la sensació de rebuig. Així i tot, concedeix a la pintura que la lletjor i la bellesa puguin ser observades de manera simultània, és l'únic moment on la lletjor es pot veure debilitada ⁹².

Nombrosos són els exemples plàstics on ambdós sensacions es perceben alhora, oferint a l'espectador la possibilitat de poder abstrure's contemplant la bellesa, obviant els efectes negatius de la lletjor. En definitiva, Lessing admet la possibilitat d'ambdues arts de representar la lletjor, però defineix els terrenys d'actuació de cada art, com també les diferències de cadascuna. L'espai en comú d' ambdues arts és justificar l'ús de la lletjor per intensificar allò còmic, ridícul o terrible.

4.1.e. La importància del punt de vista de l'espectador

Pel que fa a l'espectador, convé destacar que durant el segle XVIII la importància del subjecte se situa per sobre de la de l'objecte. Aquest canvi a favor de la individualitat subjectiva està estretament lligat al naixement del pensament estètic a mitjans del mateix segle. La importància del subjecte és significativa dins el pensament de Lessing, ja que en el *Lacoont* l'espectador és una peça essencial en el procés deductiu de l'autor. En aquest procés no es deixa mai de costat, ja sigui de manera evident o subjacent, el punt de vista de l'espectador ni del lector dins el context del discurs. Així doncs, Lessing defensa que el llenguatge propi cada art troba la seva raó de ser quan transmet a l'espectador allò que pretén. En aquest sentit, el nostre autor deixa entreveure que si ambdues arts es mantenen dins dels seus límits expressius i, alhora, utilitzen les seves pròpies característiques causant en l'espectador el mateix efecte, llavors assoleixen el seu grau més àlgid de semblança pràctica. Amb tot això, podem entendre la importància que tenen els sentiments dins la complexitat del pensament estètic. Altrament, no

⁹² En són un exemple eloqüent les representacions religioses de la crucifixió, on la crueltat de l'escena s'equilibra amb la bella representació del rostre de la Mare de Déu, com és el cas del *Descendiment* de Roger van der Weyden. A més, un altre aspecte que Lessing no contempla és el la visió interior i preconcebuda que l'espectador té en observar en un personatge, la bellesa interior. Aquest privilegi el reserva exclusivament al relat literari, però també en les arts visuals pot jugar el paper d'equilibrar una visió desagradable. Un exemple sobresurt de manera eloqüent per damunt dels altres: La crucifixió del *Retaule de Isenheim* de Mathis Gothart Grünewald. És un exemple clar d'utilització de la lletjor amb la finalitat de connectar amb el públic el qual estava destinada. Una lletjor, que per altra banda, tot i eclipsar la nostre ment en la primera contemplació, l'observador creient recorda el missatge positiu que té en la Bíblia. Per tant, la nostra atenció es pot veure menys impactada per allò 'horrible' de l'escena, davant del sentiment positiu de la salvació.

podem obviar que les arts germanes provoquen impressions subjectives diferents en cada espectador, essent aquest un camp en el qual les arts no hi tenen potestat. Aquestes tenen el poder de guiar l'espectador, però és ell mateix qui, en últim terme, crea la seva pròpia percepció.

Lessing defensa que aquest espai d'imaginació ha de ser respectat, tan per part dels escultors i els pintors com per part dels poetes. El respecte cap a la llibertat individual del subjecte consisteix en què cada art es limiti a respectar els seus paràmetres artístics. N'és un exemple el que l'autor diu a propòsit d'aquesta llibertat en relació a la poesia i a la pintura. D'una banda, el llenguatge successiu de la poesia afavoreix que el lector disposi de plena llibertat per completar els detalls omesos en el relat. D'altra banda, en la pintura la fantasia de l'espectador es veu limitada per la presència estàtica i formalment closa de les figures. En aquest cas, Lessing defensa que la tasca de l'espectador queda limitada a deduir les accions que precedeixen i que segueixen l'escena que s'observa. Breument, l'autor ens ofereix la seva posició en relació a la importància de tenir en compte la llibertat de l'espectador per tal que els artistes obtinguin un bon resultat creatiu. Amb tot això, podem veure que per Lessing és essencial l'equilibri entre l'espectador, l'artista i l'obra.

4.1.f. Conclusions generals

Un cop havent arribat a aquest moment, ens veiem en la necessitat de sintetitzar de manera clara i concisa quins són els elements que, per Lessing, diferencien de la manera més eloqüent la poesia de la pintura. A l'expressió poètica li atribueix el privilegi de ser apte per representar l'acció humana de manera successiva, a més d'haver d'evitar la descripció desmesurada. A la pintura, en canvi, li reserva el dret d'incloure, de manera simultània en l'espai, tots els detalls descriptius necessaris reproduint alhora una imatge clara i harmoniosa. Aquesta síntesi no fa justícia al gran nombre de matisos i distincions que el seu discurs ens ofereix. Tot i això, ens mostra el punt en el qual divergeix de manera més evident de la tradició artística, així com també de les opinions que tenen els seus contemporanis en relació a aquestes mateixes arts.

En la seva obra, Lessing ens proporciona les eines necessàries per a poder emetre els nostres propis judicis, ja que la seva voluntat no és imposar-nos conclusions rígides. Tot i això, cau en l'error que ell mateix critica als seus contemporanis: *tan pronto encierran la poesía en el estrecho coto de la pintura como dejan que ésta invada la dilatada*

*esfera de aquélla*⁹³. La major part d'aquestes opinions inflexibles les emet en relació a l'àmbit de les arts plàstiques. Aquest fet, troba la seva explicació en la superioritat que, per Lessing, té la poesia sobre la pintura. Així doncs, podríem dir que esporàdicament deixa de banda la visió imparcial necessària per a poder emetre judicis justos. Alguns autors assenyalen que l'escassa formació visual de l'autor, enfront del bast coneixement literari que posseeix, juga en detriment d'aquestes opinions massa rígides i closes que ofereix de les representacions visuals.

Lessing defensa la relació d'enriquiment recíproc entre la pintura i la poesia, però no accepta els excessos que alguns dels seus precedents, així com també d'alguns contemporanis, fan de la doctrina humanista de *ut pictura poesis*. Tant sols admet la recomanació present als textos crítics de la seva època, els quals defensen que tan el pintor com el poeta han d'estudiar la naturalesa humana, a més de considerar la literatura com a una font d'exemples excepcional. Un exemple d'aquest refús que Lessing fa cap als seus contemporanis, el trobem en els atacs explícits cap a l'herència restrictiva de l'Acadèmia francesa. L'autor acusa el caràcter restrictiu de les normes del pensament acadèmic que consisteixen provocar intromissions del poeta en el terreny del pintor, i viceversa. Si hem d'identificar un autor a qui Lessing utilitzi com a contrapunt del seu pensament, no dubtem en anomenar un autor recurrent en el seu discurs, que és el Comte Caylus. A aquest, el que li retreu amb més vehemència és la voluntat manifesta de jutjar el talent del poeta i del del pintor dins dels mateixos termes. A això, Lessing respon que ambdós espais artístics s'articulen i s'expressen en llenguatges diferents i que, per tant, no poden ser jutjats des del mateix punt de vista.

El discurs que l'autor escull per mostrar l'evolució del seu pensament, atorga al lector la llibertat necessària per poder completar la tasca d'aquest. El lector familiaritzat amb els referents precedents de l'autor, es troba en disposició de completar mentalment aquelles analogies que Lessing no fa evidents en la seva obra. Encara que *El Laocoont* no sigui una obra sistematitzada, compta amb aquesta gran força argumental que posseeixen les obres que marquen un abans i un després en el pensament d'una època.

⁹³ Ephraim Lessing, Gotthold; *Laocoonte*... Pàg. 39

5. CONCLUSIONS

En un primer moment, l'objectiu principal d'aquest treball era efectuar una primera aproximació a l'àmbit de la teoria artística, seguint com a fil conductor la premissa de *l'ut pictura poesis* des dels seus orígens passant pel seu punt més àlgid d'assimilació, fins al seu davallament. Per tal de dur a terme aquest propòsit, ha estat necessari observar quins conceptes d'aquesta doctrina han estat accentuats per part dels diferents entesos. Aquets diferents matisos teòrics, que cada època atorga a la premissa horaciana, han influenciat en el resultat pràctic de la poesia i, per descomptat també, de la pintura.

Un cop enllestit el treball, puc afirmar que el procediment que he seguit per assolir els conceptes necessaris, per tal donar-li forma, ha estat força intuïtiu. Des de l'etapa inicial, moment en el qual volia abastar el màxim de coneixements, fins a la fase on es comença a formar mentalment un discurs més acotat, han estat les preguntes que em sorgien durant aquest procés les que m'han anat guiant. És innegable, però, que aquests dubtes i qüestions inicials, evidencien clarament les mancances formatives des de les quals partia fa tot just un any enrere. Aquesta situació, ha exigít un gran esforç per part meua, tant per voler assolir la major quantitat d'informació possible, com per aprendre a no desviar-me en temes perifèrics de gran interès que no corresponien al propòsit del treball.

Durant l'aproximació a la diversitat de pensaments del segle XVIII i, concretament, en el moment de destil·lar els arguments principals de l'obra de Lessing és quan se'm va fer més evident aquest espai d'incertesa formativa. El procés de relacionar el pensament d'aquest autor amb els seus precedents ha estat una empresa complicada, a la qual espero haver fet justícia. No podia evitar fer analogies entre els seus arguments i els meus coneixements sobre de les arts plàstiques. En ser conscient que, tan Lessing com els altres autors mencionats en el treball tenen un coneixement inabastable no he gosat fer objeccions personals, a excepció d'alguna lleugera pinzellada. En comptes d'això, he volgut reflectir el que alguns autors contemporanis d'aquest deien respecte el mateix tema.

Tot i això, del que no em puc despendre de cap manera és de l'enriquiment personal que m'ha ofert aquest primer periple pel món de la teoria de l'art. Gràcies a aquest procés de

recerca d'informació, m'he topat amb diversos autors que han complementat la meua visió d'alguns conceptes clau. Com a exemple d'això, crec oportú fer una breu referència a Michael Baxandall i, en concret, a la seva obra *Giotto y los oradores*. Aquest, m'ha proporcionat respostes a qüestions concretes del pensament humanista, la qual cosa m'ha estat de gran ajuda per comprendre els recursos lingüístics utilitzats per aquests i, no dubto, que una segona lectura me n'oferirà molts més.

Sóc conscient que aquest treball no acaba aquí. També sé que, amb una formació més àmplia, la qual assoliria continuant aprofundint en el terreny de la teoria de l'art, seria capaç d'aportar molt més al discurs d'aquest treball de final de grau. Després d'haver observat el complex àmbit de la teoria artística des del terreny europeu, m'agradaria fer el pas a una teoria de l'art més propera i tinc la convicció que seran les mateixes inquietuds que han fet possible aquest treball, les que aviat convertiran aquesta voluntat en realitat.

6. BIBLIOGRAFIA

BARASCH, Moshe; *Modern theories of art, 1: From Winckelmann to Baudelaire*; New York University Press; 1990, New York.

BARASCH, Moshe; *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*; Traducció per Fabiola Salcedo Garcés; Alianza; 1999, Madrid.

BAXANDALL, MICHAEL; *Giotto y los oradores: La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica: 1350-1450*; Traducció d'Aurora Luermo; La balsa de la Medusa; 2010, Madrid.

EPHRAIM LESSING, Gotthold; *Laocoonte*; Traducció d'Esutaqui Barjau; Editorial Nacional; 1977, Madrid

FRANZINO, Elio; *La estética del siglo XVIII; Traducció de Francisco Campillo; La balsa de la Medusa*; 2000, Madrid.

KOMERELL, Max; *Lessing y Aristóteles: investigación acerca de la teoría de la tragedia*; Traducció de Francesco L. Lisi; La balsa de la Medusa; 1990, Madrid.

KULTERMANN, Udo; *Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia*; Akal; 1990, Madrid.

LEE, Rensselaer, W.; *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*; Traducció de Consuelo Luca de Tena; Cátedra; 1982, Madrid.

OSKAR KRISTELLER, Paul; *El pensamiento renacentista y las artes: colección de ensayos*; Traducció de Bernardo Moreno Cabrillo; Taurus Ediciones; 1986, Madrid.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan; *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*; Publicaciones de la Universidad de Deusto; 2007, Bilbao.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan; *Modelos y teorías de la Historia del Arte*; Publicaciones de la Universidad de Deusto; 2003, San Sebastián.

REYNOLDS, Joshua; *Discursos sobre arte: anotaciones de William Blake*; Traducció de José Luís Palomares i Blanca Guinea; Biblioteca Paralela Langre; 2011, Madrid.

R. SANTIDRIÁN, Pedro; *Humanismo y Renacimiento*; Selecció de Pedro R. Santidrián; Alianza Editorial; 1986; Madrid.

SCHLOSSER, Julius; *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*; Traducció de Antonio Bonet Correa; Cátedra; 1976, Madrid.