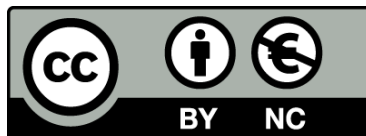




UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## L'estètica entre Kant i Nietzsche i la seva projecció en l'art del segle XX

Abel Cutillas Alberich



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License**.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE FILOSOFIA

· Programa de doctorat: FILOSOFIA: HISTÒRIA, ESTÈTICA I ANTROPOLOGIA (BIENNI 2004-2006)

· Departament responsable del programa de doctorat: HISTÒRIA DE LA FILOSOFIA, ESTÈTICA I FILOSOFIA DE LA CULTURA

Títol: L'ESTÈTICA ENTRE KANT I NIETZSCHE I LA SEVA PROJECCIÓ EN L'ART DEL SEGLE XX

Doctorand: ABEL CUTILLAS ALBERICH

Director de la tesi: SALVI TURRÓ TOMÀS

# ÍNDEX

Índex	pàg. 2
Resum	pàg. 5
Criteris de citació	pàg. 7

## Introducció

El punt de vista des del que hem de contemplar la modernitat

Forma i matèria	pàg. 10
Kant: història de l'experiència	pàg. 15
Nietzsche: el valor de l'art	pàg. 23
L'art del segle XX: la modernitat desencadenada	pàg. 27

## Primera part

### Kant: modernitat i crítica

#### Capítol I. Estètica preparatòria

Percebre i ser	pàg. 34
Entitat, unitat i identitat	pàg. 39
Unitat formal	pàg. 48

Unitat material	pàg. 53
La realitat sintètica	pàg. 59
<b>Capítol II. Teoria estètica</b>	
La legitimitat del sistema	pàg. 65
El judici (merament) reflexionant	pàg. 78
Estètica com a disciplina	pàg. 85
El judici de gust	pàg. 93
Imaginació i veritat	pàg. 106

## Segona part

### Nietzsche: modernitat i valor

#### Capítol III: Inversió

Doctrina del mètode	pàg. 112
La inversió estètica	pàg. 123
Una metafísica invertida, un llenguatge propi	pàg. 130
Sobre veritat i mentida	pàg. 144
El principi d'immanència	pàg. 153

## Capítol IV: Transvaloració

Línies de força	pàg. 163
L'horitzó mòbil del real	pàg. 178
<i>Bildungskraft</i> : la força de les imatges	pàg. 192

### Tercera part

#### Art modern: valor i crítica

## Capítol V: Projeccions, de Nietzsche a Kant, de Kant a Duchamp

De l'ull a l'esperit	pàg. 200
De la sensibilitat a l'experiència	pàg. 211
De la imatge a la composició	pàg. 219
De la sinestèsia a la dissonància	pàg. 231
Del figurativisme a l'abstracció	pàg. 242
Apèndix: de la mimesi al <i>ready-made</i>	pàg. 250
Conclusions	pàg. 254
Bibliografia	pàg. 262

## RESUM

La present investigació pretén establir una relació entre l'anàlisi del judici estètic de la tercera crítica de Kant, la filosofia de Nietzsche i la revolució artística del segle XX. Es pren com a punt de partida les aportacions kantianes, en primer lloc analitzant l'estètica transcendental de la *Crítica de la raó pura*, per a posteriorment presentar l'apartat dedicat a l'estètica de la *Crítica de la facultat de jutjar*. Les característiques que Kant enumera respecte al judici estètic ens porten a dues conclusions fonamentals. En primer lloc, seguint a Kant es conclou que el judici estètic és un tipus de judici autònom, fonamentalment diferent i no dependent dels judicis cognoscitius i morals. En segon lloc, exposa Kant, el judici estètic no pot ser considerat un judici objectiu i, per tant, no poden existir característiques objectives de bellesa, dit d'una altra manera, no podem trobar un caràcter objectiu en allò bell. Això comporta la desaparició d'un possible regnes d'objectes estètics i implica la possibilitat d'expandir el judici estètic a tot element del real, en primer lloc, en última instància, també, acabarà significat la desaparició mateixa de l'objecte estètic com a tal.

Respecte a Nietzsche, la present investigació recorre la totalitat de la seva filosofia per a mostrar algunes de les particularitats del seu pensament estètic. Es presenta l'obra de Nietzsche dividida en dues gran etapes, la primera, en la qual es central la noció de inversió, és descrita com una etapa on Nietzsche dedica la seva labor filosòfica a capgirar el que ell anomena "platonisme". En la segona etapa, que considerem l'etapa de maduresa del seu pensament, el tema de la inversió es substituït pel de la transvaloració. Respecte a la teoria estètica, en la primera etapa l'art es presenta com l'accés principal a la veritat, substituint al coneixement, en això consisteix la inversió. Per contra, en la segona etapa, l'art es pensa com a creador de nous valors i ja no com a mode d'accés a una veritat més alta.

En l'última part del present treball presentem la revolució artística iniciada a la segona meitat del segle XIX i que es prolonga fins al segle XX a partir de les tesis principals de l'estètica dels dos filòsofs analitzats anteriorment. Realitzem un recorregut per alguns dels caràcters i de les transicions internes de les diverses escoles artístiques per a mostrar com els resultats acaben coincidint amb les tesis filosòfiques de Kant i de Nietzsche. Partim del punt d'eclosió que significà l'impressionisme, l'inici de la transformació artística moderna, i arribem fins a la irrupció de l'abstracció pictòrica

amb Kandinsky, moment de la història de l'art en el que, considerem, es posen finalment sobre la taula els vectors principals de l'estètica moderna. Per una banda, coincidint amb l'anàlisi kantiana, assistim a un procés progressiu de desaparició de l'objecte estètic, culminant amb la pròpia desaparició dels objectes a l'interior de la pintura abstracta. En segon lloc, i coincidint també amb la filosofia nietzschiana, es veu clarament com l'art deixa de ser usat com a mediador, abandonant tot discurs epistemològic o moral, i comença concebre's com un fi en si mateix, donant plena hegemonia a l'aspecte estètic i concedint-li un caràcter nou de creativitat.

Es recorre, doncs, la pròpia història de l'art entre finals del XIX i principis del XX per mostrar com la seva evolució el fa coincidir amb els fonaments principals de la filosofia moderna.

## CRITERIS DE CITACIÓ

Citem les obres de Kant a partir de l'edició de l'acadèmia prussiana:

Kant, Immanuel; *Gesammelte Schriften*, hrsg. Bd. I-XXVII, Preussische Akademie der Wissenschaften.

Com és habitual ens hi referim amb la sigla *Ak.*, posant en números romans la referència al volum citat i indicant la paginació en guarismes. En relació a les tres crítiques, també com és habitual, abreugem el seu títol, així ens referim a la *Kritik der reinen Vernunft* amb l'abreviatura *KrV* i la citem simplement amb una A o una B majúscules, segons es tracti de la primera o la segona edició, assenyalant el número de pàgina corresponent en guarismes. La *Kritik der praktischen Vernunft* l'abreviem per *KpV* i la citem pel volum, en romans, i paginació de l'edició de l'acadèmia, en guarismes. La *Kritik der Urteilskraft* l'abreviem com a *KU* i igualment la citem pel volum V de l'edició de l'acadèmia, en romans, i per la seva paginació en guarismes. La primera introducció a aquesta obra, no publicada per Kant sinó pòstumament, la trobem en el volum XX. També citem abastament els *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können* abreviats com a *Prolegomena*, que es troben en el volum IV de l'edició de l'acadèmia. Ens podem referir en un moment o altre a les tres crítiques com a “primera”, “segona” o “tercera”, com és habitual també, responent a l'ordre en que van ser publicades per Kant. La resta de textos kantians els citem igualment assenyalant volum de l'edició de l'acadèmia en romans i la paginació en guarismes.

Les obres de Nietzsche les citem a partir de l'edició crítica de Colli i Montinari: Nietzsche, Friedrich; *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und*



*Mazzino Mondinari*. Berlín. Walter de Gruyter. 1967 i seg. Ens referim a l'edició com a *KSA* i la citem posant entre parèntesi la datació de l'obra i donant el títol complet en la seva primera aparició complet i a partir de la segona abreviat tal com s'indiqui, el volum i la paginació en guarismes.

Citem altres textos de Nietzsche no continguts en aquesta edició per les edicions:

Nietzsche, Friedrich; *Musarion-Ausgabe*, abreviada com a *MusA*, 23 vol. Munich, Musarion Verlag, 1920-1929.

Nietzsche, Friedrich; *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, abreviada com a *BAW*, 5 vol. Munich, C. H. Beck Verlag, 1933-1940.

L'edició de referència de la correspondència nietzschiana és:

Nietzsche, Friedrich; *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. Berlín, Walter de Gruyter, 1975 i seg.

La bibliografia secundària serà citada en notes a peu de pàgina, en la primera ocasió que es citi un llibre es donarà el cognom i nom de l'autor, seguit del títol complet, la ciutat d'edició, la editorial, l'any i, si s'escau, la paginació. A partir de la segona vegada només es donarà el cognom de l'autor i entre parèntesi l'any de la edició, seguit d'una coma, i la paginació. Totes les obres citades seran novament referenciades completament en la bibliografia que es troba al final de la investigació, subdividida en les diferents parts de les que consta.

En relació a la bibliografia secundària, citem les obres de Martin Heidegger per la edició alemanya de referència assenyalant el títol del llibre, el número de volum i la paginació en guarismes:

Heidegger, Martin; *Gesamtausgabe*, abreviat com a *GA*. 102 vol. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1975 i seg.

Així mateix, el llibre de Theodor W. Adorno *Ästhetische Theorie* el citem a partir del text del volum 7 de l'edició de la seva obra completa:

Adorno, Theodor W.; *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedermann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz*. 20 vol. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970 i seg.

Les referències a articles publicats en revistes especialitzades les donem, com es habitual, citant cognom i nom de l'autor, el títol de l'article o contribució entre cometes, tot seguit proporcionem el títol de la publicació, el volum, el número, entre parèntesi l'any de publicació i tot seguit la paginació.

# INTRODUCCIÓ: EL PUNT DE VISTA DES DEL QUE HEM DE CONTEMPLAR LA MODERNITAT

*Die Neuzeit sei eine Epoche der puren "Weltlichkeit"*

Hans Blumenberg

*La matière demeure et la forme se perd!*

Pierre de Ronsard

[*Verweltlichung*. Legitimació. Projeccions. Fenomenologia.

Facticitat. Experiència i història. Monisme/dualisme. Estètica heautònoma.

Inversió vs. transvaloració. Art i modernitat]

## *Forma i matèria*

Segons Roberto Calasso l'amarg lament de Pierre de Ronsard citat aquí dalt comporta "il più duro proclama antiplatonico"<sup>1</sup>. Ronsard, un poeta francès del XVI, exposa líricament amb la seva sentència un dels processos més decisius de la modernitat, la substitució del paradigma de les *formes* propi del "platonisme", que no hem de confondre necessàriament amb els ensenyaments de Plató, pels preceptes, més o menys innovadors, del "materialisme", que no hem d'identificar tampoc simplement amb les doctrines de la física-matemàtica o amb les tesis *revolucionàries* de Marx<sup>2</sup>. Efectivament, la materialització del món ha de ser plantejada com a caràcter constitutiu de la modernitat. La concepció de que el real "real" és allò material i no la seva hipòstasi intel·lectual. Una inversió de valor entre el sublunar i el supralunar, per usar l'argot de la cosmologia aristotèlica, i que comportarà la *desaparició* mateixa del nivell

---

<sup>1</sup> Calasso, Roberto; *La Folie Baudelaire*. Milà, Adelphi, 2008, pàg. 70.

<sup>2</sup> El concepte de "forma" que apareix aquí no podrà ser el de Kant, com es veurà en la primera part del present treball. Igualment, la noció de "matèria" que posem en joc s'explicitarà més clarament allí.

*ideal* per pèrdua de la seva funció referencial i dissolució de la distinció, passant així a concebre's el món, el real, com un únic món **integrat** en la seva pròpia materialitat.

El món es *conforma* en aquesta **materialització**, en el sentit de que el *món* es materialitza, es fa present i real en allò fàctic i ja no en allò abstracte, i també en el sentit de que el món, això és: el real, passa a ser allò material, variable i canviant, i ja no allò *suprasensible*, suposadament immòbil i etern. En la nova concepció “antiplatònica” el que *demeure* és la matèria, la forma es perd.

Amb el canvi de paradigma el saber sobre el real, que convindrem a anomenar “ontologia”, quedarà transformat. Igualment, el saber sobre el coneixement, és a dir, l'epistemologia, quedarà també modificat des de l'arrel. El que sigui el ser i el que sigui el coneixement del ser respondran a un model estructuralment diferent. El procés de canvi, és a dir, la immensa i prolongada constitució del paradigma modern, amb les seves principals derivades, ha estat descrit detalladament per diversos autors al llarg de la història de la filosofia, amb diverses cronologies i causalitats. Blumenberg, de qui prenem la poderosa noció de “legitimitat”, parla de la “*Verweltlichung*” per a donar-li entitat i caràcter<sup>3</sup>. El seu concepte de **legitimació** serà utilitzat com a principi rector al llarg del present treball: així, tal com Blumenberg descriu el procés de legitimació de la modernitat al complet, anant als seus orígens, recorregut i resultats, nosaltres ens concentrarem en l'estètica, intentant presentar el seu fonament de legitimitat en el *Neuzeit* i identificant aquest fonament amb algunes de les tesis de Nietzsche i de Kant.

En certa manera el que defensarà la present investigació és que les tesis de Nietzsche i de Kant són decisives per al propi procés, no només de **legitimació de l'estètica moderna**, sinó de la modernitat al complet.

Seria pueril voler certificar ara i aquí la rellevància filosòfica d'ambdós autors, en som conscients. El que pretenem és situar-los en el nivell del fonament i destacar que la modernitat tardana en la que ells ens introdueixen no és més que la modernitat completament constituïda i no pas desfondada. Igualment, no des d'un punt de vista cronològic però sí estructural, situaríem també a Kant i a Nietzsche en el nivell del principi. En la discussió acadèmica, curricular, sobre el lloc de Nietzsche respecte a la història de la filosofia moderna, discussió que consisteix en decidir si és troba situat en el punt final o més enllà, nosaltres optem per situar-lo en un “moment” *originari* més o menys *paral·lel* al de Kant. També, com es veurà, plantejant un paper decisiu per a

---

<sup>3</sup> Blumenberg, Hans; *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

Nietzsche i Kant en l'àmbit estètic, apareix la idea de que l'estètica és l'última de les "disciplines" a assolir l'estatut de modernitat i, així mateix, que l'art és un fenomen d'*aggiornamento* molt tardà i no pas fundacional, com sembla ser que defensaria, per exemple, Heidegger.

Nietzsche i Kant seran presentats aquí, respecte a la *modernitat*, com a filòsofs legitimadors, un a través de la **crítica**, l'altre a través de la noció de **valor**. En ambdós casos es tractarà de veure com, malgrat les lluminoses diferències, una coincidència programàtica recorre la filosofia dels dos autors, coincidència que no serà altra que la validació del real a través de la seva *mundanitat*, d'allò empíric i no d'allò inintel·ligible, d'allò que *apareix* i ja no d'allò abstret. Acordarem definir aquesta perspectiva filosòfica on es presta atenció a les coses mateixes com a **fenomenologia** i entendrem que només pot ser aquesta i no cap altra l'estratègia de validació efectiva en allò que convenim a anomenar "modernitat"<sup>4</sup>.

La legitimació, en modern, implicarà una estreta relació amb la facticitat. Serà en els fets, i no en els dogmes, on raurà el fonament de legitimitat de tota ontologia i de tota epistemologia. En Kant, evidentment, i en Nietzsche, com intentarem mostrar. El valor del fet per damunt del valor de la tradició, de la doctrina, del precepte, es troba contingut en la noció de *cientificitat* que els dos filòsofs manegen. Un concepte de veritat subordinat a allò fàctic, sigui el que sigui allò fàctic en cadascun dels dos, i aquí, en aquesta mera obvietat moderna, raurà la importància de les seves filosofies per a la transformació del saber.

Efectivament, en un temps llunyà, que ja no és el nostre, el saber es protegia protocolàriament de la facticitat. Darrera de tota aparença calia buscar una essència, que la refutava. Sota tot fet, menystenible, calia trobar una substància. De l'accident, circumstancial, abstreure'n la necessitat. A l'esdevenir contraposar-li un ser. La modernitat haurà consistit en capgirar aquesta situació, és a dir, en **legitimar** el saber a partir de la facticitat i no pas aïllant-lo d'ella. Així podem entendre l'estratègia de legitimació del saber en la modernitat com una estratègia basada en l'*aparença* de les coses o, per dir-ho més fenomenològicament, en el seu aparèixer mateix.

---

<sup>4</sup> No considerarem a Nietzsche, doncs, sota l'equívoca categoria de "filòsof de la sospita" ni a Kant des del punt de vista escolar que el descriu pejorativament com a filòsof de les normes i les lleis, les categoritzacions i els esquemes arbitraris. Entendrem que en els dos autors l'estratègia filosòfica consisteix sempre en anàlisi i validació, la intenció sempre serà legitimar tot element que compleixi els criteris fenomenològics de la modernitat i descartar tot allò que no. Utilitzem el terme "fenomenologia" d'una manera genèrica, sense restringir-lo al mètode que posteriorment definirà Edmund Husserl, apel·lant al seu sentit més bàsic d'atenció als fenòmens mateixos i a la facticitat.

Sobre aquesta base interpretativa, gens innovadora, bastirem una explicació més concreta sobre el propi procés en el cas específic de l'estètica, és a dir, com la filosofia de Nietzsche i Kant, fonamentalment fenomenològica, analítica i crítica, tindrà una implicació decisiva per a l'estètica, tant per a l'evolució de tota possible teoria de l'art com per a les seves realitzacions concretes, això és, les obres dels artistes.

Per parlar d'aquesta *implicació* de Nietzsche i Kant en l'esdevenir de l'estètica moderna, de les diverses teories de l'art i de les innumerables obres dels artistes, intentarem evitar el concepte d'**influència**. Entenem que les *influències* es donen exclusivament a l'*interior* de les disciplines, entre artistes, entre filòsofs, etcètera, i que quan traspassen els marcs propis per aplicar-se a altres, degut a un component bàsic d'especialització i utilitatge, contenen un perill significatiu de mala interpretació i diletantisme. No estem pressuposant cap incompetència dels pintors per a llegir i comprendre als filòsofs, ni cap atrofia en la sensibilitat dels pensadors, però les interpretacions que connecten causalment les idees dels uns i dels altres no donen resultats satisfactoris i acostumen a ser forçoses i forçades. Preferim posar en cursiva els préstecs directes, en la direcció que siguin.

Optem per analitzar les relacions entre l'art i la filosofia a partir del model de les cosmovisions, els paradigmes o, per dir-ho amb Adorno, les **constel·lacions**, sense pressuposar que els exercicis d'una i altra disciplina hagin de coincidir perquè els autors s'han vist o s'han llegit però també sense suposar que no, i aquesta és la idea important aquí, perquè no ho hagin fet. La pintura de Kandinsky pot *respondre* perfectament a l'anàlisi kantiana per molt que el pintor no tingui cap coneixement de la tercera crítica, i igualment, els plantejaments d'un artista poden ser profundament *decadentistes* i debilitants per molt que citi contínuament els llibres de Nietzsche i estiguin perfectament catalogats a la seva biblioteca personal. En un nivell més important per al que s'intenta exposar aquí: no entendrem les coincidències i la correspondència entre alguns plantejaments que apareixen en Nietzsche i en Kant com una mera influència directa d'aquest sobre aquell, sinó com un resultat que la cosa mateixa demana.

Evitant recórrer al discurs de les influències, doncs, parlarem més aviat de **projeccions**. El nucli de la tesi vol escenificar la *projecció* de la filosofia de Kant i de Nietzsche en l'art del segle XX. En un primer moment una *projecció* que va de Kant a Nietzsche, això vol dir que el treball filosòfic nietzschian no és comprensible sense la significativa aportació que havia realitzat Kant cent anys abans, sense la transformació dels paràmetres de fonamentació que provoca la crítica, *opini* el que *opini* Nietzsche sobre el

xinès de Königsberg<sup>5</sup>. En segon lloc, es voldrà presentar la *projecció* de les tesis d'ambdós sobre tot allò que pugui arribar a ser l'art del segle XX, entenent per l'art del segle XX com alguna cosa que comença a transformar-se a finals del XIX amb el progressiu abandonament del naturalisme representatiu i que es desenvolupa ràpidament fins a *culminar* en l'abstracció.

Com es veurà les *projeccions* tenen igualment una direccionalitat inversa, és a dir, una potència **retroactiva**, modificant i afectant allò anterior, no d'una manera fàctica però si interpretativa. Hi ha una *projecció de sentit* des de Nietzsche cap a Kant, que ens ofereix noves possibilitats de lectura i utilitat, i, així també, una projecció des de l'art del segle XX cap a les teories estètiques dels dos autors que ens les *actualitzen* considerablement.

Entendrem, també, que en tota projecció el filòsof és **anterior** (en un sentit kantianista de "condició de") a l'artista. De fet, els arguments principals de la investigació present consistiran en situar a Kant i a Nietzsche en aquest nivell d'anterioritat respecte a la revolució artística *posterior*. Anterioritat en el sentit que la transformació de l'estètica que Kant en primera instància i Nietzsche un segle després duran a terme ha de plantejar-se com a imprescindibles per a que es pugui *produir* la transformació efectiva de les arts, de Manet i Cézanne a Duchamp i Pollock, passant per Kandinsky i Schönberg, per acotar el camp d'estudi que durem a terme aquí. Igualment, hi ha contingut en el concepte de *projecció* la noció de que el procés de transformació de les diverses disciplines artístiques que es produeix entre mitjans del segle XIX i mitjans del XX, ha de ser pensat com a *inevitable* i *necessari* un cop consolidades les tesis de Nietzsche i de Kant i, en general, el sistema de pensar modern.

Un altre advertiment metodològic que cal especificar en aquest moment introductori és la relació entre l'estètica dels dos filòsofs estudiats i les seves respectives filosofies. Entendrem que no es possible segregar alguna cosa així com una teoria estètica del tot de la filosofia, en general, i més particularment això no podrà ser així ni en el cas de Nietzsche ni en el de Kant. Ens sembla absolutament imprescindible recórrer el conjunt del pensament dels dos autors per comprendre el significat dels seus textos per a l'estètica moderna. Per una banda, la tesi forta de la present investigació, com ja hem anticipat, és que Nietzsche i Kant participen del procés de *materialització* de l'ontologia

---

<sup>5</sup> Els seus judicis de valor pejoratiu sobre Kant estan mediatitzats pel particular kantisme de Schopenhauer. En el capítol tercer veurem com hi ha una interessant lectura inicial de Kant a partir de Lange.

i l'epistemologia moderna, és a dir, són en essència fenomenòlegs, parteixen d'una perspectiva de *cientificitat* i no entenen un criteri de validesa que no estigui radicat en la facticitat. Per altra banda, la tesi més estrictament pròpia del present treball és que el que duent a terme tant Kant com Nietzsche és *aplicar* aquests plantejaments “també” a l'estètica, provocant, en un sentit fort, una transformació radical de la disciplina i **actualitzant-la** a la dimensió moderna del pensar. D'aquí que considerem els dos filòsofs com a agents implicats en la revolució artística del segle XX que, com veurem en la tercera part de la investigació, consisteix en un exercici extrem i continuat de purificació dels elements *impropis*, això és: pre-moderns, això és, *il·legítims*, de l'art.

### *Kant: història de l'experiència*

Immanuel Kant es planteja en el present treball com la base filosòfica de tot l'esdevenir posterior, tant pel que fa a la filosofia moderna com pel que fa a l'àmbit acotat de l'estètica i, per derivada, de les arts. Usarem a Kant com a sol fèrtil i basamental. La seva crítica, el concepte d'experiència que aporta, la seva anàlisi del judici i, sobretot, les conclusions específiques que extreu de tot això per a fonamentar i legitimar la possibilitat de l'estètica en la modernitat.

Els principals intèrprets que seguim en la nostra lectura kantiana seran exposats progressivament. Només situar d'entrada a Volker Gerhardt, Félix Duque, Alain Renaut, Henry E. Allison, Paul Guyer i Felipe Martínez Marzoa com a referents en la interpretació general de Kant, referents als quals s'ha d'afegir la interpretació *històrica* del kantisme que fa Heidegger i a la qual prestem molta atenció. Per als aspectes de la teoria estètica i la tercera crítica des d'un punt de vista sistemàtic, és a dir, fent una lectura *integrada* dels elements que apareixen a *KU* en relació al conjunt del sistema, els nostres estímuls en la investigació han estat principalment les aportacions de Gérard Lebrun, Salvi Turró i de Béatrice Longuenesse. Respecte a punts particulars, sens dubte, hem trobat idees molt riques en multitud d'autors que aniran apareixent i seran citats al llarg del treball.

Seguint les aportacions filosòfiques de tots aquests noms el primer que hem de tenir en compte és que fem una interpretació *compacta* del kantisme. No entenem una anàlisi parcial de la seva teoria estètica, ni pretenem fer-la, sinó que la fem en perspectiva de continuïtat respecte a la resta del sistema del criticisme. En el present treball, doncs, hi ha també una *lectura* de Kant. Per poder dur a terme l'operació, i tenint en compte que no podem segregar la teoria estètica kantiana, exposada en la tercera crítica, del conjunt



de la seva filosofia, ja que constitutivament deriva d'aquesta, ens situarem en el punt d'inici, això és, la crítica de la raó pura, i més concretament en l'apartat de l'estètica transcendental.

Abans de posar-nos a analitzar el que sigui el judici de gust i tota la resta de nocions que apareixen en la tercera crítica, doncs, presentarem les directrius bàsiques del criticisme en un capítol inicial. Hem titulat aquest primer capítol "Estètica preparatòria" per donar a entendre que l'anàlisi de la sensibilitat és una prèvia imprescindible per a la teoria estètica posterior. D'allí extreure'm un concepte d'**experiència** i un seguit de conclusions sistemàtiques que ens hauran de servir com a base.

Caldrà tenir en compte que l'inicial no és un moment únic i dominant en la noció kantiana d'experiència sinó *específic*, específic de *KrV*, ja que l'experiència es transforma en el propi recorregut de la filosofia crítica, això és, té una *història* pròpia i caràcters particulars en cadascun dels moments de la crítica: a *KrV* es desplega una versió epistemològica de l'experiència, a *KpV* es descriu més específicament l'experiència de la llei moral, a *KU* es parla d'experiència estètica i del seu *funcionament* propi.

"*Es ist nur eine Erfahrung*", ens diu Kant a *KrV* (A 110). El recorregut de la seva filosofia ens obliga a contextualitzar aquesta proposició. Efectivament hi ha només una experiència, una *estructura* en la que s'articula allò sensible i allò intel·lectual, i és precisament això el que s'analitza a la primera crítica, però hi ha també diversos *modes* d'experiència. Aquesta no és ni unívoca ni reduïble al seu paper en l'epistemologia.

Diversitat, evolució i modificacions en la unitat de la crítica. Pluralitat d'experiències, perquè són **legalitats** diferents les que es posen en joc, però unitat en l'*àmbit de l'experiència* sobre el qual les diferents legalitats, cognitiva, pràctica o estètica, s'apliquen. Un únic nivell d'experiència, el del real, el de la materialitat, el món fenomènic, etcètera, en el que es donen diverses modalitats possibles de l'experiència. Així defensarem que el concepte kantian d'experiència, més que estrictament epistemològic, és bàsicament vivencial<sup>6</sup>, el seu concepte de saber conté una necessitat intrínseca d'*aplicació* en el món.

Un exemple d'aquest caràcter el trobem en l'*inici mític* de la seva filosofia, inici on Kant s'autofabula amb la intenció de que tot lector connecti immediatament amb ell. El punt es troba en un dels passatges més coneguts dels seus llibres, és aquell passatge on,

---

<sup>6</sup> Aquí seguim bàsicament la interpretació de Gerhardt, Volker; *Immanuel Kant: Vernunft und Leben*. Stuttgart, Reclam, 2002.

lírícament, parla de les dues grans admiracions que desperten en ell el pensar: el cel estrellat a sobre seu i la llei moral a l'interior del seu cor (A 288). Dues *admiracions* que desperten el pensar i, com veurem, també el culminen. Són, només, dues experiències personals. Immediates i espontànies, dues experiències que un simple subjecte empíric, Immanuel Kant, preceptor de la ciutat de Königsberg, ha sentit en un moment qualsevol de la seva vida insignificant i caduca.

El cel estrellat (el saber del cosmos) i la llei moral (la voluntat personal connectada amb una voluntat universal) **són** quan Kant, o qualsevol de nosaltres al seu lloc, els experimenta. Hi ha coneixement i hi ha llibertat, això és el que pretén dir la bella imatge del savi prussià mirant a les estrelles i sentint-se humà, en aquesta faula primitivista, de to rousseunià, on el bon salvatge Kant, despul·lat de tot complement civilitzatori es troba circumscrit en un estadi de naturalesa que tot home, en totes les èpoques i latituds *pot* experimentar. En *l'epoché* existencial del Kant que mira a les estrelles i sent palpitant moralment el seu cor, tot judici concret queda suspès, però la doble possibilitat d'experiència saber/libertat és manté inesborrable.

La necessitat i el fet empíric de trobar raó en el món és la innovació moderna de la filosofia. I la modernitat, en ella mateixa, no és més que una *demanada acomplerta* de realitat. La matematització de la ciència, l'hegemonia de la justícia i el dret en l'àmbit públic, la consciència històrica, la importància de l'educació i de les realitzacions de la cultura, etcètera, són algunes de les expressions positives d'aquest pensament modern dependent del món i de la seva resposta afirmativa.

Tot pensament que no es generi a partir d'aquesta necessitat de trobar resposta *fàctica* en el món, d'apel·lar al fet empíric que respon afirmativament, ha de ser considerat com a no-modern. Denominarem aquesta forma d'error "*para física*". El pensament pre-modern<sup>7</sup>, explícitament, neix de la demanda de no-realitat, de l'intent d'assolir una no-realitat que doni raó de ser, tant en l'àmbit cognoscitiu i moral, com en l'existencial. Aquesta *doctrina* es troba també infiltrada en la modernitat, com a plantejament a refutar, i en l'estètica, especialment, té una vigència extrema, per la pròpia tradició del pensament estètic. Només a partir de Kant, en primer lloc, i de Nietzsche finalment, com intentarem posar sobre la taula, els plantejaments *pre-moderns* seran deslegitimats "definitivament", cosa que no implica que desapareguin completament. Nietzsche és un

---

<sup>7</sup> No és un epítet exclusivament cronològic, fa referència més aviat al paradigma o constel·lació de pensament. La modernitat està considerablement *contaminada* de pensament pre-modern, de fet, la labor *crítica* de Nietzsche i Kant consisteix bàsicament en refutar les restes d'aquest pensament en la modernitat.

mestre en la detecció la *malaltia* dels *transmundans*, com ell els anomena, malaltia que no consisteix en res més que en legitimar a partir del no-real, de l'immaterial, prescindint d'allò fàctic, una falla, un error mental, una carència de valor, superstició, ideologia.

Amb la filosofia kantiana es transforma el concepte de realitat en favor d'allò fàctic i material, és a dir, *sensible*. Així, en funció d'aquest caràcter, direm que partir de Kant es pot identificar el ser i el percebre. El *gir subjectiu* kantian, tal com se l'ha anomenat, consisteix en aquesta identificació entre les característiques de la realitat i les estructures fonamentals del subjecte, ancorades en la sensibilitat. El transcendentalisme, bàsicament, és això: trobar les condicions de possibilitat de l'experiència en el subjecte. En situar l'experiència com a paràmetre se situa simultàniament l'articulació entre subjecte i objecte com a punt nodular. El percebre serà el moment *primer*, l'instant on *comença* tot el nostre coneixement. El percebre aquí és permanent, és allò que roman, i en tot percebre hi ha sempre *donat* un *grau*, una magnitud, com explicita Kant en la seva cèlebre refutació de l'idealisme. El real *apareix materialment* en el percebre.

Si resumíssim amb una fórmula el significat de Kant per a la història de la filosofia, podríem dir que la seva aportació representa el pas del dualisme *parafísic* a la *fenomenologia*. Amb Kant, insistim, ens trobem amb un canvi radical en l'estructura mateixa de la fonamentació. La seva *estratègia* és en essència diferent de la del dogmatisme anterior, com ell mateix l'anomena. Kant és el filòsof que deixa enrere un plantejament ancestral, una *cosmovisió* arcaica que modulava el pensar en funció de l'esquema dualista i jerarquitzat, allò que hem etiquetat com a "platonisme", on la *idea* irradiadora donava *forma* al món *inferior*, material, caduc i *fals*. Kant, despertat del seu somni dogmàtic per Hume, no cau en la temptació de la magnífica metàfora **solar** i deixa de fonamentar el seu pensament en la vella estratègia filosòfica de l'**emanacionisme**<sup>8</sup>.

La metàfora solar havia funcionat en filosofia des d'una certa recepció de Plató<sup>9</sup>. Nietzsche, el gran acabador, la denuncia contínuament, veient-la inclús en la doctrina de la idea de Kant: el *vell sol* és tot allò inabastable, el supralunar, allò transmundà, el *món*

---

<sup>8</sup> Com es veurà a continuació i al llarg de la present investigació, no ens referim estrictament a l'emanacionisme descrit pels neoplatònics, sinó que usem el terme genèricament, entenent per "emanacionista" tota doctrina que mostri una concepció dualista, amb l'estructura substància/accidents, i on la relació entre els dos elements sigui jeràrquica, d'afectació unidireccional de la substància sobre els accidents. Vegeu nota següent.

<sup>9</sup> Agafem la terminologia i algunes idees de Sloterdijk, Peter; *Spähren* (3 vol). Frankfurt, Suhrkamp, 2004.

*verdader* que a *Götzen-Dammerung* s'acabarà convertint en una faula per a finalment desaparèixer. En aquesta metàfora constitutiva de la pre-modernitat es ve a dir que una **substància** és capaç de transmetre allò que ella és fora de si mateixa, *afectar* els receptors sense que aquests tinguin la possibilitat d'afectar-la a ella; és a dir, és la metàfora d'una substància capaç de ser més enllà d'ella mateixa i on es demarca una distància radical entre el ser de la substància i les seves aparicions *fora* d'ella mateixa. Per tant, una metàfora que **jerarquitz**a la realitat en dos mons o nivells diferents: el ser i el seu reflex. Això seria l'emanacionisme. La idea platònica, el motor immòbil d'Aristòtil, la divinitat cristiana, el coneixement per insuflació i una certa idea d'espirit entès com a alè, present encara com a residu en Kant, Hegel i demés i mantenint-se activa, com a superstició filosòfica, fins a l'actualitat.

Amb aquesta estratègia emanacionista la filosofia pre-moderna pretén solucionar un dels seus grans temes, que és el de la cobertura de la *distància*, problemàtica bàsica de tot dualisme. La distància entre substància i accident, entre idea i cosa, entre suprasensible i sensible, entre intel·ligible i intel·ligible, entre metafísic i real... allò que en l'argot filosòfic es coneix com el problema de la "mediació", on Hegel arrelarà especialment amb la seva coneguda fórmula que vol solucionar el problema dissolent-lo i que diu, aproximadament, que la substància és subjecte i el subjecte substància.

La distància, en pre-modern, es cobreix per emanació, això és, transmissió des del ser a l'aparèixer sense que l'aparèixer pugui afectar al ser. Per contra, en modern, sobretot a partir de Kant i en Hegel, la distància es cobreix d'una altra manera, la mediació no és emanativa sinó **fenomenològica**: la relació entre la sèrie dels fets i la sèrie de les seves condicions és *interna* a la representació, d'aquí que puguem presentar la fenomenologia com un monisme ontològic<sup>10</sup> i que ja no parlem de distància, sinó d'**articulació**.

Però la temptació solar és molt gran i infecta el paradigma modern, com un residu persistent. En Schopenhauer i en el Nietzsche de la *Wille* tornàrem a trobar present l'antic principi d'emanació: la voluntat ho impregna tot però res impregna la voluntat. I no només la *Wille*, en un altre moment de la filosofia nietzschiana, la *Wille*, com a principi "solar", es substituïda per la *Leben*, amb la mateixa estructura i intenció. Però

---

<sup>10</sup> Vegeu Horstmann, Rolf-Peter: "Hegel's *Phenomenology of Spirit* as an Argument for a Monistic Ontology"; dins *Inquiry* 49:1 (2006), 103-118. També Wyller, Truls: "Wahrnehmung, Substanz und Kausalität bei Kant"; dins *Kant-Studien* 92:3 (2001), 283-295. Wyller fa una lectura de Kant a partir de la identitat entre percepció i pensament: "*Diese Identität wird von Kant durch die sogenannte transzendente Einbildungskraft erklärt, die "rezeptive" Wahrnehmung und "spontanes" Denken über raumzeitliche Phänomene gleichermassen intentional bestimmt*". Pàg. 294.

també hi ha Nietzsche fora d'aquí, la tesi de l'etern retorn, per exemple, seria no-emanativa i inclús una certa concepció nietzscheana de la *Leben* pot situar-se fora d'aquesta lectura.

Hi ha moments on Kant mateix pot ser acusat amb raó d'emanacionista; en certs aspectes de la seva idea de temps, per exemple. I sobretot, allí on Kant recorre clarament a l'emanacionisme és quan parla de l'*afectació* de la cosa en sí sobre el fenomen, però clar, com s'ha explicat abastament, aquests és un dels *limes* on la filosofia de Kant queda fora d'ella mateixa, és un dels exercicis de parakantisme que el filòsof utilitza per a marcar la frontera entre allò que es pot i no es pot dir legítimament. L'emanacionisme, com el *genetisme*, com el *mentalisme*<sup>11</sup>, rodegen la filosofia de Kant però no en formen part o, per dir-ho d'una altra manera, entenem que no perjudiquen els seus continguts essencials. Si posem una mica el peu a fora, i Kant mateix ho fa, ens el trobem. També per això mateix el postkantisme, alguns autors, en fer una lectura precipitada de Kant recauran parcialment en l'emanacionisme. I, per al que aquí en interessa especialment, l'estètica dependrà, fins a la crítica que Kant realitza del judici estètic, de l'emanacionisme. Gran part dels conceptes i utilitat bàsics de l'estètica: representació, inspiració, participació, transmissió, demiúrgia... tenen un origen essencialment emanacionista, molt relacionat amb la teoria clàssica de la **imatge**. L'art, en aquesta perspectiva, consistirà en l'*aparició* o *repetició* d'allò que és, en el més bell reflex del ser.

Serà Hegel, i no Kant, més centrat en qüestions metòdiques, qui constatarà, ja que ha constatat el final de tota emanació possible, que un art així ha tocat a la seva fi i que ja no serà més. Efectivament, la història es veurà obligada a donar la raó a Hegel una vegada més i un art així deixarà de ser considerat com a tal... cent anys després. Els artistes de la modernitat, al tombant del segle XX, faran renéixer l'art amb unes altres formes i principis, transformant el concepte mateix de **imatge** i arribant a culminar la possibilitat d'un art no-emanatiu amb l'abstracció, com intentarem explicar en la tercera part, al capítol cinquè.

Nietzsche també detectarà la fallida tècnica de l'emanacionisme<sup>12</sup> i descriurà el seu final en el cèlebre passatge de *Menschliches, Allzumenschliches* on relata que no només hem acabat amb les essències, sinó també amb les aparences i amb l'estructura duplicada de

---

<sup>11</sup> Al primer capítol quedarà explicat a què ens referim amb "genetisme" i "mentalisme" en relació a Kant.

<sup>12</sup> Inclús dins de la seva pròpia obra; el seu "*Versuch einer Selbstkritik*" afegit posteriorment com a pròleg a *Die Geburt der Tragödie* és la mostra més clara d'això.

la distància coberta per l'emanació. La distància ha deixat de ser i, per tant, l'instrument que ens havíem inventat per a recórrer-la és inútil i ja no *funciona*, ha perdut el seu **valor**.

Efectivament, l'única possibilitat de sortida de la filosofia moderna (i, per extensió, de l'estètica) de l'emanacionisme, que serà la de Kant i també la de Nietzsche i haurà de ser la de tots els *fenomenòlegs* posteriors, és la de la **supressió** de la distància. En podem dir, d'aquest plantejament modern, "*monisme*": fer desaparèixer la distància entre cosa i aparició expressant que la cosa *és* la seva aparició<sup>13</sup>.

Un dels arguments principals, doncs, que extreure'm del primer capítol i que servirà de fil argumental de tota la investigació, és la **refutació del dualisme** per part de Kant. L'argument cobrarà rellevància quan ens centrem en l'anàlisi de la teoria estètica. Afectarà decisivament la teoria clàssica de la representació i de la imatge. Com veurem, si s'ha deixat enrere el model mental dualista, on hi ha un ser i la seva aparició, la tesi representativista de les arts, tesi que diu que l'art és **legítima** per ser una *imatge imitativa* de la realitat, quedarà profundament qüestionada.

Situarem en Kant, doncs, pel seu plantejament crític estructural, el punt d'inici de la crisi moderna de la representació i d'un nou principi per a l'estètica. Les arts *mimètiques*, com històricament havien estat, bàsicament, la pintura i l'escultura, però també la literatura i inclús la música, quedaran deslegitimades en la seva tesi fonamental i s'hauran de reinventar. El plantejament "platònic" de les arts com a còpia de la còpia haurà de ser ressituat.

En Nietzsche, l'altre enemic declarat del dualisme parafísic, seran presentades unes conclusions similars, molt més incisives que les de Kant. L'art ja no podrà legitimar-se a partir de la teoria de la representació, un residu de la vella epistemologia dualista, ni podrà funcionar des de la doctrina de l'emanació ni de la metàfora solar. Tot aquest utilitatge serà descrit com a pre-modern, dogmàtic, acrític i inoperant. Superstició.

La resistència kantiana a acceptar un món desdoblant en la seva anàlisi estètica està evidentment relacionada amb els plantejaments de *KrV* i amb la seva concepció sistemàtica de la filosofia. L'estètica kantiana no funda transcendentalment la diferència estètica, donant entitat a un regne d'objectes particular. Ni prescriu unes característiques pròpies del objectes estètics ni segrega un tipus de judici *nou* que serveixi,

---

<sup>13</sup> Haurem de veure què significa aquest "*és*", però ja podem apuntar des d'ara mateix que aquest "*és*" té relació amb el gir subjectiu, kantian i nietzschian, és a dir, amb el principi fenomenològic fonamental que diu que tot objecte *és* per a algun subjecte. La cosa *és* la seva aparició *per a nosaltres*.

exclusivament, per a aquest tipus d'objectes. L'estètica de Kant **descriu** com a *heautònoma* la legislació pròpia del judici estètic, haurem de veure detalladament què significa això, una legalitat que no s'aplica sobre l'objecte sinó sobre la legalitat mateixa, de manera autorreferencial. L'adjectiu "bell" diu alguna cosa sobre el **judici** mateix que s'està emetent i, per extensió, sobre el **subjecte** que jutja, no sobre el seu gust (particular) sinó sobre les seves **estructures** (universals).

L'estètica moderna, amb Kant, es desprèn de l'antiga sacralitat de la bellesa, fracturant el clàssic *Bonum, Verum, Pulchrum*. Kant enretira el concepte *determinant* de "bell", és a dir, el concepte **objectiu**, això és, el caràcter d'objecte, i dispara l'expansió total de l'estètica a l'àmbit del real. "Bell" deixarà de ser un caràcter de cosa per passar a ser un mode de relació, un mode de judici, del subjecte amb *qualsevol* objecte. Això no significarà que tots els objectes siguin bells, sinó que el **judici** de "bell" ha quedat objectivament *indeterminat*. Aquest fet provocarà la **desaparició** de l'objecte estètic, en el nivell de la teoria però també, en última instància, de l'*interior* dels quadres. D'aquí l'estètica guanyarà independència respecte a la moral i al coneixement, veurem com i perquè. Només podrà constituir-se com a disciplina legítima en funció d'aquesta independència i aquesta independència està estretament relacionada amb el fet que el judici estètic no sigui objectiu i que, per tant, no existeixi un caràcter d'*objecte* en allò estètic. No hi ha doctrina ni característica ni àmbit determinat que agrupi alguna cosa així com els *objectes* estètics. No hi ha *cosa* bella de per si.

Si tenim present, per un moment, alguns dels caràcters revolucionaris de l'art del segle XX (l'abstracció, la superació dels plantejaments mimètics, la fi de la preminència de la bellesa natural, la modificació de la percepció, la crisi de la representació, la seqüència dels ismes, la dissolució dels gèneres, la problematització del sentit...) podem entreveure en Kant un fonament tan llunyà com irrecognoscible. La fractura filosòfica que Kant provoca amb la seva anàlisi de la tercera crítica, bastint una nova **legitimació** del *discurs* estètic, ha de ser defensada aquí com l'origen remot de la fractura artística del segle XX, fractura que, pensem, no pot ser explicada només des de l'interior mateix de la història de l'art sinó que necessita trobar un argument últim en la transformació filosòfica que s'autoinocula la modernitat. En primera instància, diem, aquesta transformació es troba en Kant: ruptura de l'harmonia *clàssica* entre bellesa, bondat i veritat, final de la submissió de l'estètica al coneixement i la moral, desaparició definitiva de les característiques **objectives** de la bellesa... Els efectes que aquests

plantejament causaran en les arts del segle XX, la seva **projecció**, seran presentats en la tercera part.

*Nietzsche: el valor de l'art*

Com tractar un filòsof tan dispers i fragmentari com Nietzsche? Per on agafar-lo? Amb quina mirada llegir-lo?

Entenem que cal agafar-lo complet i llegir-lo lentament. La nostra proposta consistirà en tractar-lo **cronològicament**, defensant que la seva filosofia forma efectivament un sistema, concretament un *sistema diacrònic*, és a dir, modificat en el temps, per bé que no amb les característiques estrictes del kantianisme, que tindria un caràcter més *sincrònic*, és a dir, estructuralment fixat, però sistema d'alguna manera coherent i recognoscible en els seus punts principals. Nietzsche ha de ser llegit des de la seva totalitat i amb una especial atenció al *moment* en el que escriu. És un autor amb una intrahistòria i uns *tempos* especialment rellevants per a la seva interpretació. D'entrada, doncs, proposarem una cronologia fonamental i a partir d'aquesta llegirem els textos i les propostes de l'autor. De fet, en primera instància, presentarem una cronologia nietzschiana en contra de la tradicional.

Històricament, a partir sobretot del llibre de Lou Andreas-Salomé; *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (1894), s'ha subdividit la filosofia de Nietzsche en tres períodes, el de la metafísica d'artista (1872-1878), el positivista (1878-1885) i el de la voluntat de poder (1885-1888); situant el punt originari de la seva trajectòria en la publicació, l'any 1872, de *El naixement de la tragèdia*. Nosaltres, per contra, posarem sobre la taula una lectura de Nietzsche en dues parts, continuïtat una de l'altra i, per tant, culminació la segona d'allò que es troba embrionàriament en la primera. A més, entendrem també que el pensament de Nietzsche ha de ser llegit amb atenció des dels textos *anterior*s a la publicació de *Naixement*, i que la publicació del famós llibre dedicat als grecs no és un moment primer i primordial sinó, més aviat, un parèntesi en els seus **autèntics** plantejaments filosòfics, que no trobaran lloc fins a les seves obres de maduresa.

No estem intentant restar rellevància al fenomen que va suposar i encara suposa *El naixement de la tragèdia*, simplement el que intentem és ressituat-lo dins d'una línia que recorre la totalitat del pensament nietzschian, línia que s'inicia bastant abans, en el temps i en les idees, del seu llibre i de la qual no és ni el primer punt ni el més originari. Ni tampoc el més *autèntic*. Efectivament, si podem dir-ho així, existeix un "**fals**" Nietzsche en les obres de Nietzsche mateix, no només en els deliris d'alguns intèrprets



manipuladors posteriors. Per explicitar i justificar aquesta *falsedat* ens caldrà tenir molt en compte la distinció entre allò publicat i allò no publicat (exotèric i esotèric), i veure la direcció verdadera del seu pensament. Presentarem a Nietzsche com un filòsof no sempre honest, és a dir, no sempre preparat per a escriure en veu alta allò que estrictament pensava. Aquesta situació la detectarem bàsicament en els seus anys de joventut, en les seves primeres obres, entre les quals destaca *Naixement*, que acaben destil·lant una certa *submissió* filosòfica als dos padrins que en aquell moment li obren camí, Schopenhauer, des d'un punt de vista intel·lectual, i Wagner, des d'un punt de vista fàctic. Hi ha un ressentiment posterior en Nietzsche contra ambdós que pot ser, en part, explicat des d'aquí, des d'aquesta humiliant consciència d'haver estat sotmès al pensament aliè, ell, que era tant intel·ligent i feia tants bons llibres. Però deixem de banda la psicologia recreativa i centrem-nos en els texts.

Per a llegir a Nietzsche des del punt de vista que enunciem ens hem recolzat en Günter Abel, en Luis E. de Santiago y Guervós, Claudia Crawford, Jörg Salaquarda, novament en Volker Gerhardt, en Juan Luis Vermal, en la magnífica biografia de Curt Paul Janz i altra vegada en la interpretació *històrica* de Heidegger. La resta d'autors citats que aniran apareixent han proporcionat consistència a aquesta lectura i, evidentment, també estem en deute amb ells.

La nostra investigació, com hem dit, marca la bipartició de la filosofia nietzschiana en dues etapes i li dedica un capítol a cada moment, el primer, capítol tercer del present treball, dedicat a la **inversió**, el segon, capítol quart aquí, a la **transvaloració**. Entenem, així també, que la seva filosofia de la inversió és preparatòria de la posterior filosofia de la transvaloració. Nietzsche arriba a ser allò que és només en la seva maduresa quan el seu pensament s'expressa en plenitud. No hi ha una simple contradicció entre el segon Nietzsche i el primer, hi ha un procés d'elaboració i *superació*, un arribar a ser allò que s'és. D'aquest fet Nietzsche n'és tan conscient que ho explicita en algunes de les seves obres i assajos d'autocrítica, com veurem.

Bàsicament, per començar a definir les coses i relacionar-les amb el que anteriorment hem dit sobre la modernitat i Kant, destacarem que la doctrina nietzschiana de la inversió *segueix* sent **dualista**. Són necessaris dos nivells i una jerarquia establerta entre ells per a que la *inversió* pugui tenir lloc. Per contra, la transvaloració és **immanent** i **monista**. És des d'un sol nivell de realitat des d'on es transvalora. Diem que la segona és continuïtat de la primera perquè és la inversió la que provoca l'enfonsament mateix

de l'estructura dualista. La posterior transvaloració sorgirà de les cendres d'això, d'una manera, entén Nietzsche, i hi estem d'acord, *necessària*.

Per al que ens interessa concretament en l'àmbit acotat de la present investigació, hem de detallar el significat d'aquesta lectura de Nietzsche per a l'estètica. Com es veurà, hi ha un element fonamental que, en el trànsit de la primera a la segona etapa nietzschiana, és alhora el causant de la modificació i l'element més modificat en la seva pròpia naturalesa essencial: l'art. En tot l'arc de la filosofia de Nietzsche l'art té sempre un paper primordial. És omnipresent. Ara bé, tal com les estructures essencials del seu pensament es transformen, així mateix, la *idea* que Nietzsche exposa de l'art queda modificada d'arrel. La seva **legitimació** canvia, i canvia concretament en canviar la seva **funció**.

Per resumir-ho en dues paraules, en la primera etapa l'art és el *protagonista* principal de la **inversió**. La inversió és una inversió de valor, una inversió entre el valor d'allò sensible i el valor d'allò ideal: és una *inversió del platonisme*. És un capgirament en la jerarquia del *saber* entre el saber intel·lectual, regne de l'ideal, i el saber artístic, regne del sensible<sup>14</sup>. Entre la idea i la còpia de la còpia de la idea. L'art, per al primer Nietzsche, té la funció d'*agent provocateur* d'aquesta inversió, defenestrant el saber tradicional de la seva posició hegemònica i situant-se ell en el tron. Habitualment s'ha descrit aquesta etapa del pensament nietzschian com una *metafísica d'artista*. És, efectivament, el moment romàntic de Nietzsche, on l'art representa el grau més elevat de l'esperit, concretament, la porta principal d'*accés* al ser. Com ja s'entreveu, aquí perviu l'estructura del dualisme, on hi ha un real real al qual s'ha d'accedir des del real aparent, per bé que Nietzsche la presenta amb una jerarquia diferent, capgirada, invertida. La metafísica d'artista, com el seu propi nom indica és encara... una metafísica.

Serà pels propis caràcters *sensibles* de l'art, com veurem, que aquesta metafísica d'artista provoca l'esfondrament mateix de l'estructura dualista, jeràrquica, emanativa, *solar*... i obre pas a un paradigma absolutament innovador en l'interior mateix de la filosofia nietzschiana: la **transvaloració**. El paper de l'art en aquest segon moment seguirà sent primordial perquè serà l'art l'instrument més capacit per a l'operació imprescindible en el nou model: la creació de **nou[s] valor[s]**.

---

<sup>14</sup> Com veurem, en aquesta perspectiva nietzschiana l'art es planteja com un *saber*, no discursiu ni conceptual, evidentment, però sí d'una manera o altra un saber, és a dir, *instrument* d'*accés* al real "real". Aquest caràcter, plenament romàntic, també serà deixat enrere en el segon moment nietzschian.

Sent el principal element de transformació, l'art serà alhora el principal element transformat. Les tesis nietzschianes sobre el nou *funcionament* de l'art, és a dir, sobre la seva nova *legitimació* criden l'atenció i, tal com intentarem defensar, coincideixen estructuralment amb les principals tesis kantianes de *KU*: supressió del dualisme, independència respecte a coneixement i moral, desaparició de tota objectivitat, fi de l'art representatiu...

El primer Nietzsche i el segon, doncs, es poden distingir pel valor que en cada moment s'atorga a l'art. En el primer moment l'art té el paper privilegiat, propi del fenomen cultural que anomenarem "romanticisme", de ser l'*instrument* més elevat i apte per al **coneixement** del real. Un coneixement no ideogràfic ni discursiu, evidentment. En el segon Nietzsche, que explícitament denuncia com a "romàntic" aquest plantejament, aquest últim error de la metafísica, error en el que, com veurem, s'inclou; en el segon Nietzsche, diem, l'art no té el valor d'**hiperconnector** privilegiat que li atorgava el romanticisme, hiperconnector entre cosa i aparició, entre sensible i intel·ligible, entre allò que apareix i el seu suposat subsòl amagat. Havent enfonsat tota noció de jerarquia i duplicació ontològica, havent integrat el món, el real, en un sol nivell, "monisme" n'hem dit d'això, l'art tindrà aquí la funció **creativa** de més alta responsabilitat: la creació de valor *ex novo*.

De l'art com a valor suprem del *saber*, i això seria en essència la metafísica d'artista, a l'art com a *generador* de nou valor i de nous valors, generador de nous valors, com diem, *ex novo* o per ser més atents al llenguatge nietzschian: *ex nihilo*. De plantejar l'art com allò **més poderós** [*mächtiger*] que la veritat a descriure'l com allò que és **més valuós** [*mehr werth*] que la veritat, més valor per a la vida concretament. Veurem què significa aquesta distinció.

Són els plantejaments del segon Nietzsche els que pretenem relacionar amb les tesis de l'estètica kantiana i són aquests, i no els de la seva recaiguda romàntica, els que es **projecten** fructíferament en l'art del segle XX. La coincidència programàtica entre l'estètica kantiana i la nietzschiana haurà de cridar forçosament l'atenció, tractant-se com es tracta de dos filòsofs antagònics i, en aparença, incompatibles per temperament. Però el cas és que la coincidència, com hem dit, pretenem derivar-la de l'anàlisi de la cosa mateixa que ambdós fan per separat, en aquest cas l'art, i no d'una suposada influència soterrada d'un sobre l'altre, de l'ancià sobre el modern.

En certa manera, més o menys explícitament, la present investigació pretén mostrar, també, que si precisament dos filòsofs de la modernitat tant allunyats com poden ser

Nietzsche i Kant *coincideixen* en l'anàlisi estètica, alguna cosa objectivament palpable està passant. Dit d'una altra manera, no considerem una felicitat casualitat que els paràmetres de legitimació que ambdós demanen a l'art per a poder considerar-lo des del punt de vista de la modernitat, siguin tant propers. Els paràmetres ja els hem anat esmentant i els analitzarem més profundament, independència cognitiva i moral, desaparició de l'objecte *propri* de l'art, defenestració de la teoria representacionista de la mimesi, etcètera.

Encara més, com veurem a la tercera part, i aquest és el cor de la tesi, els plantejaments estètics que Nietzsche i Kant posen sobre la taula troben resposta *fàctica* en la producció dels artistes del segle XX, que no necessàriament, en la major part de casos simplement no, havien llegit les obres de cap dels dos. D'aquest fenomen, o epifania, n'hem dit **projeccions**. La legitimació moderna de l'estètica, de la que fem aquí responsables bàsicament a Nietzsche i a Kant, troba, com no podia ser d'altra manera, una efectuació real en les obres dels artistes de la modernitat tardana, completada, finalment constituïda. La pròpia història de l'art, la facticitat mateixa de la producció artística del segle XX, dóna raó i dóna la raó als plantejaments **anteriors** de Nietzsche i Kant. El fet ens sembla rellevant. És la llum que aquí volem fer brillar.

Que els tres nivells coincideixin o es trobin, que responguin a un mateix paradigma, que parteixin des d'una idèntica **legitimació**, no vol dir res més, a opinió nostra, que la cosa mateixa ho demana. Aquí la cosa no és altra que l'art modern i considerarem la seva pròpia *evolució* com a **necessària**, deixant enrere el pensament màgic que pretén explicar-la només en funció de les mans inspirades dels artistes. Pensat fredament, l'art del segle XX té un *sentit* molt clar i demana, així mateix, una *explicació* més fonamentada.

### *L'art del segle XX: la modernitat desencadenada*

La tercera part del present treball, el capítol cinquè, es dedicarà íntegrament a analitzar, en relació amb tot el que s'haurà dit respecte a Nietzsche i Kant, alguns dels aspectes més rellevants de l'art modern. Des de la perspectiva que hem anat exposant fins aquí, voldrem llegir el procés de transformació interna de la història de l'art com un procés que respon a una causalitat més *profunda*, una causalitat que va més enllà de la pròpia evolució artística i que relaciona aquesta activitat humana amb la *constel·lació* moderna del pensar. Així, hem subdividit el capítol en diversos apartats, cadascun dels quals vol descriure un dels vectors de transformació, diversos plans i perspectives del **trànsit** que

realitza l'art modern per arribar a ser allò que és. El que intentem és posar en relleu la mutació mateixa dels seus components de legitimació, des del punt de vista de les obres, és a dir: com la teoria estètica es modificada en el nivell del fonament i com a partir d'aquí queden modificats també els seus resultats, això és, les obres dels artistes. Voldrem definir com i perquè uns paràmetres estètics, i no ens estem referint al gust sinó als principis *previs* a l'acte creatiu, deixen de funcionar i són substituïts, en el nivell del fonament per uns altres. Intentem detectar el moment previ a la *decisió* de l'artista, la causalitat estructural de la qual *depèn* la ulterior producció. No la teoria o el *manifest d'escola*, sinó la *condició estètica* que delimita d'alguna manera allò que l'artista es pot *permetre* fer i allò que no, o dit d'una altra manera, més nietzschiana i menys kantiana, allò que té *valor* que faci i allò que no.

Insistim, no pot explicar-se l'evolució de la història de l'art modern, específicament al segle XX, apel·lant només a la seva intrahistòria, al canvi i substitució d'uns artistes per uns altres o d'unes escoles per les posteriors, a les capricioses modificacions del **gust**, les tendències i les modes. És necessària una explicació causal més profunda, que surti de la dinàmica artística i connecti amb el tot de la modernitat, que arrel·li en la transformació mateixa del principis filosòfics i, en definitiva, en el significat mateix del *Neuzeit* com a paradigma del pensar. Defensarem, doncs, que per entrar a formar part, amb plena legitimitat, de la *constel·lació* moderna, l'art ha de sotmetre's a una modificació **estructural** completa, un canvi "*categorial*", podríem dir. La manera en que això efectivament ocorre és el que intentarem detectar, amb diverses línies de força, en diverses situacions, en l'esdevenir artístic del segle XX.

Per dur a terme aquesta lectura ens hem recolzat en els anàlisis de la teoria estètica que realitzen Jean-Marie Schaeffer, Valeriano Bozal, Werner Hofmann, Andrew Bowie, Peter Bürger, Christoph Menke, i Beat Wyss, també, molt especialment, en la interpretació *històrica* que Theodor W. Adorno planteja en la seva *Ästhetische Theorie*. A part de referir-nos explícitament a algunes obres d'art per exemplificar els arguments, hem utilitzat i citarem abastament entre les fonts els textos, manifestos i declaracions d'alguns artistes, com per exemple Rothko o Duchamp, però aquí, sobretot, hem prestat una especial atenció als escrits de Vasili Kandinsky, que van ser en primera instància la font motivacional per a desenvolupar aquesta investigació.

En un moment donat ens vam trobar amb que les idees que Kandinsky presentava per a defensar, definir i **legitimar** l'abstracció tenien una coincidència paradigmàtica, un *aire de família* molt fort, amb certs plantejaments de la tercera crítica kantiana. El pare de

l'abstracció, un dels pintors moderns amb més producció teòrica, format en la teosofia, membre de la Bauhaus de Weimar i de la *Secessió* berlinesa, participant de l'expressionisme alemany del *Blaue Reiter* i col·lega del fundador de la música dodecafònica i pare de l'atonalitat, Arnold Schönberg, presenta una *vinculació* particular amb les tesis kantianes i, sobretot, duu a terme personalment la operació que Kant prefigura en la seva anàlisi del judici estètic: fa *desaparèixer* l'objecte dels quadres. Li prestarem, doncs, una especial atenció en la tercera part. Per contextualitzar i interpretar els *escrits* i les obres de Kandinsky hem seguit sobretot les lectures que en fan Michel Henry, Georges Roque i John Golding. Altres autors i intèrprets també seran tinguts en consideració i pertinentment citats.

Així, la tercera part de la tesi consistirà en destriar elements que **confirmin** en la facticitat allò que anteriorment hem exposat en la teoria. Intentant evitar les demostracions *ad hoc*, per una banda, i les sobreinterpretacions, per altra. Serà un capítol fet de fragments paral·lels, ja que el que s'està intentant exposar és **un únic** moviment, per bé que amb molts perfils i nivells; peces que cal compondre i que, posades una al costat de l'altra, per bé que en l'exposició discursiva estiguin situades en continuïtat, ofereixen un calidoscopi explicatiu del trànsit d'una estètica i d'un art pre-modern a un de modern. Intentem, doncs, presentar el procés de **legitimació** de l'art modern a través de la seva pròpia evolució reportant-lo contínuament a l'anàlisi crítica que Nietzsche i Kant han determinat, mostrant com algunes *solucions* funcionen, és a dir, estan *permeses* i tenen *valor*, i d'altres ja no poden funcionar. Veurem, així, com alguns nous paràmetres es revelen com a legítims i com velles formes i doctrines són radicalment defenestrades, deixades enrere i, finalment, abandonades. Busquem, en definitiva, una **causalitat explicativa**.

En funció de tot el que hem dit identificarem la **transvaloració** de la imatge i la **desaparició** de l'objecte estètic com els principals resultats del gir fenomenològic de la modernitat. Seran els punts nodulars on es revelen, en l'art, les projeccions de la filosofia moderna, nietzschiana i kantiana bàsicament. En un nivell més general, es considerarà que l'estètica, gràcies també als plantejaments i anàlisis dels dos filòsofs esmentats, assolirà una autonomia inèdita fins al moment. És el procés d'*actualització*, d'*aggiornamento*, de la teoria estètica al paradigma modern, quedant fixada tal com **adopta** els principis de legitimació de l'edat moderna: immanència, fenomenització del real, monisme ontològic, unitat de l'experiència, integralitat del *Gemüt*...

De manera introductòria i general podem afirmar que el fenomen estètic més significatiu del segle XX consisteix, en primer lloc, en el redescobriments de la sensibilitat, en la transformació, a través de la teoria estètica, del valor d'allò sensible i, per extensió, en la transformació dels sentits mateixos, de l'interès que se'ls hi atorga i de la centralitat que ocupen en el nou discurs estètic. Durant els últims decennis del segle XIX els artistes, bàsicament els pintors, comencen a prestar una especial atenció al **producte** dels seus sentits, els tematitzen explícitament<sup>15</sup> i situen aquest producte en el nucli dels seus quadres. El pintor del canvi de segle mira atentament el seu ull, i pinta allò que hi veu.

Com no se li escapa a qui estigui atent a l'etimologia, la paraula "estètica" entronca directament amb el mot grec que designa la sensibilitat: *aísthesis*. Per tant, està de més dir que la sensibilitat forma part constitutiva de tota estètica. Una altra cosa, però, és el lloc que se li atorga i l'atenció que se li presta. En el canvi de segle la posició que adopta la sensibilitat en l'interior de la teoria estètica és d'**hegemonia**. Aquest fet, aparentment innocent, desencadenarà una de les transformacions culturals més espectaculars d'occident.

El redimensionament dels sentits consisteix en el redimensionament de l'estètica, com veurem. Acabem de dir, i és reconegut per tot historiador, que la transformació radical de l'art del segle XX s'inicia per la *decisió col·lectiva* de prestar especial atenció als sentits. En la pintura, específicament, la gran responsable del canvi general, la preeminència de l'ull és molt significativa. La **modificació** d'allò que hi ha a través de la modificació de l'òrgan ocular: així és com destaquen els primers pintors que abandonen el naturalisme i inicien un procés d'*experimentació* òptica, els anomenats "impressionistes". L'ull *determina* el quadre i, per extensió, el *real* que hi ha en ell contingut. És el gir perceptiu, primera baula de la cadena que transformarà progressivament la pintura i la totalitat de l'art<sup>16</sup>.

El procés de *recuperació* del valor de la sensibilitat per part dels artistes i teòrics de l'art està relacionat amb els caràcters del pensar modern que ja hem esbossat i dels quals en fem responsables a Nietzsche i a Kant. És la inversió de valor entre sensible i ideal que

---

<sup>15</sup> Stoichita, Victor I.; *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Siruela, Madrid, 2005. Fried, Michael; *Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley, University of California Press, 1980. Fried, Michael; *Manet's modernism or, the face of painting in the 1860's*. Chicago, University of Chicago Press, 1996.

<sup>16</sup> Foucault defensarà en una cèlebre conferència que en Manet es troba l'origen d'una modificació de la *perspectiva* que obre la porta a la superació progressiva del naturalisme. Foucault, Michel; *La peinture de Manet*. París, Seuil, 2004.

més amunt hem apuntat, la **dignificació** de l'aparença que enclou tot plantejament fenomenològic. L'estètica serà particularment afectada per aquesta dignificació, relacionada al seu torn amb un seguit de característiques rellevants que intentarem exposar en la tercera part del present treball, en el capítol cinquè. No serà pas una lectura innovadora, no pretenem dur a terme una crítica especial de les obres dels artistes des del punt de vista elevat o presentar noves fonts subterrànies que ajudin a comprendre-les. La nostra única intenció és **connectar**, o *projectar*, els caràcters particulars d'aquestes obres, caràcters que ja han estat explicitats pels historiadors de l'art i els crítics, amb els fonaments filosòfics que Nietzsche i Kant donen a la modernitat i, en concret, a l'estètica.

Quins seran aquests caràcters? En el nivell del fonament filosòfic, ja ho hem esbossat, la valoració del sensible, la deslegitimació del model dualista, la identificació entre el ser i l'aparèixer, etcètera. En el nivell de les obres dels artistes, en la traducció fàctica de l'anàlisi estètica, podem identificar també algunes característiques bàsiques: la transformació de la imatge, que de ser plantejada com a **còpia** d'un referent extern al quadre passarà a concebre's com a *plena*, autònoma i suficient per ella mateixa, és a dir, que trobarà el seu *valor* en l'interior mateix del quadre i no li vindrà *donat* des d'un objecte *exterior* i aliè. En segon lloc, ja ho hem dit, la progressiva **desaparició** de l'objecte artístic, a un nivell explícit amb el revolucionari pas del figurativisme a l'abstracció a principis del segle XX, de la mà de Kandinsky bàsicament, a opinió nostra un pas no suficientment explicat des del punt de vista filosòfic. L'aparició d'una pintura **legítima** on no hi ha objecte representat, significant la ruptura que significa amb tota una tradició representativa mil·lenària, no té, més enllà de les declaracions escrites o orals dels seus artífexs, una justificació fonamental clara. De fet, són arguments per a aquesta justificació el que pretenem aportar amb la present investigació.

En tercer lloc, relacionat amb els anteriors, superació del paradigma estètic, *clàssic* i *romàntic*, de la falsa dicotomia entre *mimesi* i *poiesi*, és a dir, d'una idea de l'art per **imitació** i d'una idea de l'art per **creació**. Contra ambdós paràmetres, que identificarem com a interdependents, es generarà el concepte de **composició**, concepte contrari a tota estratègia representativa i que situa la *funció* de l'artista ja no en la repetició del real per



imitació o reproducció sinó en una situació ontològicament *originària*, si se'ns permet parlar així<sup>17</sup>.

En quart lloc, el pas d'un principi **unitarista**, el *desideratum* històric d'univocitat de les arts, a una intencionalitat explícitament **disgregadora**. Aquest serà un altre dels punts a considerar quan intentem descriure la transformació moderna, i la figura de Nietzsche tindrà una especial rellevància en aquesta irrupció de la diferència, en l'hegemonia de la noció de novetat i, en un nivell profund, en el pas de la teoria romàntica de la *sinestèsia* a la pràctica contemporània de la *dissonància*, que la refutarà i la deixarà enrere.

En últim lloc, com a coda final, la desaparició mateixa de l'**activitat** artística amb les tesis de l'últim autor que tractarem, Marcel Duchamp, que d'alguna manera conclou el procés de purificació de les arts i les allibera, *inclús*, dels artistes.

La posició de Duchamp ens desperta una curiosa reminiscència kantiana. Els exemples de *bellesa lliure* que Kant presenta en la tercera crítica, simptomàticament, contenen un component **anartístic**<sup>18</sup>, és a dir, d'absència d'agent creatiu, a opinió nostra molt significatiu: el fullatge, les greques, els marcs dels quadres... són per a Kant exemples explícits d'una bellesa no condicionada, innocent i pura. Serien protoformes, no només de l'abstracció, com es dirà més endavant, sinó també dels *ready-mades*? Ho haurem de veure.

Connectant a Kant i Duchamp tanquem una mica el cercle, reenviant les últimes propostes de l'últim dels artistes a les tesis primordials del primer dels filòsofs que s'ocupa de l'estètica d'una manera completament moderna. Per a desplegar tot l'entramat de justificació de la tesi ens haurem de situar precisament en el moment *originari* que com hem dit no es troba en la teoria estètica de Kant sinó en la seva estètica transcendental, en la descripció kantiana de l'experiència *überhaupt*, en la descripció del real, això és, en la definició del ser que és per a nosaltres, i també en la descripció del nostre *accés* al ser, al real, que *comença* sempre pel percebre.

---

<sup>17</sup> Imitació *naturans* en la *mimesis*, és a dir imitació del contingut del real, i imitació *naturata* en el cas de la *poiesis*, és a dir, imitació de l'*acte* mateix de generació del real. En ambdós casos, un model dualista. En la composició, per contra, no hi ha repetició del real sinó *constitució... ex novo*.

<sup>18</sup> "Anartista" és el terme que usa Duchamp per referir-se a ell mateix. Housez, Judith; *Marcel Duchamp: biographie*. París, Grasset, 2006. L'anulació del component subjectiu, individual, i de l'*acte* de creació artística és una de les seves aportacions fonamentals. Som conscients de que és en certa manera herètic relacionar a Duchamp amb Kant, però el *resultat* dels seus plantejaments, a pesar de tot, presenta uns elements de coincidència que criden l'atenció.

## PRIMERA PART

# KANT: MODERNITAT I CRÍTICA

# 1. ESTÈTICA PREPARATÒRIA

*Mein Platz ist das fruchtbare Bathos der Erfahrung*

Immanuel Kant; *Prolegomena*, Ak. IV, 373

[El final de la metafísica. Refutació del dualisme. Epistemologia/ontologia. Una coneguda resposta comuna. Temps i matèria. La realitat sintètica. Experiència del *Faktum*]

## *Percebre i ser*

A partir de Kant, ser és percebre. La pregunta pel ser i la pregunta per la seva recepció seran paral·leles i *sorgiran* a partir d'una resposta comuna. Com és que hi ha *Natur* i no més aviat no-res? Com és que hi ha percebre i no més aviat nul·litat? Com és que hi ha judicis sintètics *a priori*? Com es constitueixen, com es realitzen? Com es constitueix/realitza la *Natur*? Com es constitueix/realitza el percebre?

En Kant, la qüestió principal de la filosofia transcendental: “*Wie ist Natur selbst möglich?*” (Ak. IV, 318), està relacionada amb el caràcter mateix de les nostres facultats. Com és possible la natura en sentit material? Pel caràcter de la nostra sensibilitat. Com és possible en sentit formal? Pel caràcter del nostre enteniment. La *possibilitat* de la *Natur* es relaciona amb les característiques pròpies de les dues fonts del coneixement humà, sensibilitat i enteniment. La *Natur* és possible gràcies al fet que la sensibilitat està oberta a concepte, gràcies al caràcter d'universalitat de l'experiència. En Kant s'identifica la possibilitat de l'experiència en general amb la universalitat de la natura, s'identifiquen els principis de l'experiència amb les lleis de la natura<sup>19</sup>.

Precisament per això la filosofia kantiana, en preguntar-se per la *Natur*, es concentra en analitzar l'experiència. L'experiència és la vessant universal de la percepció, l'aspecte

---

<sup>19</sup> “*Die Möglichkeit der Erfahrung überhaupt ist also zugleich das allgemeine Gesetz der Natur, und die Grundsätze der ersten sind selbst die Gesetze der letztern*” (Ak. IV, 319).

de necessitat que conté, el seu propòsit d'objectivació<sup>20</sup>. L'experiència es **genera** (*erzeugt*) afegint a la percepció el concepte de causa, aportat per l'enteniment. L'experiència es genera partint de la percepció, en la possibilitat d'universalització de la percepció, que es presenta oberta a sentit.

Aquest és el *començament*, començament si més no cronològic, de la filosofia crítica kantiana. El primer moment, el nivell més bàsic de la *KrV*, l'estètica transcendental, l'apartat en el qual Kant analitza els elements que fan possible l'experiència, això és, els elements primaris del conèixer, no és exactament el nivell més bàsic, l'autèntic *ground zero* o *Stunde Null*, de la seva filosofia. La *KrV* és un llibre *especialitzat*: és una anàlisi del fet que hi ha coneixement. Hi ha coneixement, és a dir, hi ha experiència. Que hi hagi experiència significa, vista l'anàlisi, que unes percepcions donades en la sensibilitat són tals que a través de l'aplicació sobre elles de les determinacions de l'enteniment (els conceptes) apareix una regularitat recognoscible. Recognoscible, és a dir, persistent, objectiva, universal, vàlida, real... llei. Que hi hagi experiència significa que hi ha una legalitat efectiva i que no hi ha caos o no ser o irrecognoscibilitat o imaginacions meves, sinó que efectivament hi ha coneixement. La *KrV* analitza aquest fet. No es pregunta pel fet, l'analitza, el dona per suposat i parteix d'ell mateix. Analitza el fet de que, efectivament, hi ha ciència: hi ha ciències *wirklich gegeben* i són efectivament possibles, com demostra la seva pròpia *Wirklichkeit*<sup>21</sup>.

L'anàlisi del **conèixer** en Kant consisteix en l'anàlisi de l'experiència. La *KrV* està especialitzada en aquest anàlisi, per tant, ja dirigida a ell, partirà d'entrada com a sol bàsic de l'experiència i l'experiència, com Kant explicita, és en ella mateixa un element derivat, constituït a partir del material donat en la sensibilitat i de les categories aportades per l'enteniment. L'experiència ja és una síntesi i, per tant, no és simplement elemental o donada, sinó "feta"<sup>22</sup>. És, sens dubte, un producte:

*"Erfahrung ist ohne Zweifel das erste Produkt, welches unser Verstand hervorbringt, indem er den rohen Stoff sinnlicher Empfindungen bearbeitet"* (A1).

El primer producte, el més primari si del tema que es tracta és d'analitzar els elements del conèixer, com efectivament es tracta aquí, a la *KrV*. Però previ a aquest primer

---

<sup>20</sup> *"Erfahrung besteht in der synthetischen Verknüpfung der Erscheinungen (Wahrnehmungen) in einem Bewußtsein, so fern dieselbe nothwendig ist"* (Ak. IV, 305).

<sup>21</sup> Així ho expressa a B 20 i en la nota de B 21.

<sup>22</sup> Literalment, per exemple a *Opus postumum*. Ak. XXII, 391, citat en Duque, Félix: "Islas en la laguna del sistema. La relación de Kant con Fichte y Schelling en el *Opus postumum*"; *Endoxa* 18 (2004), 171-206.

producte, en el moment anterior al començar del coneixement, ja hi ha un element de materialitat que tota experiència implica: *der rohe Stoff*.

Tot el nostre coneixement comença (*anfang*) en l'experiència, però no tot procedeix (*entspringt*) d'aquesta<sup>23</sup>. L'experiència, però, comença i procedeix sempre de la diversitat de la percepció, del material en brut de la sensibilitat. Des del principi i fins al nivell més elaborat i abstracte del coneixement, el moment de la percepció està present: "*Alle unsere Urtheile sind zuerst bloÙe Wahrnehmungsurtheile*" (Ak. IV, 298). Però no tot allò que comença i procedeix d'aquest material en brut es constituirà en experiència: no tot judici de percepció (subjectiu i personal) assolirà l'estatus de judici d'experiència (objectiu i universal). En una versió empirista del kantisme (Hume, potser) no hi hauria diferència entre els judicis de percepció i els d'experiència, tots serien subjectius i personals i la universalitat representaria una simple quimera. No hi hauria res més enllà del començar de l'experiència, res que sostingués aquest començar. Mostrar la diferència entre ambdós judicis és una de les necessitats del kantisme<sup>24</sup>.

Tot el nostre coneixement comença en l'experiència, però no tot el coneixement que trobem en l'àmbit de l'experiència serà reduïble a aquesta, significativament:

*"Nun zeigt es sich, welches überaus merkwürdig ist, daß selbst unter unsere Erfahrungen sich Erkenntnisse mengen, die ihren Ursprung a priori haben müssen, und die vielleicht nur dazu dienen, um unsern Vorstellungen der Sinne Zusammenhang zu verschaffen"* (A 2).

En l'experiència, mesclat en allò que percebem, hi ha el material i l'ordenació mateixa d'aquest material, en l'experiència apareix l'ordre mateix, com a independent de l'experiència concreta i de les impressions dels sentits (B 2). La metafísica es revela en la pròpia física. La sensació empírica anirà acompanyada a tothora de la seva condició metafísica, això és, del fet que efectivament forma part d'un ordre, del fet que hi ha ordre.

---

<sup>23</sup> En Kant, l'ordre de l'epistemologia es sosté sobre un altre ordre, més fonamental, l'ontològic: la sèrie dels fets es sosté sobre la sèrie de les seves condicions. Sobre la diferència començar/procedir i la distinció de les dues sèries vegeu Martínez Marzoa, Felipe; *Releer a Kant*. Barcelona, Anthropos, 1992.

<sup>24</sup> Sobre la funció d'aquesta distinció en Kant vegeu per exemple Longuenesse, Béatrice; *Kant and the capacity to judge: sensibility and discursivity in the transcendental analytic of the Critique of pure reason*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2000. Concretament el capítol 7. Vegeu també Sassen, Brigitte: "Varieties of Subjective Judgments: Judgments of Perception"; dins *Kant-Studien* 99:3 (2008), 269-284. Per la "resposta" de Kant a Hume vegeu Guyer, Paul; *Knowledge, Reason and Taste: Kant's Response to Hume*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2008. Per una aposta inversa, de retorn a Hume des de Kant, defensant l'absència de necessitat però renovant completament el concepte i el potencial de la contingència vegeu Meillassoux, Quentin; *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*. París, Seuil, 2006.

Aquesta característica d'ordre, com que és coneixement (B 2), no pot ser analítica. L'ordre no pot ser una nota ja continguda en l'objecte d'experiència (la solució monàdica), ja que llavors no seria coneixement sinó només *explicació* o aclariment (*Erläuterung*) (B 11). Per a que pugui ser tractada i tematitzada com a coneixement, aquesta característica d'ordre ha de ser sintètica; anant enrere: per a que pugui presentar-se com a dada, ha de ser sintètica i aparèixer en la intuïció (B 11-12)<sup>25</sup>. L'explicació no és una dada. La intuïció és l'únic factor a través del qual és possible la síntesi (B 16). Si hi ha coneixement (síntesi) que no *parteix* de l'experiència, ni tan sols de les impressions dels sentits, caldrà veure que hi ha dada, que hi ha un element en la intuïció sensible independent de la sensibilitat, un element donat en la intuïció sensible però que no es donat sensiblement. Kantianament: intuïció *a priori*. Kant pregunta: “*wie ist es möglich, etwas a priori anzuschauen?*” (Ak. IV, 281)<sup>26</sup> i ell mateix es respon que només si la intuïció conté *nichts anders* que forma, la forma de la sensibilitat (Ak. IV, 282).

Les sensacions només poden ser ordenades i disposades per algun element que no pot ser, alhora, sensació (A 20/B 34). Però aquesta “element” també és *presentat* i *apareix* d'alguna manera en el sensible. Estem dient, doncs, que hi ha un *aspecte* del sensible que no pot ser considerat com a mer sensible o, al revés, que hi ha un *aspecte* del sensible que ha de ser considerat com a molt més (*metá*)<sup>27</sup> que sensible.

Kant, just abans d'afirmar que les sensacions només poden ser ordenades i disposades per algun element que no pot ser, alhora, sensació; li posa nom, en diu “*forma del fenomen*” i el defineix. De fet, el defineix de dues maneres diferents, una per a cada edició de la *KrV*. A la primera diu que la forma del fenomen és el que fa que allò divers en ell sigui **intuït** com a ordenat, “*welches macht, daß das Mannigfaltige der Erscheinung, in gewissen Verhältnissen geordnet, angeschauet wird*” (A 20). En canvi a

<sup>25</sup> “*Auch die synthetische Erkenntnis a priori ist primär Anschauung, auch und gerade die ontologische, d. h. die philosophische Erkenntnis ist ursprünglich und letztlich Anschauung –aber Anschauung in einem Sinn, der eben gerade zentrales Problem der “Kritik” ist*”. Heidegger, Martin; *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*. (GA 25, 83).

<sup>26</sup> Què passa amb els judicis sintètics a priori? “*Wie sind solche Urteile möglich? Diese Frage nach dem Grunde der Möglichkeit ontologischer Erkenntnis ist die Grundfrage der “Kritik der reinen Vernunft”*”, segons Heidegger. L'ontològic és el coneixement presuposat en tota activitat del conèixer: “*Diese Art von Erkenntnis ist der tragende Grund für jede empirische Erfahrung und jedes Experiment*”. Heidegger (GA 25, 51).

<sup>27</sup> Cal entendre correctament aquest “*metá*”: “*Die Abhandlungen vollziehen einen “Überschritt” zu etwas, was über die Physik hinausliegt; das metá im buchtechnischen Titel “Metaphysik” wandelt jetzt seine Bedeutung: Es heißt nicht mehr “post” –in der Schriftenfolge nachfolgend-, sondern “trans” –das in der Physik Betrachtete, seinem behandelten Problemgehalt nach, übersteigend- trans. Metaphysik ist damit die Wissenschaft vom Übersinnlichen*”. Heidegger (GA 25, 12).

la segona edició diu que la forma del fenomen és el que fa que allò divers en ell pugui ser **ordenat**, “*welches macht, daß das Mannigfaltige der Erscheinung in gewissen Verhältnissen geordnet werden kann*” (B 34).

La diferència crida l'atenció. En el text de l'edició B Kant es resisteix a usar el terme “intuïció” en referència a l'ordre, perquè això podria suposar que el marc és intuït per ell mateix tal com ho són els elements del marc, com un element més entre la resta d'elements. Kant en cap cas pretén expressar això, aquesta concepció la refuta constantment la crítica: el marc mai pot ser tractat com a entitat. La forma no és entitat.

Es resisteix a classificar-lo, doncs, dins del conjunt d'objectes, es resisteix a afirmar que hi hagi **una** certa percepció específica de l'ordre mateix, és a dir, un tipus de percepció o d'intuïció **especial, superior** (A XX). És resisteix a parlar d'una intuïció paral·lela a la intuïció sensible. Però evidentment es refereix a un element en la intuïció, com mostra en la seva literalitat el text d'A. Concretament, Kant es refereix a que en tota percepció sensible, en tota intuïció, està contingut ja indefectiblement l'ordre, si no no hi hauria percepció possible, ni experiència, ni coneixement. L'ordre no pot ser intuït per separat (l'ordre no és objecte, no és entitat), però sempre que hi ha intuïció hi ha intuït l'ordre. En la donació sensible ja hi ha ordre.

Cal que tinguem en compte aquesta primera dubitació kantiana en l'estètica. El dubte consisteix en atorgar *explícitament* o no un ordre i un sentit al nivell més elemental del conèixer. En una paraula, en atorgar un ordre i un sentit **propri** a l'aparent caos de la percepció, sense esperar l'arribada de l'enteniment classificador. Aquest dubte no resolt acompanya tota l'estètica i es converteix en una problemàtica interpretativa que consistirà en decidir a partir de quin *nivell mínim* és pot començar a parlar kantianament d'unificació i de síntesi. En la tremolor del text de Kant, en les variacions entre A i B, s'hi juga d'entrada salvar la donació com a tal<sup>28</sup>, no deixant arribar l'enteniment fins a les fonts de la sensibilitat, perquè llavors tot seria un mer producte de la ment<sup>29</sup>; i alhora

---

<sup>28</sup> Marion, Jean-Luc; *Etant donné: essai d'une phénoménologie de la donation*. París. P.U.F., 2005. Amb els seus *fenòmens saturats* Marion exalta la irreductibilitat de la intuïció a concepte i la importància de la donació com a tal.

<sup>29</sup> McDowell, John; *Mind and World*. Cambridge, Harvard University Press, 1994. La tesi principal de McDowell és que tot contingut mental, inclosa la intuïció, és conceptual: com que les intuïcions sense concepte són cegues (A 51/B 76) el concepte abarcaria també la intuïció. McDowell i d'altres escriuen contra el que ells anomenen “*the Myth of the Given*”, és a dir, contra la donació; vegeu Watkins, Eric: “Kant and the Myth of the Given”; dins *Inquiry* 51:5 (2008), 512-531. En la discussió al voltant de McDowell arrela la polèmica actual entre conceptualistes i no-conceptualistes. Vegeu Hanna, Robert: “Kant and nonconceptual content”; dins *European Journal of Philosophy* 13:2 (2005), 247–290. Una presentació de la polèmica i el seu origen a Dewalque, Arnaud: “La critique néokantienne de Kant et l'instauration d'une théorie conceptualiste de la perception”; dins *Dialogue* 49 (2010), 413- 433. La

s'hi juga mantenir la síntesi, la funció unificadora, fora de la sensibilitat, perquè si no s'intoxicaria l'espontaneïtat amb *natura*<sup>30</sup>.

La resistència kantiana a usar el terme “intuïció” en el text de B té molt a veure amb la recepció coetània de la primera edició de la *KrV*<sup>31</sup> i amb les acusacions de mentalisme que pesen sobre ella; amb la confusió dogmàtica a la que podria portar o al desplaçament de la filosofia crítica (com la història de la filosofia mateixa mostra)<sup>32</sup> més enllà dels límits autoimposats pel kantisme. L'important, aquí, usi o rectifiqui Kant l'expressió sobre la *intuïció de la forma del fenomen*; és que Kant considera aquest element com a donat. Donat no pas com a dada sensible amb el mateix caràcter que la resta de dades sensibles, però donat (intuïble, cosa que no implica conceptualitzable). Accepta que la intuïció de la forma del fenomen apareix en la *donació d'objecte*. Hi ha, en tota donació d'objecte, donació de l'ordre i, en certa manera, l'ordre mateix ens es donat sensiblement (en Kant no hi ha altre tipus de donació) com a *part* de l'objecte. Hi ha un element en l'objecte que no pot ser objecte, hi ha un “objecte” que no pot ser *entitat*.

#### *Entitat, unitat i identitat.*

En Kant, l'anàlisi de la sensibilitat se centra en l'exercici d'unificació d'allò divers. Es parteix d'una diversitat donada, la diversitat en les sensacions. Per tal de que sigui possible **una** diversitat donada cal que es parteixi, més a l'arrel, d'una unitat; la unitat originària, no donada, que permet que la diversitat donada sigui **una única** diversitat, o, en altres paraules, que hi hagi un sol material (*Stoff*) de la sensibilitat. L'estètica kantiana comença a operar a partir de la diversitat d'un únic material, el material en brut de la sensibilitat, del que en sortirà un producte, una elaboració de la diversitat, això és,

---

discussió està relacionada amb dues interpretacions clàssiques confrontades de la *KrV*. Dufour, Éric: “Remarques sur la note du paragraphe 26 de l'Analytique transcendante. Les interprétations de Cohen et de Heidegger”; dins *Kant-Studien* 94:1 (2003), 69-79.

<sup>30</sup> McDowell anomena aquesta posició, que no és la seva (ni la de Kant), el “naturalisme cru”, on la ment no seria res diferent de la natura, la raó seria una simple conducció d'estímuls naturals, una prolongació causal. No hi hauria lloc per a l'espontaneïtat.

<sup>31</sup> Sobre alguns aspectes d'aquesta recepció vegeu Piché, Claude (ed.); *Années 1781-1801: Kant, Critique de la raison pure*. París, Vrin, 2002.

<sup>32</sup> Martínez Marzoa, Felipe; *De Kant a Hölderlin*. Madrid, Visor, 1992<sup>2</sup>. El pas de Kant a l'idealisme posterior consisteix en dues tensions; primer, la tensió originada dins de Kant mateix, on des de l'empíria s'accedeix a la necessitat. La segona tensió, relligada amb la primera, consisteix en que allò que en Kant és epagògic (es parteix del fet cap a les seves condicions de possibilitat) en l'idealisme es pretén que sigui genètic: es construeix, genera, dedueix, des del principi necessari cap a la multiplicitat empírica. Martínez Marzoa diu que el genetisme és antikantià. Kant manté sempre la pluralitat, l'esforç per a reduir-la a u és idealista.



una unitat elaborada: l'experiència. Unitat material prèvia (originària), diversitat donada del material, unificació del material en l'experiència.

“**Unificació**”, en Kant, és una operació que implica sempre una unitat originària prèvia, no donada. **Unificació** és l'operació d'unir allò divers, allò que mai es experienciable com a entitat. Per exemple, en un altre pla: el sistema crític és el sistema d'unificació de la raó, és a dir, l'operació (la crítica) de mostrar com a unitari allò que apareix sempre com a divers (diversitat sensible/intel·ligible, intuïció/concepte, enteniment/raó, cognitiu/pràctic, natura/libertat, etcètera), partint d'una unitat originària, no donada. L'exercici crític no genera una unitat sinó que la presenta, la presenta sempre discursivament (en la pròpia filosofia crítica), mai intuïtivament (no hi pot haver experiència de la unitat originària: mai es constitueix com a entitat). Aquesta explicació cal aplicar-la igualment al terme “trànsit” (*Übergang*), com veurem en els apartats dedicats a la *KU*. El trànsit, tal com la unificació, pressuposa sempre una unitat prèvia no donada entre els dos elements entre els quals el trànsit es realitza<sup>33</sup>. Alhora, el trànsit pot “presentar” o inclús “simbolitzar” aquesta unitat prèvia i originària que mai pot donar-se intuïtivament, mai podem fer-ne experiència com a entitat. Ni tan sols en l'experiència estètica, com veurem, ja que l'experiència estètica no és una experiència d'entitat, sinó de judici, *merament* reflexiva.

Hem dit que, en Kant, l'anàlisi de la sensibilitat se centra en l'exercici d'unificació d'allò divers; ho acabem de veure des del punt de vista de la unificació de la diversitat material donada. Es pot observar aquesta mateixa operació des de l'altre pol, en seqüència inversa, des del punt de vista de la receptivitat. Tota diversitat donada ha de ser diversitat per a **un únic** receptor o per a una única manera, mode (forma) de receptivitat. Cal que hi hagi una unitat prèvia (originària), no donada, en el pol receptiu per tal que pugui aflorar una diversitat com a tal. Aquí Kant parla de l'apercepció<sup>34</sup>, el pol d'unitat receptora que s'exigeix per a que la diversitat donada pugui ser **una única** diversitat i realitzar-se així l'elaboració: l'experiència. Diversitat donada del material, unitat de l'experiència en la consciència, unitat formal (numèrica) del subjecte<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Sobre el trànsit i la unitat del sistema crític, vegeu Turró, Salvi; *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant*. Barcelona, Anthropos, 1996. Concretament el capítol 1 de la part primera.

<sup>34</sup> Sobre l'apercepció, el seu paper i la diferència entre A i B en tota aquesta operació vegeu el capítol que s'hi dedica a Guyer, Paul; *Kant and the claims of knowledge*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 131 i seg. Vegeu també Duque, Félix; *Historia de la filosofía moderna. La era crítica*. Madrid, Akal, 1998, 67-68.

<sup>35</sup> Dieter Henrich parla de la “*Einheit des Selbstbewusstseins als Einfachheit und als Identität*”: la simplicitat lògica del subjecte. Simple (*einfach*) i per tant unitat (*Einheit*), consciència com a principi

Tal com la matèria és una *clàusula* en el pol objectiu (B 17-18)<sup>36</sup>, l'apercepció ho és en el subjectiu. Clàusules, ambdues, ontològiques, que sostenen l'epistemologia i són deduïdes d'aquesta, *legitimades* per aquesta. L'apercepció transcendental és una clàusula no donada, és a dir, de la que no es pot tenir dada immediata ni presentar-se com a entitat. És la clàusula que pressuposa que tot acte de consciència recau en la unitat formal de la consciència (A 105)<sup>37</sup>. Aquestes *clàusules* no són entitats transcendents, són els dos pols d'una operació: l'experiència.

Hem vist com la seqüència objectiva i la seqüència subjectiva es configuren paral·lelament. En la primera (objectiva): unitat material no donada, diversitat donada, experiència elaborada. En la segona (subjectiva): diversitat donada, experiència elaborada, unitat receptora no donada. Si les fonem, el resultat en sèrie serà: unitat no donada (material), diversitat donada (sensacions), experiència elaborada (fenomen), unitat no donada (consciència). Entre les dues unitats no donades (originàries), matèria i apercepció, s'enclou allò donat i la seva elaboració. O, a la inversa, des de allò donat i la seva elaboració s'extreu un pol d'unitat objectiva no donada (matèria) i un pol d'unitat subjectiva no donada (apercepció).

Assistim a la constitució del kantisme: l'articulació de l'ordre dels fets amb l'ordre de les seves condicions. De l'ordre d'allò donat (la sèrie dels fets) se'n segueix l'ordre

---

d'unitat. Ahora, unitat com a *Identitätsprinzip*, és a dir, com a "*numerisch identisch*". Comentant el text de B 131 on Kant apunta la "*ursprünglich-syntetische Einheit der Apperzeption*", Henrich escriu: "*Es ist nicht schwer einzusehen, in welchem Sinne dieses Bewußtsein ursprünglich ist: Es hat die Evidenz, über allem Zweifel zu stehen und auch auf kein anderes Bewußtsein zurückgeleitet werden zu können, -die Evidenz also, die zuerst Descartes für die Selbstgewißheit seiner denkenden Substanzen in Anspruch nahm und die man deshalb (um der Kürze der Formel willen) die "cartesiansche Evidenz" zu nennen gewohnt ist*". Henrich, Dieter; *Identität und Objectivität: Eine Untersuchung über Kants transzendente Deduktion*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1976, 59. Vegeu especialment el tercer capítol: "*Identität und Selbstbewusstsein*".

<sup>36</sup> La clàusula objectiva no és l'objecte transcendental, és la matèria. "*Kant verwendet den Begriff "Materie" in zwei Hauptbedeutungen: Zu unterscheiden sind bei Kant "Materie" als Reflexionbegriff –die logische Materie-, von "Materie" als physischem Stoff. In einigen Verwendungen vermischen sich diese beiden Bedeutungen, daher ist die Bedeutung des Terminus an vielen Stellen schillernd. So bestimmt Kant die Materie als das Gegebene im äußeren Sinn, als das Korrespondierende der Wahrnehmung, als das Beharrliche in der Erscheinung, als die Substanz oder Realität in der Erscheinung*" Engelhard, Kristina; *Das Einfache und die Materie: Untersuchungen zu Kants Antinomie der Teilung*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 2005, 99.

<sup>37</sup> La clàusula subjectiva no és el subjecte transcendental, és l'apercepció. "*Apperception in this sense has nothing directly to do with awareness of self or even awareness of acts of apperceiving. Apperceiving is here conceived as an activity necessary for and parallel to perceiving (see A 120). This is one of the senses in which Leibniz used the term, too. To achieve unified awareness, unified recognition of a unified object, the mind must perform an act of judgement; it must find how various represented elements are connected to one another. [...] Unity of apperception is necessary for unity of acts of recognition and so for unity of consciousness*". Brook, Andrew; *Kant and the Mind*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 131.

originari (la sèrie de les condicions) [epistemologia/ontologia]. Allò donat *legítima* allò originari i allò originari *possibilita* allò donat. L'epistemologia *legítima* l'ontologia i l'ontologia *possibilita* l'epistemologia. En investigar les condicions del coneixement humà fonamento la metafísica.

En l'articulació entre allò donat i allò originari hi veiem aparèixer la crítica radical de Kant a dogmatisme i escepticisme<sup>38</sup> [el final de la metafísica]. Crítica que s'explicitarà en l'antinòmia de la raó. Els errors de la filosofia que Kant destapa consisteixen en la mala articulació o en la indistinció entre les dues sèries.

Els dos errors clàssics de la filosofia: 1. Considerar dins de la sèrie dels fets, com a entitats, allò que *només* són clàusules i que, per tant, pertanyen a la sèrie de les condicions: la unitat material i la unitat del subjecte (metafísica dogmàtica); 2. Considerar que de la diversitat donada no se'n pot seguir, *legítimament*, cap sèrie de condicions (escepticisme). La hiperfísica, la metafísica dogmàtica, fa un raonament que Kant mostra com a fal·lacios: li concedeix entitat a allò que només pot ser originari, a la *clàusula*, a allò que només pot ser considerat com a unitat no donada. Li concedeix entitat a la totalitat de la sèrie dient que si allò condicionat està donat, també ho està la sèrie sencera de totes les condicions (A 497/B 525).

La pseudofísica, l'escepticisme, farà el contrari, que és l'altra cara del mateix error, no concedint-li entitat ni tan sols a allò donat, negant-se a acceptar la necessària unitat dels pols no donats i, per tant, abandonant tota experiència a la pura contingència. La hiperfísica li concedeix física a allò que es troba més enllà de la física i la pseudofísica no li concedeix física ni tan sols a allò que es troba en la física<sup>39</sup>. Entre hiperfísica i pseudofísica, amb la força refutadora de la dialèctica, Kant renovarà (iniciarà?)<sup>40</sup> la metafísica, explicant com la unitat no donada *apareix* de per si en la diversitat donada, com a clàusula transcendental (mai com a entitat, però), i això ocorre idènticament en els dos pols, objectiu i subjectiu. El fenomen exigeix la seva condició.

Fins aquí, però, seguim tenint una escissió radical en el nivell originari, una escissió entre objectiu i subjectiu. A Kant li cal un altre moviment per a completar la unificació: mostrar que les dues unitats polars, originàries, corresponen a una i la mateixa identitat.

---

<sup>38</sup> Dyck, Corey W.: "Kant's transcendental deduction and the ghosts of Descartes and Hume"; dins *British Journal for the History of Philosophy* 19:3 (2011), 473-496.

<sup>39</sup> Entendrem per "física" el caràcter de *Natur*: "*Natur ist das Dasein der Dinge, so fern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist*" (Ak. IV, 294).

<sup>40</sup> Sobre el que Kant representa per a la metafísica seguim a Lebrun, Gérard; *Kant et le fin de la métaphysique: Essai sur la Critique de la faculté de juger*. París, Armand Colin, 2003.

Efectivament, un tercer pas ha de tancar l'operació i mostrar que les dues unitats primàries no donades, objectiva (material) i subjectiva (formal), les dues unitats polars que permeten la possibilitat mateixa de la diversitat i la llei, han d'unificar-se (sense resultar-ne mai una entitat, però), han de ser identitat<sup>41</sup>, si no les dues unitats funcionarien en esferes radicalment separades (*res cogitans/res extensa*) i la comunicació entre elles (la *veritat adequada*) només podria realitzar-se a través d'un element tercer, *posterior*, sobreposat i indemostrable: un *genium malignum* que fes coincidir sempre les meves impressions amb allò que no hi ha o un déu bondadós que il·luminés la connexió, una glàndula del cervell especialitzada en la connexió o una part de l'esperit humà que participés alhora de les dues esferes i a través de la qual es compartís informació i s'assolís l'adequació de la ment a la cosa. O caldrien alternatives encara més complexes, com una substància persistent i ideal que connectés la cosa amb una capacitat ideal del subjecte per a copsar-la, o una harmonia preestablerta, obra d'una divinitat que ens situa en el millor dels móns possibles, o la situació de que una de les dues esferes estigués continguda en l'altra i, per exemple, que totes les nostres impressions no fossin més que imaginacions, idees que la nostra ment elabora però sense cap correlat més enllà d'ella mateixa, o que la intuïció ja fos concepte; o potser podríem dir que l'únic que tenim són les nostres impressions i que és per pur atzar que aquestes ens apareixen en un cert ordre, o podríem dir que la nostra ment funciona d'una manera tal que distorsiona la realitat de les coses veient en elles només allò que la valida i per tant la realitat no seria més que una manipulació mental, o inclús pitjor, podríem arribar a dir que el saber és una forma de poder i que la nostra ment mateixa coacciona i és coaccionada (per institucions policials, o per la por mateixa al caos, o per

---

<sup>41</sup> "La Critique permet aussi d'éviter l'insoluble problème du rapport de l'âme et du corps. Kant songe ici à toutes les difficultés du cartésianisme, et sans nommer explicitement Descartes, Leibniz et Malebranche, il désigne leurs systèmes comme ceux "de l'influence physique, de l'harmonie préétablie et de l'assistance surnaturelle". Tous ces systèmes sont dogmatiques en ce qu'ils tiennent l'âme et le corps pour des êtres en soi. Or poser un objet réel existant hors d'un sujet réel conduit à des difficultés insolubles: si, au contraire, on comprend que ce que nous appelons matière n'est que l'objet de notre représentation, et que toutes nos représentations appartiennent au sujet, le problème de l'union de l'âme et le corps laissera place à celui du rapport des données du sens interne avec les données du sens externe, et de la coexistence, au sein d'un même sujet, de représentations soumises à la seule forme du temps et de représentations s'extériorisant dans l'espace". Alquié, Ferdinand; *La critique kantienne de la métaphysique*. Paris, P.U.F., 1968, 57. Kant refuta els sistemes alternatius en els paralogismes, a A 390 i següents. En l'argumentació s'inclou també la refutació del "dualisme transcendent" i dels seus oposats complementaris, el *pneumatisme* i el *materialisme* (A 379). En definitiva, Kant refuta l'escissió de móns o nivells ontològics, seguint el que havia exposat a A 255/B 311 i seg. en relació a fenòmens i noumens.

l'oblit del cos i de l'animalitat) per a extreure de la realitat només allò que li convé, instrumentalment, i no pot sortir mai d'ella mateixa ni de la seva mitologia pròpia.

Per no caure en aquestes atrocitats, dogmàtiques o escèptiques<sup>42</sup>, que en Kant estan refutades només començar, refutades precisament en l'experiència: hi ha efectivament ciència (B 20 final i nota de Kant i B 21)<sup>43</sup>; haurem de considerar la unificació dels dos pols. Haurem de considerar que el material donat i la forma de rebre aquest material no poden ser una dupla radicalment heterogènia sinó que necessàriament han de respondre a una identitat. Una unitat dels dos pols, una unitat que en l'anàlisi pot observar-se des de dos pols, en línia, però que en el desplegament crític es mostren com una i la mateixa cosa, en cercle. El material donat i la forma de la receptivitat són identitat, són la identitat del ser i del percebre. Són ser o són percebre depenent del punt d'observació, però són una i la mateixa unitat i troben la seva unificació en el fenomen. Aquesta és la clàusula transcendental<sup>44</sup>.

El resultat que ens dona tancar l'operació, que és també el punt de partida mateix, no és altre que el que s'expressa en l'important capítol dedicat a la *refutació de l'idealisme* que més endavant analitzarem. L'esfera total (el sistema) sorgeix del seu caràcter de materialitat i es legitima en aquesta. Hi ha diversitat en la percepció, això només pot ser així si hi ha un únic material i una única forma de recepció, i en l'acte mateix de la recepció d'aquell per aquesta, s'identifiquen. A partir de Kant, ser és percebre en funció de la materialitat del sistema. La identitat ser-percebre (operativa però mai donada)<sup>45</sup> és

---

<sup>42</sup> No confondre l'atac a l'escepticisme (en Kant apunta als "cartesians", els que dubten de l'existència del món exterior) amb el rebuig del mètode escèptic, tant important i respectat per Kant (A 424/B 451) com per tota la Il·lustració: "*Anstatt an solche Aufklärung der Aufklärung anzuschließen, geht es mir im Folgenden um die Charakteristik einer Form von Kritik, die ich Goyas Bildphantasie entnehme und mit dem Begriff Skepsis erklären möchte, wobei ich mir bewußt bin, daß Skepsis ein Moment, aber eben nur ein Moment der Aufklärung selbst war –ich denke besonders an Kants Begriff der "Skeptischen Methode", die er unmittelbar als Charakteristikum seiner Transzendentalphilosophie ansah*". Bohrer, Karl Heinz: "Skepsis und Aufklärung", dins Recki, Birgit; Meyer, Sven; Ahl, Ingmar (Hg.); *Kant lebt: sieben Reden und ein Kolloquium zum 200. Todestag des Aufklärers*. Paderborn, Mentis, 2006, 170. Podem citar el pensament diderotà que Blumenberg reporta i que Kant subscriuria: "*Le scepticisme est donc le premier pas vers la vérité*". Blumenberg (1996, 311).

<sup>43</sup> La crítica no demostra que hi ha coneixement, demostra com és que n'hi ha, demostra les seves condicions; la crítica no genera sinó que legitima: "*it is necessary and profitable to understand the deduction as moving from the assumption that there is empirical knowledge to a proof of the preconditions of that knowledge. [...] This suggests that a transcendental deduction of a particular type of knowledge demonstrates its necessary and sufficient conditions*" Ameriks, Karl; *Interpreting Kant's Critiques*. Oxford, Clarendon Press, 2003, 51 i seg.

<sup>44</sup> Allison, Henry E.; *Kant's transcendental idealism: an interpretation and defense*. New Haven/Londres, Yale University Press, 1983.

<sup>45</sup> "*C'est que le système, qui a pris désormais le relais de l'ordre, se déploie bien à partir d'une Idée, qui est aussi un principe d'unification, mais ce principe ne renvoie à aucune visée d'objectivation*" Fichant,

una identitat que resulta del fet que els dos pols unificats es conformen de la mateixa manera, amb la mateixa estructura, que és l'estructura d'unificació de la consciència, a partir d'un únic material sensible (identitat-diversitat-unitat). El pol objectiu i el pol subjectiu s'identifiquen perquè el material a partir del qual es constitueixen és un i el mateix material, elaborat (unificat) a través d'una i la mateixa estructura (forma) de la consciència. El material donat és un i només un (identitat material en el pol objectiu), la forma de la receptivitat d'aquest material és una i només una (identitat formal en el pol subjectiu), allò donat i allò rebut són un i el mateix material conformat per un i el mateix subjecte (identitat objectiu-subjectiu): s'identifiquen en el fenomen.

Com he dit en començar, la identitat entre ser i percebre es fonamenta en que les seves respectives preguntes *sorgeixen* d'una coneguda resposta comuna: el fenomen. No hi ha pregunta pel ser sense el fenomen. No hi ha tampoc pregunta pel percebre sense el fenomen. El fenomen és la resposta a la pregunta pel ser i és la resposta a la pregunta pel percebre. El fenomen és la resposta *prèvia*, la resposta que ja sempre hi ha: hi ha efectivament fenomen; des d'on poden *sorgir* les dues preguntes, la pregunta pel ser i pel percebre, la pregunta per què és la realitat i la pregunta per la seva recepció. El fenomen es troba en una posició d'*anterioritat* respecte a les preguntes de la filosofia<sup>46</sup>.

Amb aquest exercici epagògic Kant dóna per explicada (recordem que tot parteix de que hi ha coneixement, i això precisament és el que ha d'explicar la crítica) el que podríem anomenar la identitat operativa del sistema, és a dir, identitat en la manera en que es constitueix allò objectiu i allò subjectiu, evitant l'escissió radical ser/percebre que pressuposen tant dogmatisme com escepticisme. El ser i el percebre s'identifiquen perquè s'unifiquen operativament igual: en el fenomen, en l'operació que significa l'experiència. Hi ha experiència? Sí, *ergo* hi ha **una única** diversitat donada que s'elabora en l'experiència per part d'**una única** forma de la receptivitat en el subjecte. Aquí podem dir que l'operació certifica la identitat i, per tant, podem dir que l'operació certifica que hi ha efectivament ser, que hi ha efectivament percebre i no més aviat no-

---

Michel: "Du Discours de la Méthode a la Methodenlehre"; dins Fichant, Michel i Marion, Jean-Luc (eds.); *Descartes en Kant*. París, P.U.F., 2006, 35.

<sup>46</sup> Aquí, com dirà Félix Duque referint-se també a Hegel, el fonament es dóna dialècticament com a resultat: "El análisis en Hegel (como sucede ya en la "Análítica trascendental" kantiana) es un regressus transcendentalis, que busca las condiciones de posibilidad (de inteligibilidad) de algo inmediato". Duque presenta a Kant com el filòsof modern que inaugura aquesta estratègia filosòfica que es troba en la base de tota fenomenologia. Duque, Félix; "Estudio preliminar" a la seva edició de Hegel, G. W. F.; *La Ciencia de la lógica. Volumen I: La lógica objetiva (1812/1813)*. Madrid, Abada, 2011, 111-112 i 128.

res o imaginacions meves o caos o nul·litat. Tot parteix de la realitat efectiva, en funció de la qual es conforma el sistema, per regla de construcció<sup>47</sup>.

Hi ha, encara, una altra manera de dir que hi ha ser, que hi ha percebre, que hi ha identitat entre ser i percebre i no més aviat no res o dues esferes radicalment separades que només un geni maligne o una divinitat bondadosa ens ajuden a relligar. Al costat de la identitat **operativa** podem parlar de la identitat **exhaustiva** entre ser i percebre, això és: identitat en els elements que la conformen, això és, exhaustivitat en els elements del ser i del percebre, en el conjunt, en la suma o acumulació. La identitat exhaustiva vindria a expressar que el conjunt d'elements que conformen el ser coincideix amb el conjunt d'elements que conforma el percebre, és a dir, que no hi pot haver cap element o "nota" que formi part d'un dels conjunts i no de l'altre ni cap element exterior a ambdós. Les dues esferes s'apliquen sobre uns i els mateixos elements, exhaustivament, i fora no hi ha res, no hi ha cosa. O, dit així: si hi ha cosa és dins del conjunt d'elements del ser, que és el conjunt d'elements del percebre. En Kant no és legítim un ser totalment aliè al percebre; precisament per aquesta identitat exhaustiva ser-percebre. Ni és legítim un percebre aliè al ser. El *second world*, és a dir, el "món" suprasensible<sup>48</sup> i els seus suposats elements (noúmens, coses en si<sup>49</sup>, etcètera) són dissolts per la crítica [la refutació del dualisme]<sup>50</sup>, són usats com a *Grenzbegriffen* (A 255/B 311), mers

---

<sup>47</sup> El mateix Félix Duque ens presenta una nota prou aclaridora, del 1801, per tant d'un moment molt madur i gens preparatori del projecte crític, on Kant diu: "*Hay un mundo. Ni el idealismo ni el egoismo trascendental [l'adjectiu es refereix només a egoisme] pueden suprimir la realidad objetiva de las representaciones sensibles ni, por consiguiente, la experiencia; es absolutamente idéntico decir que hay tales objetos o que yo soy un sujeto, pues ello conduce al estado de mi representación: una tal cadena legal de lo múltiple, que llamamos experiencia... La experiencia es la aproximación asintótica a la completud empírica de las percepciones. Experiencia (no en plurali) completud del sistema de las percepciones [Ak. XXI, 53]*". Duque (2004, 189-190).

<sup>48</sup> L'existència o no d'un segon món en Kant és una discussió típicament anglosaxona, encara que no només anglosaxona; aparentment ja superada, sent acceptat per la majoria que en Kant només hi ha un món, el sensible i que l'intel·ligible no potser plantejat com a tal. Vegeu una presentació actualitzada de la discussió a Walker, Ralph C. S.: "Kant on the Number of Worlds"; dins *British Journal for the History of Philosophy* 18:5 (2010), 821-843. També hi ha un recull detallat a Allais, Lucy: "Kant's One World: Interpreting 'Transcendental Idealism'"; dins *British Journal for the History of Philosophy* 12:4 (2004), 655-684.

<sup>49</sup> Kant escriu: "*Das Ding an sich (ens per se) ist nicht ein anderes Objekt, sondern eine andere Beziehung (respectus) der Vorstellung auf dasselbe Objekt*" (*Opus postumum Ak. XXII, 26*). Citat per Heidegger (GA 25, 99).

<sup>50</sup> Kant parla a favor del dualisme quan aquest significa el contrari de l'idealisme berkeleyà, és a dir, quan significa que hi ha "cosa" apart de la ment, que és possible tenir certesa dels objectes del sentit extern (A 367), quan s'admet l'existència de la matèria i, per tant, d'allò exterior a la ment. Per contra Kant refuta el que ell anomena "dualisme transcendental" (A 379 i A 389 i seg.), que seria el dualisme que suposa la duplictat de móns o nivells ontològics; el dualisme de la metafísica clàssica, propi dels sistemes que defensen una unió de l'ànima amb la matèria, una interacció entre els dos nivells ontològics a través de

elements de la retòrica del sistema, o queden especialitzats a l'àmbit moral<sup>51</sup>, on l'individu sensible i l'individu noumènic són la mateixa entitat (*persona*), un *agent* en l'àmbit del percebre. La dissolució del “món” noumènic que provoca la crítica ha de ser evitada per Kant en l'àmbit moral, però aquí l'individu sensible i el noumènic han d'estar connectats identitàriament<sup>52</sup>. Dels noumens morals podem dir que són, exclusivament, perquè són d'alguna manera en el percebre, són en funció de que participen de l'àmbit de l'experiència, encara que tinguin la seva essència fora d'aquesta, signifiqui el que signifiqui això (A 538/B 566 i seg.)<sup>53</sup>.

Exhaustivament, ser és percebre, ja que inclús els elements “més” aliens al percebre només són si apareixen en aquest, és a dir, si apareixen en l'àmbit de l'*experiència*. Accedim al noumen amb una segona legislació, una segona facultat: la raó (*Vernunft*), però sempre, en cada cas, aquesta segona legislació i facultat s'aplica a una i la mateixa *realitat*. El noumen es troba també en el percebre: ànima, llibertat, etcètera; i “és” només, si el trobem aquí. Hem de *pensar* els noumens perquè els fenòmens s'hi refereixen (*beziehen*), diu Kant (*Ak. IV*, 354-355). Noumens imaginaris, dels quals no tinguéssim cap presència en el percebre, diríem que són? O, buscaríem una altra forma d'accés al ser, totalment aliena al percebre, per descobrir-los? En Kant, sens dubte, no. El seu “idealisme” parteix d'un principi de legitimació explícit:

---

la influència física (Descartes), l'harmonia preestablerta (Leibniz) o l'assistència sobrenatural (Malebranche).

<sup>51</sup> Vázquez Lobeiras, María Jesús: “Immanuel Kant: el giro copernicano como ontología de la experiencia”; dins *Endoxa* 18 (2004), 69-93. Defensa que a partir de la *Dissertatio* de 1770 món intel·ligible correspondrà a l'àmbit moral i ja no al cognoscitiu, exclusivitzat en el sensible.

<sup>52</sup> “Kant writes in terms of identity: the same entity belongs in both the noumenal realm and the phenomenal realm. It remains impossible to see how there could be a literal identity, here or anywhere else, between an entity whose identity conditions are inevitably spatio-temporal and an entity outside space and time. Kant may be writing loosely or metaphorically, feeling the closeness of the relationship to warrant the metaphor; but another model suggests itself. The moral requirement must be for a relationship that is very tight”. Walker (2010, 836).

<sup>53</sup> Un cas extrem, l'ànima, per exemple; Kant als *Prolegomena* diu que “kann nur auf die Beharrlichkeit der Seele nur im Leben geschlossen werden, denn der Tod des Menschen ist das Ende aller Erfahrung, was die Seele als einen Gegenstand derselben betrifft” (*IV*, 335). O, més endavant, sobre la llibertat, que actua només en el món fenomènic: “Die Idee der Freiheit findet lediglich in dem Verhältnisse des Intellectuellen als Ursache zur Erscheinung als Wirkung statt” (*Ak. IV*, 344 nota de Kant). Així: “Natur also und Freiheit eben demselben Dinge, aber in verschiedenen Beziehung, einmal als Erscheinung, das andre Mal als einem Dinge an sich selbst, ohne Widerspruch beigelegt werden können” (*Ak. IV*, 344). Sobre les creences i la posició personal de Kant respecte a la temàtica espiritual vegeu la biografia de Kuehn, que és molt aclaridora; Kuehn, Manfred; *Kant. A Biography*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.



“*Alles Erkenntniß von Dingen aus blossen reinen Verstande oder reiner Vernunft ist nichts als lauter Schein, und nur in der Erfahrung ist Wahrheit*” (Ak. IV, 374)<sup>54</sup>.

Afirma que el *mundus intelligibilis*, en sentit moral, no es més que el concepte universal d'un món en general, prescindint de la seva intuïció, sobre el que no podem formular proposicions sintètiques, ni afirmatives ni negatives (A 433/B 461). Diríem, doncs, amb Kant, que és un *mundus* pensable, però no cognoscible; tenint en compte que tot allò “pensable” ha de tenir un instant primari en el percebre, directa o indirectament (A 19/B 33). Tots els judicis han de ser en origen *Wahrnehmungsurteile*. No hi ha pensable pur i l'abstracció és precisament un procés d'abstreure, és a dir, de treure allò material que ja hi ha; per tant, és necessari que aquest material hi sigui d'entrada. El *mundus* només pensable és un derivat també del percebre, és un exercici filosòfic que té en el percebre un fonament remot. Només l'enteniment arquetípic pensaria fora del percebre, però clar, l'enteniment arquetípic no és o, com a mínim, no és el nostre.

La innegociable *presència* del percebre implica que en Kant, i per extensió, en la filosofia moderna, no hi hagi legitimació possible fora de l'epistemologia. Això no significa que l'epistemologia sigui l'únic discurs o l'únic discurs legítim; significa que és l'únic discurs **legitimador**. Ja no es pot usar l'ontologia com a discurs legitimador [el final de la parafísica], no hi pot haver discurs legitimador des de la sèrie de les condicions: *Noumenorum non datur scientia* (Ak. XX, 277).

### *Unitat formal*

La unitat de la crítica es constitueix sobre la seva unitat epistemològica; l'hem derivada del concepte d'experiència (per regla de construcció), que és el primer producte del conèixer i l'hem circumscrit (exhaustivament) als elements del conèixer. Però l'epistemologia, l'ordre dels fets, no pot ser l'únic conformant de la crítica, ja que cauríem en el perill del mentalisme i la pseudofísica. L'epistemologia, en Kant, revela una ontologia *prèvia*, sobre la qual s'assenta. La unitat de la crítica es *legítima* en l'epistemologia però l'epistemologia no esgota la totalitat de la crítica<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> “*We can have no possible synthetic a priori knowledge of anything that we cannot experience. This negative conclusion is important because it is the main weapon that Kant will wield against traditional transexperiential (transcendent) metaphysics in the Dialectic*”. Brook (1994, 107).

<sup>55</sup> “*Aquéllas [es refereix a les de l'epistemologia] son leyes universalmente válidas para ese punto de vista teórico, pero sólo son eso, un punto de vista. Sobre lo real son posibles otros discursos diferentes: el ético, el estético, el teleológico. Eso es lo que Kant nos dice cuando califica al objeto de <fenómeno>*” Rivera de Rosales, Jacinto; *Kant: la “Crítica del Juicio teleológico” y la corporalidad del sujeto*. Madrid, UNED, 1998, 26-27; “*el punto de vista objetivante y mecanicista de la naturaleza no puede absolutizarse*”

No és només la crítica allò que demana unificació, sinó la totalitat del sistema. Kant, necessàriament, ha de partir de i confirmar la unitat del sistema. Li caldrà mostrar que la base última d'unificació del sistema està *més enllà* de l'epistemologia, tot i que només pot legitimar-se *en* l'epistemologia, li caldrà mostrar que la unitat del sistema *implica* continguts reals, ontològics, i que no és una mera unitat ideogràfica. Per això mateix la primera crítica, sent un llibre *especialitzat* en respondre a la pregunta “Com és (de quina manera) que hi ha coneixement?”, dependrà i alhora respondrà a un nivell d'unificació ontològic, a un nivell d'unificació de ser i percebre. Segons Heidegger, la metafísica kantiana, “*ist eine Wissenschaft von den Prinzipien des Seienden, nicht von den Prinzipien der Erkenntnis*”<sup>56</sup>. Una investigació sobre els principis del ser, però que només pot fer-se legítimament a través de la investigació dels principis del conèixer.

Així, tot extrem de dispersió, sigui en l'empíria o sigui en les estructures de la consciència, haurà de respondre davant de la unitat del sistema. Tot allò que ens anem trobant al llarg de la nostra investigació. El sistema ha de ser capaç d'*assimilar* tota diferència radical, es trobi aquesta diferència en el món o es trobi en la raó mateixa.

La percepció, la percepció de l'ordre, permetrà i anirà acompanyada de la percepció del desordre i aquest desordre li demanarà a la ciència, simplement, una refutació. Hi haurà, per exemple, errors i al·lucinacions. Hi haurà, per exemple, malalties o percepcions desviades i inclús superstició. Hi haurà *Schwärmerei* i somnis de visionaris. Aquests elements només demanen refutació, explicitació de l'error i en cap cas debiliten la fiabilitat del coneixement portant-nos a l'escepticisme sinó que, per contra, sent refutats el reforcen.

L'experiència també inclou allò no commensurable a l'ordre cognitiu i que es *realitza* sobre el mateix nivell material. Sobre un únic nivell de realitat, l'àmbit de l'experiència, actuaran a tothora dues legalitats, la legalitat del conèixer i la de la llibertat i hauré de reconèixer què correspon a cadascuna, què és la llibertat, com la puc realitzar sobre l'àmbit d'allò que hi ha sense confondre-la amb allò que hi ha, etcètera (B IX-X). La *KrV* s'especialitzarà en l'anàlisi de l'experiència i la *KpV* s'especialitzarà en l'anàlisi de la llibertat. La *KpV* analitzarà el fet que hi ha llei moral<sup>57</sup>. Dues legalitats que s'apliquen

---

(*en contra del dogmatismo pseudocientífico*), pues únicamente es un punto de vista y no anula como ilusión todo otro modo de ser, toda otra consideración de lo real” *Idem*. Pàg. 31.

<sup>56</sup> Heidegger (GA 25, 14).

<sup>57</sup> “*In Kant's view it is not the business of the Critique of Practical Reason to ask whether practical freedom exists or not. The first thing it has to do is to state a fact, not to solve a problem. The fact is that exists a moral law. In Kant's opinion it is impossible to deny this fact. The moral law is given to us. We*

a un i el mateix material, coneixement i llibertat en el territori de l'experiència<sup>58</sup>. Aquesta duplicitat en un li exigirà a Kant un pas posterior, un pas d'unificació sistemàtica de les dues legalitats (cognitiva i pràctica) que mostren permanentment l'*escissió radical* del subjecte.

Kant, en el seu llenguatge causalista, que és imprescindible perquè s'està referint exclusivament al territori de l'experiència, on el causalisme actua permanentment (l'ordre dels fets), i que és imprescindible perquè el llenguatge causalista ha de ser l'únic llenguatge legítim en el que Kant i el pensament que parteix de Kant poden expressar-se; en el seu llenguatge causalista, dic, Kant parla a l'observació sobre la tercera antinòmia (A 449/ B 477 i seg.) de la llibertat com un "començament" diferent del de la natura. És a dir, en el recorregut i l'anàlisi de la causa d'algunes experiències, al començament hi trobem una causa natural, física; en d'altres, al començament de l'encadenament causal, hi trobem la llibertat (A 532/B 560 i seg.): són dos *objectes* originàriament diferents<sup>59</sup>.

En la llibertat la causa primera, el començament, es troba **fora**<sup>60</sup> de la causalitat natural (no hi ha experiència de la llibertat), però el seguit conseqüencial, es troba, com no pot ser d'altra manera, en aquesta causalitat, en el territori de l'experiència (A 537/B 565)<sup>61</sup>. La segona legalitat s'aplica també sobre un únic **material**, encara que el seu *començament causal* es trobi *fora* d'aquest material.

Kant treballarà sobre un tercer *començament*. Una tercera possibilitat, això és, una tercera regularitat (legalitat) que apareix en el percebre, que ens es donada en la sensibilitat i que, com la llibertat, tampoc no podrà ser determinada com a experiència,

---

*find it present in every human Reason*". Cassirer, Heinrich Walten; *A commentary on Kant's Critique of judgment*. London, Methuen, 1938, 60.

<sup>58</sup> "[L]o cognoscitivo y lo práctico no son partes de un todo, sino que cada uno de ellos es el todo, lo cual implica que son el mismo todo, si bien eso mismo no aparece jamás antes de la escisión cognoscitivo-práctico ni en el punto cero de esa escisión, sino sólo, o bien como lo cognoscitivo o bien como lo práctico". Martínez Marzoa, Felipe: "La Crítica del Juicio estético, Hölderlin y el Idealismo", dins Roberto Rodríguez Aramayo, Roberto y Vilar, Gerard (Eds.); *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona, Anthropos, 1992, 140-141.

<sup>59</sup> Sobre això vegeu més endavant el que es diu en la introducció i en la protointroducció de la *Kritik der Urteilkraft*.

<sup>60</sup> Aquest "fora" és privatiu, és l'àmbit del suprasensible, el "món" intel·ligible de l'àmbit moral, que hem vist més amunt, és un no-lloc i no podem constituir-lo en *second world*: no té un *material* propi. Si fos un *second world* seria un món buit, sense objectes. Lebrun detalla una distinció central per comprendre això, distingeix entre "*le suprasensible et les objets supra-sensibles*", és a dir, entre un món que podem pensar i uns "objectes" que no són tals. Lebrun (2003, 199).

<sup>61</sup> "*It must be noted, however, that practical Reason conceives the Idea of a suprasensible or unintelligible world, which is supposed to act upon the sensible world, only in order that the actions of the rational being should be determined by it in this world, and not for the sake of theoretical knowledge*". Cassirer, H. W. (1938, 63).

o si la considerem experiència li haurem de posar tants matisos que potser la seguirem anomenant “experiència”, perquè en ella actuen les facultats (*Vermögen*) que constitueixen l’experiència, sensibilitat, imaginació i enteniment, però haurem d’explicar que hi actuen d’una manera diferent, inclús contrària, a com ho fan en el conèixer, i l’hauré de marcar com a experiència especial o hauré d’anomenar el judici, la síntesi, que conforma aquesta experiència amb un epítet particular i llavors parlarem d’experiència estètica i d’idees estètiques, on no *regeix* el concepte, i de judici reflexionant, ja sigui en la seva vessant teleològica o estètica, una síntesi no determinant, merament (*bloß*) reflexionant, això és: una síntesi que no determina una entitat sinó que reflexiona en un judici.

La *KU* s’especialitzarà en allò que percebo en la realitat i que no puc elaborar-ho ni com a coneixement ni com a producte de la llibertat (decisió), i que alhora respon a llei, això és, és recognoscible i *legítim*. Hi ha conèixer, hi ha llibertat i hi ha un mode (llei) de judici que no determina sinó que és merament (*bloß*) reflexionant.

Haurem de veure que aquest “mode” de judici, aquesta experiència, poua, va a buscar “dada” sensible, en una percepció no operativa, abstreta del corrent continu de la percepció, en una percepció del percebre mateix, en la percepció de l’ordre, en una percepció elaborada, immediata, perquè és percepció i dada, però alhora mediata, perquè és una percepció aturada, conscient, producte d’un plec, d’una reflexió (*reflexio*). Una dada discontinua i que Kant acabarà resolent considerant-la una dada no objectiva, sinó subjectiva perquè no sorgirà de les percepcions sinó del percebre mateix, i, per tant, la seva universalitat (element imprescindible si ha de ser considerada com a llei) caldrà trobar-la en la intersubjectivitat mateixa, en allò d’objectiu que hi ha en el subjecte: en l’ordre de les condicions del “fet” subjecte.

El que ens interessa destacar en aquest moment de l’anàlisi és que aquesta “dada” no podrà *generar* un *segon material*, sinó el sistema crític (sistema d’unificació de la raó) s’enfonsaria; ni podrà apel·lar per tant a una *segona intuïció*, sinó a alguna *Vermögen des Gemüts* diferent, en aquest cas al *Gefühl der Lust*, el sentiment de plaer<sup>62</sup>. Kant dedicarà la secció analítica de la *Kritik der Urteilskraft* a discernir aquesta tercera legalitat i alhora a mostrar que no es troba assentada sobre un *segon material*, sinó sobre el territori *únic* de l’experiència però amb un entramat causal diferent, responent a un *tipus* de judici diferent.

---

<sup>62</sup> L’esquema que tanca la protointroducció de la *KU* és molt clar al respecte (*Ak. XX*, 246)

A la tercera crítica no hi podem localitzar una “empíria estètica” (ni tan sols un objecte estètic), tal com a la segona no s’hi pot localitzar una “empíria moral” (però sí un objecte pràctic). L’empíria del kantisme és sempre una i la mateixa, i no permet que el món s’escindeixi en dos o en tres nivells de realitat. El que sí que permet aquesta empíria és que sobre aquest un i el mateix món s’hi apliquin dues o tres legalitats diferents (cognitiva, moral, estètica), amb una problemàtica latent d’escissió formal, perquè operen diverses legalitats, però sense perill d’escissió empírica, ja que operen sobre una sola *realitat*. Si l’objectiu de la tercera crítica és *solucionar* l’escissió radical entre allò cognitiu i allò pràctic, no seria acceptable que en ella s’originés una escissió material. Si la *KU* s’especialitza, com veurem, en la unificació de les facultats, en certificar la unitat *formal* (no donada) del subjecte; no és acceptable que sigui al preu d’encetar una escissió *material* en el sistema.

Kant pot dedicar la tercera crítica a solucionar la unitat formal del sistema perquè, des de la primera i passant per la segona, la unitat material del sistema ja ha estat resolta o, millor: s’ha pres com a punt de partida. Perdre una unitat per a guanyar-ne una altra seria un error fatal per al criticisme i introduiria una *falla* abismal en el territori de l’experiència. Una de les temptacions de la teoria estètica romàntica que apareix en el postkantisme consistirà precisament en descriure l’àmbit estètic com un *second world* on projectar-hi totes les unificacions possibles que mai és donen com a tals en el món empíric: raó, bé, veritat, moral, home, etcètera. Però aquest no és el projecte crític kantian. En Kant, la discussió i el treball de la tercera crítica, amb el tancament (formal) del sistema que representa, és producte de la unitat material prèvia, certificada ja des de *KrV*, una exigència que no és exclusiva de l’estètica transcendental de *KrV*, sinó que afecta a tota la filosofia crítica. A la *KU* aquesta exigència és la que ens permetrà fer una determinada lectura de la teoria del gust i de la bellesa de Kant.

L’*a priori* material en Kant<sup>63</sup> apunta a la necessària unitat originària de la matèria que és imprescindible per al desplegament del kantisme: per a la cohesió del sistema, per a la refutació de l’idealisme, per al seu concepte de fenomen... La presència constant d’**una** matèria és la base per a la nostra experiència, la matèria permet que l’espai sigui objecte d’experiència, omple l’espai. L’*a priori* material és la clàusula que garanteix la unitat de tota experiència possible. És l’*encarnació* de la clàusula material (objectiva), al costat de l’*encarnació* de la clàusula formal (subjectiva), l’apercepció transcendental,

---

<sup>63</sup> El tema de l’*a priori* material es desenvolupa a *KrV* en l’apartat de les anticipacions de la percepció, A 166/ B 207 i seg.

que més amunt també hem vist; és a dir, al costat del fet de que tota experiència possible és experiència per a una única forma de consciència. En Kant, el fet de que hi hagi una clàusula material combinada a la clàusula formal és el que *impedeix* l'idealisme mental, és el que proporciona realitat i “física” al sistema kantià.

### *Unitat material*

Contra el dubte o la negació de l'existència del món exterior a nosaltres, és a dir contra Descartes i Berkeley, idealisme “problemàtic” i “dogmàtic” respectivament<sup>64</sup>, Kant defensa que tenim necessàriament *experiència* de les coses externes, això és, defensa l'existència **material** de la realitat exterior. L'argumentació és molt coneguda i consisteix en la combinació de les dues formes de la intuïció *a priori*, temps i espai, amb els caràcters de la percepció. Sense percepció no hi hauria determinació temporal ni consciència de la meua existència *en* el temps. Ser és percebre també des d'aquesta perspectiva, és la percepció la que dóna raó de l'existència del subjecte i, tal com haurem de dir que les coses són en la mesura en que hi ha un subjecte que les percep, el subjecte mateix *és* en la mesura en que percep.

El sistema no és una hipòtesi ni una construcció mental, és el desplegament i l'ordenació que configura la crítica a partir del nou concepte d'experiència. El concepte kantià d'experiència inclou la intencionalitat del subjecte, en sentit husserlià<sup>65</sup>, i la *distincionalitat* de l'objecte, l'aparició de la cosa com a tal, distingint-se. El correlat passiu de l'acte intencional, el caràcter de perceptibilitat de l'entitat mateixa<sup>66</sup>. La distincionalitat seria el principi de realisme kantià, el nucli de la refutació de l'idealisme *modo* Berkeley. La regularitat de la cosa, objectiva, compatible amb la regularitat de les estructures del subjecte<sup>67</sup>, allò que Kant anomenarà a la Deducció transcendental

---

<sup>64</sup> És l'expressió que Kant utilitza en l'apartat dedicat a la refutació de l'idealisme, afegit a l'edició B de *KrV* (B 274-279). Dicker, Georges: “Kant's Refutation of Idealism”, dins *Noûs* 42:1 (2008), 80-108.

<sup>65</sup> “Kant fut le premier penseur à avoir pris conscience du fait que l'objet proprement dit du philosophe n'est pas un être (en soi), mais la corrélation être-penser- c'est-à-dire rien d'autre que ce que Husserl appellera un siècle plus tard la “corrélation intentionnelle” (l'“absolu”, pour ainsi dire, de la phénoménologie) –ce qui vaudra également pour tous les philosophes qui restent tributaires du transcendantalisme kantien”. Schnell, Alexander; *En deçà du sujet: Du temps dans la philosophie transcendante allemande*. París, P.U.F., 2010, 20-21. Sobre coincidències i variacions entre els dos filòsofs vegeu Luft, Sebastian: “From Being to Givenness and Back: Some Remarks on the Meaning of Transcendental Idealism in Kant and Husserl”; dins *International Journal of Philosophical Studies* 15:3 (2007), 367-394.

<sup>66</sup> L'“Intendiertsein” i la “Wahrgenommenheit” en terminologia de Heidegger. Heidegger, Martin; *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (GA 20). Capítol II, paràgraf 5, apartat C, lletra β.

<sup>67</sup> Dicker, Georges; *Kant's theory of knowledge: an analytical introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

“l’afinitat dels fenòmens” (A 122); és el que evita el caos transcendental, en Kant i en d’altres autors a partir de Kant<sup>68</sup>. Els objectes de la intuïció sensible es conformen a les condicions a priori de la sensibilitat, en cas contrari no constituïrien per a nosaltres cap objecte, diu Kant (A 90/B 123). Hi ha alguna *cosa* i no més aviat no res; i si hi ha alguna *cosa* és perquè hi ha alguna *cosa* per a nosaltres.

L’accés al ser es duu a terme a partir de la percepció, i la “prova” d’aquest, el que podríem anomenar la *prova ontològica de l’existència del món en Kant*, no apareix en l’especulació sinó en el caràcter mateix del percebre. En Kant, la materialitat, l’objectivitat, el fet que hi hagi món i no més aviat construcció mental, se segueix del seu concepte de magnitud intensiva introduït com a principi en les anticipacions de la percepció. El principi afirma:

*“In allen Erscheinungen hat das Reale, was ein Gegenstand der Empfindung ist, intensive Größe, d. i. einen Grad”* (B 207).

En tot fenòmen hi ha un grau de realitat, en tot fenomen hi ha una **magnitud intensiva**. Segons Kant, la magnitud és una propietat **qualitativa** relacionada amb la intuïció: tota sensació posseeix un grau (*Grad*), una magnitud (*Größe*), que *omple* la forma mateixa de la intuïció, el temps (A 143/B 182). La materialitat és aquest grau o intensitat. La magnitud implica materialitat perquè només des de la materialitat, i no des del mentalisme, es justificable. Tota experiència implica un grau, ja que no són experienciables temps o espai “buits” de realitat (A 172/B 214). La magnitud intensiva revela que hi ha món exterior, realitat, ser. Per dir-ho d’una altra manera: si hi ha percebre hi ha ser. En tot percebre hi ha magnitud intensiva, com diu al paràgraf 24 de *Prolegomena*, la manca absoluta de grau no és perceptible: *“keine Wahrnehmung möglich ist, welche einen absoluten Mangel beweise”*. Aquest seria el contrafàctic de l’argument en la seva mínima expressió.

Espai i temps, com sabem, són les formes de la intuïció, alhora, són magnitud (recordem que espai i temps són transcendentals i alhora empírics) i la magnitud *implica* materialitat, demana materialitat perquè no podem percebre espai o temps en la seva buidesa: la manca absoluta no és perceptible, *ergo*, en el percebre dins d’espai i temps

---

<sup>68</sup> “A crucial feature of Kant’s ‘formal’ idealism is that the matter of experience is given to us ab extra. This is itself a transcendental material condition of self-conscious experience. Kant defended another crucial transcendental material condition of self-conscious experience: the ‘transcendental affinity of the sensory manifold’. In brief, this condition notes that any world in which human beings are capable of self-conscious experience is one that must provide us a certain minimal, to us recognizable degree of regularity and variety among the contents of our sensations” Westphal, Kenneth R.: “Kant, Wittgenstein and Transcendental Chaos”; dins *Philosophical Investigations* 28:4 (2005), 317.

s'explicita que hi ha alguna cosa, i no més aviat no res<sup>69</sup>. L'argument de que en tota intuïció hi ha magnitud intensiva exigeix una clàusula material que refuta el mentalisme *modo* Berkeley i respon a l'escepticisme cartesià sobre l'existència del món exterior.

La materialitat, doncs, fonamenta la refutació kantiana de l'idealisme, un dels principals objectius de la seva obra<sup>70</sup>. Kant explica en la famosa refutació com tot canvi (en el temps) exigeix una permanència fora de mi (en l'espai). No està pensant en una equivalència cooriginària, situa la permanència (en l'espai) en un nivell més bàsic, fonamental, originari i **distint**, a partir del qual pot desenvolupar-se i “aparèixer” el temps com a percepció i consciència de la permanència i el canvi<sup>71</sup>. La permanència, diu Kant, és un dels tres modes del temps, juntament amb la successió i la simultaneïtat (A 177/B 219). La permanència, però, no té només les característiques dels elements temporals (subjectivitat, representació, epistemologia), sinó que té un *caràcter material originari* (objectivitat, realitat, ontologia).

El temps (com a **forma permanent de la intuïció interna**) és el substrat de tota successió i tota simultaneïtat en la representació (A 182/B 224): tots els fenòmens són en el temps. Però la matèria és el substrat **real**, permanent en l'espai, que permet tota representació. El temps és una forma permanent de representació; subjectiva, per tant. Només la matèria, la permanència d'allò real en l'espai, pot concedir-li a Kant el principi d'objectivitat que busca. No podem percebre el temps per si mateix i només podem trobar el substrat que el representa en general en la substància, diu Kant (A 182/B 225). La permanència, tot i ser un dels tres modes del temps, en la fonamentació de l'objectivitat no és una característica de temps sinó de matèria<sup>72</sup>.

La permanència ontològica és la permanència de la matèria, a partir de la qual el *Dasein* percep en ell, en el seu *innere Sinn*, la simultaneïtat i la successió sobre l'horitzó (permanent) del temps: “*Nur in dem Beharrlichen sind also Zeitverhältnisse möglich*” (A 182/B 226). El fonament d'aquest horitzó del temps (i de la sèrie epistemològica) és

---

<sup>69</sup> “*Jede Realität ist objektiv, d.h. Bestimmung eines Objektes, insofern sie ein bestimmtes Quantum und also quantifizierbar ist*” Engelhard (2005, 92).

<sup>70</sup> Caranti, Luigi; *Kant and the Scandal of Philosophy: The Kantian Critique of Cartesian Scepticism*. Toronto, University of Toronto Press, 2007.

<sup>71</sup> “*Thus, though the contents of the transcendental schemata of the categories are supplied by several transcendental determinations of time, the use of these schemata –and thus of the categories themselves– requires objects in space. The spatiality of objects of appearances will be the ultimate condition for the objective validity of the categories, even if it does not figure in the actual schematization of them*” Guyer (1987, 168). Aquesta lectura es desenvolupa per Guyer en el capítol que dedica a la refutació de l'idealisme, pàgs. 279 i següents.

<sup>72</sup> “*Das synthetische Merkmal a priori der Materie ist die Beharrlichkeit und Unveränderlichkeit ihrer Quantität*” Engelhard (2005, 103).



la permanència de la matèria. La permanència de la matèria permet que el temps es representi com la permanència **formal**: el substrat de tot fenomen en el sentit intern. Però la matèria és el substrat **real** d'aquest substrat, és el substrat objectiu del substrat formal subjectiu. El “punt de referència”, diu Kant, al que remetre en última instància tot canvi o simultaneïtat (A 182/B 225).

En Kant és la matèria la que dóna objectivitat i compleix aquesta funció imprescindible dins del sistema. La matèria en l'espai, la realitat objectiva: “*Die Realität im Raume, d. i. Materie*” (B 440). La matèria (com a permanència)<sup>73</sup> no és temporal, és espacial: *die Realität im Raume*. Una permanència ontològica en el sentit extern, on radica el nucli d'unió entre les dues cares del fenomen, el seu ser objectiu com a matèria real i el seu ser subjectiu com a representació.

Hi ha textos clars en que Kant *impedeix* una interpretació simplement temporal de la permanència, i no és casual que siguin bàsicament els textos en que apel·la a la vessant objectiva del fenomen, per exemple:

“*Also ist in allen Erscheinungen das Beharrliche der Gegenstand selbst, d. i. die Substanz (phaenomenon), alles aber, was wechselt, oder wechseln kann, gehört nur zu der Art, wie diese Substanz oder Substanzen existieren, mithin zu ihren Bestimmungen*” (A 183-84/B 227)<sup>74</sup>.

La permanència té a veure primerament amb la substància, en el seu sentit material; serà aquesta permanència material la que posteriorment sigui *representada* pel subjecte com a permanència en la temporalitat. Des de la substància permanent en el fenomen es determina la temporalitat:

“*Der Zeit also, die selbst unwandelbar und bleibend ist, korrespondiert in der Erscheinung das Unwandelbare im Dasein, d. i. die Substanz, und bloß an ihr kann die Folge und das Zugleichsein der Erscheinungen der Zeit nach bestimmt werden*” (A 144/B 183).

El temps és només la forma de la intuïció, la forma dels fenòmens. El que correspon a la sensació en aquests fenòmens és la matèria de tots els objectes com a coses en si mateixes, la matèria transcendental, és a dir, la matèria com a condició de possibilitat de l'objecte mateix:

---

<sup>73</sup> La permanència com a conformant del concepte de matèria en la física a B 17-18.

<sup>74</sup> “[Kant] souligne que la matière est le seul permanent que l'on puisse mettre comme intuition sous le concept de substance (B 278)”. Grapote, Sophie: “La question de l'objet affectant”, dins Piché (2002, 109). En l'article de Grapote estan recollides les referències dels diversos textos on Kant explicita la vessant material del fenomen.

“*Da die Zeit nur die Form der Anschauung, mithin der Gegenstände, als Erscheinungen, ist, so ist das, was an diesen der Empfindung entspricht, die transzendente Materie aller Gegenstände, als Dinge an sich (die Sachheit, Realität)*” (A 143/ B182).

El punt a destacar aquí és que la matèria escapa a la formalitat del temps, el residu de matèria possibilita la sensació, des d'aquesta, ara ja si amb la participació del temps, pot aparèixer la representació i aquesta permanència material pot *presentar-se* en la intuïció:

“*Das Schema der Substanz ist die Beharrlichkeit des Realen in der Zeit, d. i. die Vorstellung desselben, als eines Substratum der empirischen Zeitbestimmung überhaupt, welches also bleibt, indem alles andre wechselt*” (A 144/B 183, la negreta és meva).

Aquest “*Schema der Substanz*” correspon a la categoria de substància en la taula de les categories (per tant en el discurs epistemològic de *KrV*). No l’hem de confondre amb la substancialitat de la matèria, és a dir, amb la permanència de la matèria, que no és un esquema ni una categoria, sinó el caràcter mateix (ontològic) de la matèria.

La **representació** de la permanència material fa possible el temps com a substrat formal del sentit intern, però per tal de que hi hagi aquesta representació, com hem vist, cal que hi hagi una matèria permanent en ella mateixa en la realitat. Hi ha un element en la donació d’objecte (l’aspecte material del fenomen) que no pertany al temps i que és la condició de possibilitat de l’objecte mateix i del temps mateix. Cal veure que aquest element subsistent ja no es correspon a la substància de l’antiga metafísica, perquè aquest element subsistent de la matèria només és en el fenomen, és a dir, com un dels aspectes del fenomen i, per tant, només és si és per a un subjecte que el percebi: només és com a clàusula. La matèria no és una entitat transcendent, és *immanent* al fenomen. Entendrem que aquesta lectura de la substància és la posició *moderna*, que trobarem també en Heidegger, amb la renovació del concepte de substància que redescobrirà en els grecs: la presència constant en allò que apareix<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> “*In the years 1922/23, Heidegger had a “flash of genius” (Geistesblitz: so in the repeated conversations with Pöggeler) which he came to regard as the real beginning of his life’s work: οὐσία for the Greeks means constant presence, and so is oriented toward only one dimension of time, the present, after the model of things “present at hand”. Contrary to this tradition, therefore, Heidegger redefines his task toward the understanding of being in terms of time in its fullest and most fulfilled sense*” Kisiel, Theodore; *The Genesis of Heidegger’s Being and Time*. Berkeley, University of California Press, 1995, 230.

La substància persistent ja no és una essència ideal, sinó la matèria relacional<sup>76</sup>, ja no és un subsistent extratemporal o supratemporal<sup>77</sup>, sinó que és una condició *anterior* al temps, *prèvia* al temps, condició d'aquest i que, per tant, és només en haver de ser també el temps. L'ordre de les condicions *apareix* a partir de l'ordre dels fets; no pot *subsistir* per ell mateix. És relacional i és només en presentar-se: “*The concept of οὐσία thus contains the moment of that-being, of being accessible and available*”<sup>78</sup>.

La permanència substancial (material) és la que fonamenta ontològicament (anteriorment) la possibilitat del romandre i de la successió i simultaneïtat temporal (el manteniment i el canvi en el discurs epistemològic) on el romandre és romandre en funció de la successió i la simultaneïtat i la successió i la simultaneïtat són successió i simultaneïtat en funció del romandre. És la matèria la que fonamenta ontològicament el temps, com Kant diu literalment en la primera de les analogies de l'experiència: el substrat de tot allò real, d'allò que pertany a l'existència de les coses, és la substància: “*das Substrat alles Realen, d. i. zur Existenz der Dinge Gehörigen, die Substanz*” (A 182/B 225)<sup>79</sup>. Aquest substrat l'hem de trobar en els objectes de la percepció, és el substrat permanent que permet la representació del temps en general, que permet el canvi com a canvi i la simultaneïtat i successió com a simultaneïtat i successió (A 182/B 225). És l'ancorament material de la forma del subjecte i, per tant, del sistema.

Com veiem, el ser (el ser de les coses i allò que *permet* el ser del subjecte mateix: la *Zeitlichkeit*) l'hem de trobar originàriament en el percebre<sup>80</sup>, i no tant en la *forma* del subjecte o en la manera de ser (temporal) del *Dasein*. Allò permanent (*Beharrlich*) no és **un** temps, el temps és la forma del sentit intern sobre la qual hi ha romandre i canvi, successió i simultaneïtat, etcètera. El temps no canvia (*nicht wechsels*) i roman (*bleiben*), però allò permanent (*Beharrlich*) és la matèria, *die Realität im Raume*: la substància en el fenomen.

---

<sup>76</sup> “If matter endures, then matter is substance, but if it is only a constant quantum of matter-cum-energy which endures, then from the philosophical point of view that is what must be regarded as substance”. Guyer (1987, 233).

<sup>77</sup> Allò que Heidegger a la introducció dels *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (GA 20) anomena els *Bestände*, els subsistents, elements propis de l'antiga metafísica i teologia.

<sup>78</sup> Kisiel (1995, 247).

<sup>79</sup> Citem novament la precisa definició de matèria en Kant que ens dona Engelhard: “So bestimmt Kant die Materie als das Gegebene im äußeren Sinn, als das Korrespondierende der Wahrnehmung, als das Beharrliche in der Erscheinung, als die Substanz oder Realität in der Erscheinung”. Engelhard (2005, 99).

<sup>80</sup> “Kant lehrt, daß das Realitätsbewußtsein auf der Empfindung gründet. Durch die Empfindung findet das “Reale” einen unmittelbaren Ausdruck im Bewußtsein. So wird der Begriff der Empfindung im Zusammenhang mit dem Begriff des “Materials” bestimmt, welches zu den transzendentalen Formen des Subjekts als empirische Ausfüllung dazugehört” Kaulbach, Friedrich; *Die Metaphysik des Raumes bei Leibniz und Kant*. Köln, Kölner Universitäts-Verlag, 1960, 104.

“Folglich ist das Beharrliche, womit in Verhältnis alle Zeitverhältnisse der Erscheinungen allein bestimmt werden können, die Substanz in der Erscheinung, d. i. das Reale derselben, was als Substrat alles Wechsels immer dasselbe bleibt” (A 182/B 225). Afegeix: “das Beharrliche ist **das Substratum der empirischen Vorstellung der Zeit selbst, an welchem alle Zeitbestimmung allein möglich ist**” (A 183/ B 226, la negreta és meva). “Die Beharrlichkeit drückt überhaupt die Zeit” (A 183/B 226).

El principi d’unitat material impregna la crítica i omple el sistema, és allò que dóna *magnitud* al sistema, en kantià: realitat, ser. El sistema està sostingut en la matèria i legitimat en la crítica, i no es dissol en l’aire<sup>81</sup>.

### *La realitat sintètica*

A partir de Kant la realitat és sintètica. El ser apareix en l’experiència, no en la puresa. Ser serà una síntesi, ja no una hipòstasi, i en tota síntesi hi ha un contingut de percepció basamental: hi ha experiència. Els judicis d’experiència són tots sintètics, diu Kant (B

---

<sup>81</sup> A l’*Opus postumum* Kant defensa que la unitat de tota possible experiència es fonamenta *a priori* en l’existència d’un material basamental, que anomena éter (Ak. XXI, 572). Aquesta “unitat”, ja ens havia advertit Kant a *KrV*, es donada (A 581-2/B 609-10). Agafo les referències i l’enllaç de Hall, Bryan: “A reconstruction of Kant’s ether deduction in *Übergang 11*”, dins *British Journal for the History of Philosophy* 14: 4 (2006), 730-733. Immanuel Kant; *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física* (Opus postumum). Ed. Félix Duque. Barcelona, Anthropos, 1991. Per a la idea de matèria com a compliment de l’espai pàg. 223. Per a el concepte de magnitud com un *a priori* pàg. 80. Sobre la percepció com a material de l’experiència pàg. 374. En l’*Opus postumum* es reconfirmaria el posicionament kantià sobre el tema de la matèria, però no podem indagar aquí en aquesta direcció, només apuntar la línia que Kant intenta corroborar l’existència d’una materia base del real a la que, com hem dit, anomena éter: “To put it another way, the ether is the condition of all possible experience because it is immanent to all possible experience. The ether does not contain the possible duplicates of actual things; rather, in the manner of Spinoza’s substance, it expresses actuality. The ether is shown to be the material unity **outside the subject** that makes any outer experience possible: the ether is **material**, and yet it is a **transcendental condition** for experience. More startlingly, Kant claims here that the ether is the first condition of possible experience and **the only object of perception**. The “ether proofs” section contains Kant’s repeated attempts to prove the ether transcendently. What is interesting is Kant’s insistence on the existence of the ether, not as a mere hypothesis, nor as a placeholder, but as the **real material of experience**. Ether constitutes the depth of the real, and the depth of possible experience as such. Ether is necessary not only materially to **ground the diversity of bodies**, but also transcendently to ground our experience of diverse bodies. As a transcendental condition, the ether is not directly experienced, just as Deleuze’s virtual is not sensed as itself. Only the actualized “surface effects” of the ether are experienced, and these surface effects are the material or “real” elements of appearance which can only be sensed. Because the ether cannot be empirically demonstrated as ether, Kant attempts to prove the existence of the ether a priori: There exists a matter, **distributed in the whole universe as a continuum**, uniformly penetrating all bodies, and filling all spaces (thus not subject to displacement). Be it called ether, or caloric, or whatever, it is no hypothetical material (for the purpose of explaining certain phenomena, and more or less obviously conjuring up causes for given effects); ... Its actuality can be postulated prior to experience (a priori) for the sake of possible experience. (OP 21:219, 69-70)” Lord, Beth: “The Virtual and the Ether: Transcendental Empiricism in Kant’s Opus Postumum” dins *Journal of the British Society for Phenomenology* 39:2 (2008), pàgs. 160-161. Demano disculpes per l’extensió de la cita, les negretes són meves.

11), l'experiència és sintètica; els judicis analítics no ens donen *experiència*, no amplien el nostre coneixement (A 8) ni diuen res sobre el ser. Amb Kant direm que "ser" no és un predicat real<sup>82</sup>, direm que ser és una mera (*bloß*) posició<sup>83</sup>:

*"Sein ist offenbar kein reales Prädikat, d.i. ein Begriff von irgend etwas, was zu dem Begriffe eines Dinges hinzukommen könne. Es ist bloß die Position eines Dinges oder gewisser Bestimmungen an sich selbst"* (A 598/B 626)<sup>84</sup>.

Les dues preguntes principals de l'epistemologia kantiana, la pregunta de *KrV*: Com són possibles els judicis sintètics a priori? (B 19) i la dels *Prolegomena*: Com és la natura mateixa possible? (*Ak. IV*, 318); se'ns presenten com dues formulacions diferents de la mateixa pregunta on "Natur" i "judici sintètic" serien els dos termes d'una equivalència. La pregunta de com és que de fet les ciències sintètiques a priori són efectivament possibles, com és que existeixen aquests judicis; és una pregunta sobre la realitat, ens diu Kant (B 21).

En la filosofia kantiana, així, es transforma el concepte de realitat. La transformació suposa un gir radical en el conjunt d'elements que la filosofia haurà de considerar a partir d'ara com a **legítims** i el conjunt d'elements que haurà de considerar a partir d'ara com a **il·legítims**. Ell mateix descriu una edat encara inculta, "*einem noch unausgebildeten Zeitalter*", on els filòsofs concebien realitat efectiva (*Wirklichkeit*) només als *Verstandeswesen*, als *Noumena* i on el món dels fenòmens era descartat del ser i de la realitat, relegant-lo a mera aparença (*Ak. IV*, 314). Amb Kant, aquesta edat inculta ja s'ha acabat, la duplicitat de mons ha arribat al seu final i la inversió de

---

<sup>82</sup> "Depuis la Beweisgrund de 1763, Kant a distingué les prédicats qui appartiennent à la chose même, et la constituant comme la chose qu'elle est, et les prédicats qui caractérisent seulement "l'idée qu'on a de la chose" (dont fait partie l'existence, Dasein) (*Ak. II*, 72). Dans la Dialectique transcendante, il partera, de ce point de vue, de "prédicats réels" (reale Prädikate), par opposition aux "prédicats logiques", comme l'existence d'une chose" (die Bestimmung eines Dinges); en d'autres termes, fort classiquement, la réalité c'est le "contenu", la "teneur" d'une "chose" -ce qui aussi bien la fait être telle chose par opposition à telle autre, ce qui la détermine comme telle ou telle" Benoist, Jocelyn: "La réalité objective ou le nombre du réel", dans Fichant i Marion (2006, 189). Segons l'autora és en el fons una apelació al principi de causalitat, ja que tot depèn de la sensació: segons la "intensitat" de la sensació així l'efecte del "quantum" de realitat.

<sup>83</sup> Heidegger, Martin: "Kants These über das Sein"; dins *Wegmarken* GA 41, 273-307. Neumann, Hardy: "Heidegger y la tesis de Kant sobre el ser: a proposito de la conferencia de 1961"; dins *Praxis filosofica* 30 (2010), 65-84. Casula, Mario: "Il concetto di essere in Kant: un esse ad?", dins *Aquinas* 52: 1-2 (2009), 207-232.

<sup>84</sup> "Heidegger mismo pone de relieve que el adverbio "bloß", "meramente", en el pasaje "ser es meramente la posición de una cosa", no ha de entenderse como una limitación. Si fuese así, el adverbio haría decir a la frase que el ser no es más que mera posición, como si esta fuera una especie inferior de ser. Ser sería nada más que posición. Pero no es ese el sentido. "Bloß" equivale a "rein", puro. Con el adverbio "bloß" en sentido de "rein" lo que hace Kant es poner distancia entre el ser y lo objetivo, entre el ser y lo óptico". Neumann (2010, 70).

legitimitat entre ser i aparença s'ha completat; concretament, la inversió en el fonament de legitimació, que a partir de Kant no és altre que el fenomen mateix.

El concepte kantian de realitat varia respecte als plantejaments clàssics, respecte a Descartes, principalment<sup>85</sup>. També respecte al monadisme realista de Leibniz, a les limitacions de l'empirisme i a l'idealisme de Berkeley. En Kant, com diem, la realitat és sintètica. En un paradigma "leibnizià", la realitat seria analítica. En un paradigma "humeà" la realitat seria material. En un paradigma "berkeleyà" la realitat seria ideogràfica. El transcendentalisme s'escriu contra aquestes posicions simplificadores d'un cert realisme i d'un cert idealisme<sup>86</sup>.

A partir de Kant, només allò sintètic podrà ser considerat real; i sintètic no vol dir res més que elaborat per i per a les facultats del subjecte (elaborat, no creat, sinó significativament elaborat).

*"Erfahrung ist selbst nicht anders, als eine kontinuierliche Zusammenfügung (Synthesis) der Wahrnehmungen"* (Ak. IV, 275).

A partir de Kant, la *Natur* és sintètica (A 125)<sup>87</sup>. Es certifica la deslegitimació total de la tradició dogmàtica anterior i es fa de la *Natur* una elaboració sintètica.

*"Natur also, materialiter betrachtet, ist der Inbegriff aller Gegenstände der Erfahrung"*; tot allò que no sigui sintètic serà hiperfísic: *"Was nicht ein Gegenstand der Erfahrung sein kann, dessen Erkenntniß wäre hyperphysisch"* (Ak. IV, 295-296).

És a dir, no serà tema pertinent per al filòsof, només per al *Geistersehers*.

---

<sup>85</sup> Segons Sophie Grapote, en Kant *"De façon générale, l'expression "réalité objective" désigne la réalité que reçoivent les concepts dans leur relation à l'objet et doit être distinguée, partant, de la réalité simplement "subjective" qui revient aux représentations pour autant qu'elles appartiennent au sujet"*. És a dir, que realitat significa ompliment, un concepte sense realitat és un concepte buit, *"sans contenu et sans signification"*. Realitat objectiva és la que té un concepte quan ha estat presentat en la intuïció corresponent i, per tant, demana un mínim, un *Grad*, de materialitat. En Descartes i en Kant la realitat objectiva té un significat similar però parteix d'una fonamentació diferent, i fonamenta alhora diferentment: *"dans la perspective des Méditations, la réalité objective que contient l'idée, en tant qu'image d'une chose, requiert une cause qui contienne cette réalité non seulement objectivement, mais formellement ou éminemment, dans la perspective critique, un concept a de la réalité objective pour autant qu'il peut être présenté dans l'intuition correspondante"*. La divergència s'explica per la diversa manera de jerarquitzar les representacions i la realitat que contenen: per a Descartes el més abstracte conté la màxima realitat objectiva i per a Kant la mínima. *"Il importe de voir que cette divergence traduit une conception radicalement différente du rapport entre l'objet et sa représentation"*, un *rapport de ressemblance* (imatge de) en Descartes i en canvi un *rapport d'interdependència* en Kant. Grapote, Sophie: *"Realitas objectiva: Descartes-Kant"*, dins Ferrari, Jean; Ruffing, Margit; Theis, Robert; Vollet, Matthias (éds.); *Kant et la France – Kant und Frankreich*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2005, 36 i seg.

<sup>86</sup> Lebrun (2003).

<sup>87</sup> *"Naturaleza es ante todo el producto de la actividad ordenadora y objetivadora del entendimiento humano. Es un fruto de la razón"*. Villacañas, José L.: *"Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo"*, dins V.V.A.A.; *Estudios sobre la Crítica del juicio*. Madrid, Visor, 1990, 16.

Kant **legítima** la realitat, li dóna valor de llei, identificant les condicions a partir d'allò condicionat, i no només això, sinó que serà precisament la realitat la que tindrà la potestat de legitimar o refutar les seves pròpies condicions (mètode experimental). Des d'un model parafísic en filosofia, on el ser és trobaria sempre *fora*, on allò vàlid és el no aparent, allò que mai apareix, Kant passa a un model filosòfic on allò que apareix és, simplement, el fonament d'allò que hi ha. Els elements metafísics de la filosofia kantiana són projeccions reconegudes dels elements físics: l'epistemologia legítima l'ontologia.

El caràcter de cosa també quedarà transformat<sup>88</sup>. La *Realität* d'una cosa es presentarà en l'activitat aprehensiva del subjecte, d'un subjecte sempre actiu, inclús en la seva *activitat* receptora. La realitat és sintètica per la seva pròpia **idealitat**<sup>89</sup> i per la seva pròpia materialitat. L'experiència és "feta" pel subjecte; cosa que no significa en cap cas que la realitat sigui *generada* per ell, com en l'idealisme posterior.

El subjecte, doncs, serà pensat com a activitat, no com a *Bestand*, i l'objecte mateix serà **produït** en aquesta activitat del subjecte, en el "Jo penso", és a dir, en el judici<sup>90</sup>. Això obrirà la porta a la filosofia immediatament posterior, on l'activitat del subjecte serà considerada el punt de partida i el fonament últim<sup>91</sup>. En Kant ens trobem amb un subjecte no-metafísic perquè rep les categories, no les funda. És el subjecte de

---

<sup>88</sup> "Realität kommt von realitas; realis heißt solches, was zur res gehört. Dies meint die Sache. Real ist das, was zu einer Sache gehört, was den Wasgehalt eines Dinges, z. B. eines Hauses, eines Baumes mit ausmacht, was zum Wesen einer Sache, zur essentia gehört. Realität bedeutet zuweilen das Ganze dieser Wesensbestimmung einer Sache oder die einzelnen Bestandstücke derselben. Si ist z. B. die Ausdehnung eine Realität des Naturkörpers, ferner die Schwere, die Dichtigkeit, die Widerstandkraft. All solches ist real, gehört zur res, zur Sache "Naturkörper", abgesehen davon, ob der Körper wirklich existiert oder nicht". Heidegger (GA 41, 215).

<sup>89</sup> "Lo "ideal" en general (y esto vale para el entero "idealismo alemán") no corresponde a un transmundo, a una región independiente y separada de la realidad, ni tampoco es un producto de la mente, sino la determinación necesaria para que "haya" (se dé y tenga sentido) algo así como "realidad" o como "mente". De manera que, bien mirado, lo "ideal" es siempre algo activo; sólo que, según Kant, hay dos tipos de actividad: la una, espontánea, unifica lo múltiple (eso es lo que quiere decir "concepto": el resultado de coger o asir lo disperso y presentarlo como "uno"); la otra, receptora, (¡no receptiva!), en la que todo lo "presentable" está ya pre-dispuesto a unidad. De manera que hay que tomar con precauciones la escisión que, según Kant, caracteriza al ser humano en cuanto cognoscente: ser a la vez "espontaneidad" y "receptividad". La última es también una acción: la acción primordial de estar ya de antemano abierto a las afecciones". Duque (1998, 61).

<sup>90</sup> "Die transzendente Wendung bei Kant, die zu einer veränderten Stellung des Gedankens zur Objektivität führt, kündigt sich schon im Bereich der ontologischen Theorie des Handelns dadurch an, daß Kant die am Objekt faßbaren Handlungs-Charaktere als gegenständliche Spuren der Aktivität des "Ich denke" bzw. "ich urteile, spreche" interpretiert". Kaulbach, Friedrich; *Das Prinzip Handlung in der Philosophie Kants*. Berlín/New York, Walter de Gruyter, 1978, 47.

<sup>91</sup> Ens referim evidentment a l'"alumne" Fichte. Vegeu Turró, Salvi; *Fichte: de la consciència a l'absolut*. Badalona, Òmicron, 2012. Per al trànsit d'un a l'altre vegeu Zöllner, Günter: From Transcendental Philosophy to *Wissenschaftslehre*: Fichte's Modification of Kant's Idealism"; dins *European Journal of Philosophy* 15:2 (2007), 249-269.

l'esquematisme, un subjecte obert a la temporalitat, *ergo*, radicalment finit i abocat sempre a la seva acció en el món<sup>92</sup>. Això ens fa parlar de la primacia del subjecte **tècnic**, de l'activitat *realitzadora* del subjecte que apareixerà sobretot en els temes finals de Kant que no són altres que el dret, la història, la política, etcètera.

El que cal veure, i allò que defineix a Kant respecte a altres filòsofs, és el caràcter mateix de l'acció o activitat del subjecte. Com ja hem anat apuntant, l'acció constitutiva de la realitat, de la *Natur*, és la síntesi i la síntesi, en el llenguatge de les facultats de Kant, és el resultat del judici. En Kant hi ha una estreta relació entre les categories i les formes lògiques del judici. Es descriu el judici com l'acció en la que es constitueix l'objecte, com expliquen Henrich i Longuenesse<sup>93</sup>, i aquesta *constitució*, que com ja hem vist consisteix en la síntesi de la diversitat de la percepció sota un concepte, es realitza a través d'una facultat medidora: la imaginació, una facultat activa que sintetitza la multiplicitat de les percepcions i les *presenta* a l'enteniment.

Com veurem en el segon capítol, la imaginació, que tindrà un paper protagonista en el judici estètic, acabarà erigint-se en els postkantisme com el substitutiu de l'enteniment en totes aquelles funcions *unificadores* que aquest, per la seva pròpia limitació, no pot realitzar i a les quals sembla ser que no ens podem resistir. Des del genetisme fichteà al paper originari de la imaginació en Heidegger, els receptors de Kant busquen una unitat en el pre-cognitiu que respongui a la unificació de la diversitat, una unitat que Kant situa en el *Gemüt*, allò que sempre és però mai es presenta. La unitat, en Kant només apareix en el fenomen. Sensibilitat, imaginació i enteniment actuen simultàniament i allò que les unifica és el **resultat** de la tri-acció receptivitat/síntesi/espontaneïtat; resultat que no és altre que el fenomen.

El fenomen és el *producte* que apareix a partir de l'articulació dels tres elements: material/esquema/concepte; on evidentment l'element intermig, l'esquema aportat per la imaginació, té un paper medidor. Heidegger el situa en l'instant previ a la interacció sensibilitat/enteniment i l'idealisme el situa en el pla superior i per tant superador dels altres dos. En Kant, però, l'element intermig no és ni pot ser aïllat dels altres dos; no

---

<sup>92</sup> "C'est alors cette pensée du sujet comme activité (ni substance, comme le sujet métaphysique, ni structure formelle, comme le sujet transcendantal) qui s'explique dans un ultime moment de la théorie de la subjectivité, atteint avec la conception du sujet comme sujet pratique". Renaut, Alain; *Kant aujourd'hui*. París, Flammarion, 1997, 197.

<sup>93</sup> Longuenesse detalla la relació entre categories i formes lògiques del judici a Longuenesse (2000) i també a Longuenesse, Béatrice; *Kant on the human standpoint*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. "Weil wir nur in Urteilen Kenntnis haben können, müssen wir Gegebenheiten von vornherein als Erscheinungen von Gegenständen auffassen, die Einzelne sind und die in solchen Erscheinungen ihre Eigenschaften haben". Henrich (1976, 50).



*produeix* res sense matèria i concepte. No pot ser absolutament autònom (autònomament anterior o autònomament superior) com no ho poden ser, tampoc, cap dels altres dos. El kantisme mateix impedeix concedir-li entitat separada a l'element intermig. Potser, i d'aquí els excessos de certes lectures sobre la imaginació i l'esquematisme, en Kant falta una fórmula que afegeixi a la imaginació i a l'esquema la coneguda precaució de que els conceptes sense sensibilitat són buits i les intuïcions sense conceptes cegues; o potser no l'hem sabuda detectar. En Kant, clarament, la imaginació sense sensibilitat ni concepte és buida i cega.

En definitiva, que la solució d'unitat i de sentit, altra vegada, es troba en el producte elaborat, el **fenomen**, i no en algun dels elements de l'articulació: ni en el material (Hume), ni en l'esquema (idealisme/Heidegger) ni en el concepte (Berkeley/McDowell)

94 .

---

<sup>94</sup> Ens posicionem, doncs, entre els no-conceptualistes. Lucy Allais fa una bona reflexió sobre el que implica la lectura conceptualista de McDowell i acòlits: *"I argue here that a dominant way of reading Kant makes it difficult to make sense of this claim and the role it plays in at least one of his arguments, and suggest an alternative approach. The dominant reading I have in mind is one that holds that, for Kant, we cannot be perceptually presented with, or represent, particular things independently of our applying, or having the ability to apply, concepts, and in particular the categories, to these particulars, and that therefore sees him as proponent of something like the contemporary positions that deny that there can be representational mental content independent of concepts. I argue that, for Kant, the application of concepts is not necessary for our being perceptually presented with outer particulars: the role of intuition is to present us with particulars, and it does not depend on concepts to play this role. This means that to understand Kant's claim that space is the a priori form of our outer intuition, we need to understand why it is a condition of being perceptually presented with outer particulars that we represent them spatially and that this spatial representation is in some sense a priori."* Allais, Lucy: "Kant, Non-Conceptual Content and the Representation of Space"; dins *Journal of the History of Philosophy* 47:3 (2009), 384.

## 2. TEORIA ESTÈTICA

*Es ist nur eine Erfahrung*

Immanuel Kant, *KrV* A 110

[El lloc sistemàtic de la tercera crítica. Determinant/reflexionant. El vet al concepte.

Què hem d'esperar?/com hem d'esperar? El tercer *Faktum*. El significat de “*bloß*”.

Autonomia i heautonomia. Els que jutgen. Vida i raó]

### *La legitimitat del sistema*

La lectura de la tercera crítica a partir d'una perspectiva de *continuitat* respecte a les altres dues és exigida per Kant. Tot el que s'exposa en la teoria estètica kantiana ha de ser compatible amb l'estètica transcendental de *KrV* i amb la resta de la filosofia crítica, tenint en compte l'evolució del significat de la sensibilitat i la sensació, el canvi d'enfocament que pateixen. Tot allò dit sobre l'experiència en el primer apartat del present treball haurà de funcionar i ser aplicable a aquesta segona part i tot allò que aparegui com a novetat en la *KU*, bàsicament la tematització del judici, haurà de tenir un referent a *KrV*. El transcendentalisme és una filosofia elàstica i que mostra un cert recorregut, una història interna, una evolució *durant* el procés d'elaboració de les tres crítiques, però alhora és una filosofia assentada sobre uns preceptes bàsics que no pot obviar. La **unitat de l'experiència** pot ser considerat el més fonamental d'aquests preceptes, com hem intentat mostrar, unitat de la qual se'n segueixen un seguit de conclusions igualment infranquejables. Kant no pot saltar-se els principis de la seva pròpia investigació per a completar-la i aquesta no és la seva intenció, per contra, el que farà és dur-los a un altre nivell de profunditat.

A la tercera crítica hem de saber-hi veure la voluntat de completar el projecte, un tracte amb allò que encara no ha estat estudiat específicament, una anàlisi de la facultat de l'esperit que encara no ha estat sotmesa a crítica, una elaboració del gust, i, sobretot,

una resposta a la tercera pregunta kantiana (i a la quarta com a unificació de les altres tres)<sup>95</sup> un cop les dues primeres han estat resoltes. En definitiva, Kant completarà en aquesta obra l'espai en blanc que li resta al transcendentalisme.

Després del camí recorregut per les dues primeres crítiques, dedicades cadascuna d'elles a estudiar un dels dos *objectes* de la filosofia: natura i llibertat; Kant tanca el negoci crític dedicant un tercer volum a l'**agent** de la filosofia. A la *Kritik der Urteilskraft*, en la tematització del judici, el que acaba apareixent és una presentació específica de l'agent de la filosofia<sup>96</sup>. Com havia ocorregut en la primera crítica, on l'agent havia estat presentat en funció del coneixement, i en la segona, on havia estat presentat en funció de la llibertat, ara, a la tercera, serà novament presentat però ja no en funció de cap dels dos objectes que el determinen, sinó en funció de la seva *activitat*. En la tercera crítica, entre moltes altres coses, el que se'ns presenta és una tematització *específica* de l'activitat pròpia de l'agent de la filosofia: el judici.

L'*agent* de la filosofia no serà estudiat aquí, però, com a "objecte", no se'ns oferirà ni una *antropologia* ni una *psicologia*; l'agent serà estudiat, com diem, en la seva *activitat permanent*, la més pròpia i originària, la que apareix en tot conèixer i en tot decidir. L'agent de la filosofia no serà un particular, però tampoc no podrà ser un abstracte, no podrà ser un mer producte històric però haurà d'estar situat en la història, haurà de ser universal i alhora estar concretat. Kant, en un esment passatger, es refereix a aquest agent de la filosofia com a "**els que jutgen**" (*die Urteilenden*) (Ak. V, 215).

En el tercer moment del criticisme, havent *solucionat* els dos primers, els seus dos àmbits temàtics, serà l'*agent* i la seva *activitat* (el judici) qui prendrà centralitat. S'analitzarà allò més definitori de l'agent, prescindint dels objectes determinats en les dues primeres crítiques. Les conclusions que apareguin oferiran un predicat que no descriurà un *caràcter* de l'objecte, sinó del subjecte mateix. Tal com *KrV* i *KpV* havien donat estatut de legitimitat als dos objectes la filosofia, la *Kritik der Urteilskraft* posarà sobre la taula el fonament de legitimitat del **subjecte** de la filosofia; "subjecte" en el sentit de ser l'element actiu d'aquesta però també en el sentit de ser el *quid* d'aquesta, allò que la ocupa en última instància.

---

<sup>95</sup> Ens referim evidentment a les que, segons Kant, són les tres preguntes principals de la filosofia: Què puc saber? Què he de fer? Què he d'esperar? (A 805/B 833) a les quals se'ls hi afegirà posteriorment la quarta: Què és l'home?; que recull i engloba les altres tres. Per una anàlisi de la quarta pregunta com a síntesi de les altres tres vegeu Gerhard (2002, 295 i seg.).

<sup>96</sup> En haver descrit el subjecte com a "actiu" identifiquem el subjecte amb la seva activitat: l'agent amb l'acció. El subjecte ja no serà substància ni essència, serà el pol actiu de l'experiència. El subjecte no és res fora de la seva activitat.

Un cert discurs sobre “els que jutgen”, doncs, apareixerà a la tercera crítica. Aquesta pluralitat<sup>97</sup> serà tematitzada en la seva activitat singular, això és: en el judici. S’analitzarà si allò que efectivament realitzen “els que jutgen”, és a dir, jutjar, té un principi a priori i, per tant, pot formar part *legítimament* del negoci crític. No només això, com que “els que jutgen” són en definitiva l’agent de la filosofia, l’agent *imprescindible* per a que els dos objectes de la filosofia efectivament es donin, la legitimació de la seva activitat haurà de significar alhora la legitimació del “tot” del pensar.

*Die Urteilende*, aquesta fórmula que Kant utilitza per a descriure el subjecte en la seva singularitat i en la seva pluralitat, en el seu aspecte empíric i alhora en la seva vessant transcendental, en la seva aparició en la història i alhora en el seu estar situat per sobre de tota limitació epocal, ja ha vingut presentant-se com la base del pensament crític des del punt de partida de la primera crítica. Mai però fins ara el subjecte havia estat sotmès a una anàlisi crítica pròpia, cap treball li havia estat dedicat específicament fins al moment de la *KU*, per bé que tots els treballs anteriors hi estaven referits. Si *KrV* era un llibre *especialitzat* en el coneixement i *KpV* era un llibre *especialitzat* en la moral, no és fins a la redacció de *KU* que es presenta un treball crític sobre el fonament últim de legitimitat d’aquests dos objectes de la filosofia; perquè, com sabem, és només en funció de la *possibilitat* del subjecte que hi ha *possibilitat* de coneixement i moral. I també, com sabem, és només a partir de la *realitat* de coneixement i moral que ens podem preguntar per la *realitat* del subjecte.

El lloc “tercer” de la *KU* en el negoci crític prové de l’ordenació que demana la pròpia labor filosòfica. La seva tasca consistirà en tematitzar el subjecte en la seva activitat, no exclusivament en el conèixer ni tampoc exclusivament en l’exercici de la llibertat, sinó en la seva activitat *permanent més originària, anterior* a tot conèixer i a tot decidir. Precisament per això la legitimitat del judici, el fet de trobar-li un *a priori* propi, entronca directament amb la legitimitat del sistema, més enllà de la legitimitat, ja demostrada, de cadascun dels seus dos elements. Així, la tercera crítica constituirà la legitimitat del judici i la legitimitat del sistema amb simultانيتat: mostrarà una unitat

---

<sup>97</sup> La resolució de qui, com i per què forma part d’aquesta “comunitat” també haurà de ser especificada. Els conceptes kantians d’història, cultura i humanitat entren aquí en joc clarament. Com es veurà no és tant en un subjecte elemental sinó en la connexió entre subjectes (intersubjectivitat) on Kant focalitza. En el fonament del judici estètic hi ha un pas més enllà del jo, una idea de comunitat humana. Arnold, Markus: “Die harmonische Stimmung aufgeklärter Bürger. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*”; dins *Kant-Studien* 94:1 (2003), 24-50.

originària *prèvia* en el subjecte que és la que permet *efectivament* a la filosofia crítica elaborar una *posterior* unificació discursiva de la raó en el sistema.

Recordem que en el primer apartat hem descrit el sistema crític com a sistema d'unificació de la raó: l'operació de presentar discursivament com a unitari allò que apareix d'entrada sempre com a divers. Hem explicat també que en Kant l'exercici d'unificació pressuposa sempre en el subjecte una unitat originària, no donada. La unitat originària del subjecte, de les seves facultats, és allò pressuposat en la labor d'unificació sistemàtica de la raó. La unitat es resol en el sistema però això no significa que el sistema sigui una *derivada*, al contrari, el sistema mateix és una pressuposició prèvia, una condició i, per tant, no es presenta com un moment posterior a la crítica sinó que opera com a *idea* des de l'inici de la investigació.

En Kant el sistema és un producte resultant dels seus elements i és, alhora, la condició última de legitimitat d'aquests. Entre elements i sistema hi ha una retroalimentació de legitimitat constant. El sistema no és una estructura buida i *escolar* sinó una configuració que parteix del caràcter mateix dels elements que el configuren i que dona com a resultat una validació, crítica, d'aquests. El sistema és el sistema *legal* dels dos objectes de la filosofia: natura i llibertat (A 840/B 868), unificats sota una idea de totalitat: "*die Einheit der manigfaltigen Erkenntnis unter einer Idee*" (A 832/ B 860).

Ens tornem a trobar amb l'estructura habitual del transcendentalisme: unitat (originària), diversitat (en els elements), unificació (en el sistema). Hi ha sistema perquè hi ha un únic **nivell** d'experiència, que es presenta escindit, però que és reunifica discursivament (mai intuïtivament) en el sistema. El tema de la sistematicitat, l'horitzó de sistematicitat que la filosofia crítica s'autoimposa, es basteix sobre la concepció unificada *materialiter* i *formaliter* de l'experiència. La sistematicitat expressa que la unificació de l'experiència queda estretament lligada a la unificació del subjecte d'experiència. Això ha de ser així a partir del gir filosòfic que Kant ha realitzat a *KrV*: del plantejament de la relació objecte-representació com a relació entre dos elements heterogenis, Kant ha passat a pensar-la com la relació entre dos elements *interns* a la representació; cosa que implica un canvi radical en la concepció d'objecte, que en la filosofia crítica passarà a ser considerat objecte representat<sup>98</sup> o, en un llenguatge més fidel a Kant, objecte d'experiència. La interrelació entre subjecte i experiència és imprescindible: no es pot

---

<sup>98</sup> "The object is an object-of-representation which representation alone "makes possible", not in its existence (which continues to be dependent on the presence of an in itself outside representation), but in its character as a represented object" Longuenesse (2000, 23).

donar l'experiència sense un subjecte d'aquesta ni podem parlar d'un subjecte aliè a tota experiència. Els dos elements de l'articulació són, exclusivament, en l'articulació<sup>99</sup>.

No tenim cap **fenomen** unitari ni de l'experiència ni de subjecte, no tenim una experiència de la totalitat perquè l'experiència, i amb ella el subjecte, *apareix* sempre escindida, com a cognitiva o pràctica; però tenim un principi d'unificació de les escissions a través de la sistematicitat. Unificació i sistematicitat són correlatius. La unificació serà el principi i alhora el resultat final del sistema, la tasca que s'autoimposa la filosofia crítica és mostrar la unitat de subjecte i experiència a través de la sistematicitat. Aquest no és un problema exclusiu o que aparegui just en el moment filosòfic del tancament del sistema, el que seria la *KU*, sinó que apareix des de la primera pàgina de la *KrV* i, sobretot, a les últimes, a la doctrina del mètode. La resolució de la sistematicitat a *KrV* i a *KU* serà, però, molt diferent perquè el sistema de la filosofia ha crescut molt durant el procés discursiu de les tres crítiques. No només perquè se li hagin afegit elements nous, sinó sobretot, com diu Kant a l'arquitectònica de *KrV*, perquè el sistema creix *internament* (A 833/B 861).

El sistema de la filosofia kantiana afronta el repte d'unificar l'experiència, és a dir, de bastir-se **legítimament** sobre un únic nivell d'experiència. Això, com hem vist, el separa radicalment de la vella metafísica dualista on els principis de legitimació són sempre resolucions hiperfísiques. En unificar l'experiència en un únic nivell, però, Kant divideix *l'aparició* de l'experiència en dos àmbits: cognitiu i pràctic. L'experiència apareix com a legalitat cognitiva o pràctica. Igualment el subjecte, que mai se'ns presenta en la seva unitat, només pot presentar-se'ns en la seva activitat cognitiva o en la seva activitat pràctica.

Hi ha dos modes de connexió entre experiència i subjecte, dues legalitats: coneixement i llibertat. Aquests dos elements Kant els anomena “dominis” de l'experiència:

*"Begriffe, sofern sie auf Gegenstände bezogen werden, unangesehen ob ein Erkenntniß derselben möglich sei oder nicht, haben ihr Feld, welches bloß nach dem Verhältnisse, das ihr Object zu unserem Erkenntnißvermögen überhaupt hat, bestimmt wird. -Der Theil dieses Feldes worin für uns Erkenntniß möglich ist, ist ein Boden*

---

<sup>99</sup> “[S]i eliminamos el carácter clauso y autónomo de dos “mundos” separados e independientes (el “mental” interior y el “físico” exterior: el Yo y la Cosa, el pensar y el ser) y vemos al conocimiento y su “objeto” como una única estructura: la experiencia (cf. KrV A 110s), entonces el extremo “cósico” habrá de ser considerado como respecto vacío de un concepto-límite (la “cosa en sí”), como el borde o periferia del horizonte cognoscitivo, mientras que el extremo “mental” se entenderá a sí mismo como centro, foco unitario y último “sujeto” puntual (ya, de suyo, incognoscible) de la esfera del conocimiento”. Duque (1998, 67).

(territorium) für diese Begriffe und das dazu erforderliche Erkenntnißvermögen. Der Theil des Bodens, worauf diese gesetzgebend sind, ist das Gebiet (ditio) dieser Begriffe und der ihnen zustehenden Erkenntnißvermögen" (Ak. V, 174).

El domini cognitiu i el domini pràctic, irreductibles l'un a l'altre, autònoms l'un de l'altre, no són **parts** del *territorium* de l'experiència, són les dues *possibilitats* de les coses en aquest:

“Nun ist die Möglichkeit der Dinge nach Naturgesetzen von der nach Gesetzen der Freyheit ihren Principien nach wesentlich unterschieden” (Ak. XX, 197). Dues legislacions diferents sobre un i el mateix territori de l'experiència: “Verstand und Vernunft haben also zwei verschiedene Gesetzgebungen auf einem und demselben Boden der Erfahrung, ohne daß eine der anderen Eintrag thun darf” (Ak. V, 175).

La fragmentació, la partició en dos de l'experiència, correspondrà a la partició en dos del subjecte d'experiència. És evident: com que només hi ha experiència si hi ha subjecte i només hi ha subjecte si hi ha experiència, la conjugació, l'articulació dels dos termes, haurà de respondre sempre a la duplicitat. Heus aquí la situació de la filosofia kantiana: *unicitat* de l'experiència i *unicitat* del subjecte però fragmentació, duplicitat, en la seva articulació. Des del primer moment, doncs, des de la *KrV* diríem, la filosofia de Kant s'autoimposa la reconstrucció filosòfica de la unitat, i en això consisteix precisament la sistematicitat. La sistematicitat no serà un *datum* sinó una tasca, una tasca d'unificació en el sistema. La tasca reconstructiva d'una unitat *originària* que mai podrà ser dada empírica, només *idea*<sup>100</sup>.

El decisiu en Kant, a més d'aquesta tasca filosòfica de reunificació, és la particularitat del seu resultat, el fet que no proposi un nou “element” o “domini”, una tercera objectivitat, com a síntesi dels dos objectes pendents d'unificar sinó que resol la unitat en el caràcter mateix del subjecte. Per dir-ho d'alguna manera la solució té un tret d'anterioritat respecte al problema, precisament perquè el caràcter o activitat del subjecte que s'especifica (el judici) és *anterior* al tracte **determinat** amb qualsevol dels seus dos objectes.

La reunificació no serà plasmable en una experiència privilegiada (intuïtivament), capaç de saltar per sobre del tall dels dos dominis o àmbits de l'experiència, accedint així directament a un *territorium* comú hiperfísic on natura i llibertat estessin unificades.

---

<sup>100</sup> “For Kant, as I understand him, unity is never taken for granted, but produced, as it were bit by bit and effort after effort. We have only as much unitary world as we are able to produce by the painstaking use of our Vermögen zu urteilen” Longuenesse (2000, 204).

Això ensorraria el pressupòsit bàsic de Kant: l'existència d'un únic nivell d'experiència, perquè obriria la possibilitat d'una supraexperiència de reunificació, d'una experiència més enllà del fenomen, i recauríem en les dreces de la vella metafísica. Alhora, la sistematicitat tampoc serà plasmable a través d'un *moment* o d'un *estat* privilegiat del subjecte on aquest fes una *suspensió* de la seva pròpia divisió interna, accedint així a un suposat substrat unitari *interior*, a la *desconeguda arrel comuna* que Kant havia presentat programàticament a *KrV* (A 15/B 29). Això ensorraria l'altra pota fonamental del pensament kantian: la finitud del subjecte, la limitació de la raó<sup>101</sup>.

En Kant trobem un únic nivell d'experiència, que sempre se'ns dona dividit en dues legalitats, i una unitat del subjecte d'experiència, que també se'ns apareix sempre com a escindit. Kant ha descrit i *delimitat* primerament els dos àmbits de la filosofia: això són la *KrV* per al coneixement i la *KpV* per a la moral; i posteriorment, a la *KU*, es disposa a tancar definitivament el sistema, després de l'intent inicial de l'arquitectònica, ara ja superat. Evidentment, per tot el que hem dit, la tercera crítica haurà de ser essencialment diferent de les altres dues ja que no versa sobre cap àmbit d'experiència determinat, no tractarà temàticament cap dels dos objectes de la filosofia i no podrà *descriure* un tercer **domini d'objectes** perquè aquest no es dona, no és, no existeix. Com que la tercera crítica no *genera* un objecte, no l'acota determinativament, només li quedarà, com a tema, com a material d'investigació, la connexió entre els discursos filosòfics dels altres dos dominis, això és: l'*activitat* de “els que jutgen” o, com hem dit més amunt, el *caràcter* mateix del subjecte. El tercer discurs haurà de confirmar el sistema, la seva legitimitat crítica. Aquest tercer discurs serà, en importància, doncs, primer<sup>102</sup>.

Ja des del 1790 mateix, data de publicació de la *KU*, s'havia començat a discutir sobre l'estatut concret d'aquesta obra d'estranya estructura dins del criticisme. El fet que l'obra tingui dues parts completament diferenciades (anàlisi del judici estètic i anàlisi del judici teleològic), que no presenti un objecte característic o que no quedi prou explicitada la connexió interna que la suporta fa difícil entreveure'n la consistència. El

---

<sup>101</sup> “En raison de la radicalité de notre finitude, nous ne pouvons avoir une expérience de la totalité du réel”. Renaut (1997, 44). “Si Kant no cayó en el idealismo sólo pudo deberse a su clara conciencia de la finitud del sujeto constructor, finitud tan profundamente sentida que exigía la ruina de la pregunta por el fondo perpetuo y oscuro de las superficies”. Villacañas; dins V.V.A.A. (1990, 16).

<sup>102</sup> “One can therefore propose that the Critique of Judgment should be seen as Kant's first sustained discussion of the way in which our feelings toward ourselves on our fellow humans can be brought into harmony with the claims of the pure practical reason that makes us free agents in the strictest sense. The gulf that needs to be bridged is not that between noumenal and phenomenal causality but between feeling and freedom –that is, between the arbitrary realm of sensation and the law-governed autonomy of reason”. Guyer, Paul; *Kant and the experience of Freedom: essays on aesthetics and morality*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 33.



debat al voltant de la necessitat de "tancar el sistema", després del salt endavant i la tematització detallada de la llibertat que havia significat la segona crítica, es transformarà, amb la publicació de la *KU*, en un debat sobre l'obra, és a dir, en un debat sobre si la *KU* aconsegueix o no aquest objectiu i, en conseqüència, si el criticisme es sosté finalment sobre ell mateix. Ja en l'arquitectònica de *KrV* Kant descrivia com a inoperant una filosofia que no aconseguís ser sistemàtica:

"*die systematische Einheit dasjenige ist, was gemeine Erkenntnis allererst zur Wissenschaft, d. i. aus einem bloßen Aggregat derselben ein System macht*" (A 831/B 859).

Just abans de publicar la tercera de les crítiques la filosofia kantiana es presenta incompleta i fragmentada. Kant ha aconseguit edificar els dos grans dominis, les dues grans legalitats, del saber humà, la cognitiva a la *KrV* i la pràctica a la *KpV*. Però precisament per a constituir-les críticament ha hagut de descriure aquestes dues legalitats com a radicalment separades. Com hem dit, la unificació de tota experiència en el nivell del fenomen significa, simultàniament, l'escissió d'aquest nivell del fenomen en teòric i pràctic. La relació home-món queda radicalment dividida en teòrica i pràctica i es presenta irresolta una de les qüestions bàsiques de la filosofia: com *aplicar* la legalitat moral en el món de la legalitat física, *com* ser en el món? El subjecte d'experiència mateix queda escindit entre les dues legalitats: la de l'enteniment i la de la raó. Completar el sistema significarà articular aquestes dues legalitats que es troben separades, com ens diu Kant, per un abisme insalvable (V, 195) i, per tant, *realitzar* la moral en el món; signifiqui el que signifiqui això.

El sistema no serà, simplement, l'edifici de la legalitat cognoscitiva, sinó que haurà de respondre i donar cabuda a totes les facultats de l'esperit. El sistema és el sistema de les facultats i des de la *KrV* fins a la *KU* la noció de sistema creix internament perquè creix la *descripció* de les facultats en la filosofia de Kant<sup>103</sup>. Com que la sistematicitat s'ha d'edificar des de dins del criticisme mateix, és a dir, a través del mètode transcendental, només podrem parlar de sistema si som capaços de trobar una facultat humana amb una legalitat pròpia i, per tant, un *a priori*, que d'alguna manera superi l'escissió, és a dir,

---

<sup>103</sup> Guyer, Paul: "Reason and Reflective Judgment: Kant on the Significance of Systematicity"; dins *Noûs* 24:1 (1990), 17-43.

que sigui capaç de bastir un pont per sobre de l'esmentat abisme que separa natura i llibertat<sup>104</sup>.

El sistema no serà una compilació, una *summa* de tot el saber, sinó una ordenació d'aquest, ordenació en funció del interessos de la raó, això és, en funció de la **realització** d'aquests interessos. Heus aquí l'enllaç, el pont, que relliga natura i llibertat: la realització dels interessos de la raó en el món fenomènic, això és, l'aplicació de la raó, com es veu explícitament en l'apartat teleològic. La clau de volta del sistema la trobarem al voltant d'aquesta temàtica de *l'aplicació* de la raó. El seu tancament, l'articulació entre les lleis de la natura i el principi de la llibertat humana, es podrà dur a terme gràcies a la concepció "activa" (per interessada) de la raó. Efectivament, són els temes de l'*activitat* humana els temes protagonistes en aquest moment de la filosofia kantiana: política, dret, història<sup>105</sup>, cultura... L'argument de l'*als ob*, el com sí, argument amb el que es resol la *KU*, és precisament una resposta a **com** hem de pensar el món per tal d'actuar-hi *racionalment*.

Plantejar el criticisme merament com una *anàlisi formal* i no destacar la perspectiva activa i *vital* ens impedeix veure el nucli existencial del kantisme. La filosofia crítica de Kant "*ist auch von den durchlebten Krisen seines Daseins geprägt*"<sup>106</sup> i cal destacar que en ella hi trobem una relació estreta i gens freda entre vida i raó. En la *KU* se'ns

---

<sup>104</sup> "[L]o verdaderamente sistemático, para Kant, no consiste en esta rígida estructuración a efectos analíticos, sino en la articulación general y en las conexiones internas que guardan las facultades del espíritu (entendimiento, Juicio, razón) y la red de principios que ellas establecen por separado y entre sí a efectos de realizar los "intereses" de la razón". Turró (1996, 21). "Con la Kritik der Urteils kraft la filosofía trascendental se despliega hacia un nuevo terreno de reflexión transmetafísica, donde lo importante ya no es determinar los principios del objeto teórico ni de la acción práctica, sino comprender cómo la naturaleza es el escenario en que la razón realiza sus intereses supremos". *Idem*. Pàg. 50. Idees similars en Lebrun (2003, 459).

<sup>105</sup> En Kant la història no és erudició acadèmica, sinó estímul per a l'acció, la seva filosofia de la història és, en certa manera, un argument per a l'agent polític: "*Ainsi la philosophie de l'histoire prolonge les postulats pratiques: elle appartient au système pour des raisons à la fois architectoniques et pratiques*". Muglioni, Jean-Michel; *La philosophie de l'histoire de Kant: qu'est-ce que l'homme?* París, PUF, 1993, 47. En la història Kant hi veu un element fonamental per a la *Bildung*: "*la nature force l'homme à développer l'humanité qui dort encore en germe en lui: l'histoire est donc culture, Kultur, au sens latin*". Pàg. 101. Aquest sentit d'història lliga perfectament amb el concepte de "història crítica" que Nietzsche contraposa a la "història monumental" i a la "història antiquària" en la seva segona intempestiva. És, de fet, l'autèntic sentit de la història per a la il·lustració. És el sentit *modern* d'història. Vegeu Philonenko, Alexis; *La théorie kantienne de l'histoire*. París, Vrin, 1986. Turró, Salvi; *Lliçons sobre història i dret en Kant*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1997. Castillo, Monique; *Kant et l'avenir de la culture*. París, P.U.F., 1990. Dekens, Olivier: "L'homme kantien et le désir des idées. La culture et l'unité des questions de la philosophie"; dins *Kant-Studien* 93: 2 (2002), 158-176. Per a la tradició de la "*Bildung*" en el pensament alemany vegeu Bollenbeck, Georg; *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt, Insel Verlag, 1994.

<sup>106</sup> Gerhardt, Volker: "Eine kritische Philosophie des Denkens: Vernunft, Existenz und Innovation bei Kant"; dins Recki; Meyer; Ahl (2006, 58).

presenta una “*Theorie des Lebens*” particular, relacionada amb tota la temàtica del fi final i de la llibertat:

“*Die Freiheit erfahren wir in der Selbstbewegung aus eigener Kraft, in der wir selbstbestimmen Zwecken folgen, so daß wir darin selber Mittel unserer eigenen Zwecke sind. Im Bewußtsein unserer eigenen Freiheit organisieren wir uns selbst*”<sup>107</sup>.

La raó es vista com a creadora del propi fi i la *Kritik der Urteilskraft* s’encarrega de tematitzar una facultat que serà presentada per Kant com, precisament, la facultat que possibilita l’aplicació de la raó, la *realització* d’aquest fi propi.

A la *Erste Einleitung* de la *KU*, la introducció no publicada originalment, molt més extensa que la publicada però que no podem considerar que formi part de l’obra i, sobretot, no podem considerar-la quan tenim en compte la recepció de l’obra; Kant centra l’anàlisi en la perspectiva programàtica. En aquesta protointroducció<sup>108</sup> Kant exposa que el sistema de la filosofia es divideix en teòric i pràctic degut a la “diferència originària” dels seus objectes:

“*Dieses reale System der Philosophie selbst kann nun nicht anders als nach dem ursprünglichen Unterschiede ihrer Objecte*” (Ak. XX, 195).

Podem parlar de diferència originària entre objectes si i només si podem parlar de diferència originària en la recepció d’aquests objectes. D’aquesta diferència originària entre natura i llibertat en surt la tasca, que la filosofia crítica duu a terme, de bastir un doble entramat de lleis radicalment autònoms l’un de l’altre. Seran, ja ho sabem, per una banda les lleis de l’enteniment i per l’altra les de la raó.

Un cop edificats els dos entramats de lleis la tasca doctrinal, positiva, de la filosofia crítica s’haurà completat, ja que, com ens diu Kant en repetides ocasions, són dues i només dues les *legalitats objectives* que podem trobar en l’esperit humà:

“*Die Kritik der reinen theoretischen Vernunft, welche den Quellen alles Erkenntnisses a priori (mithin auch dessen, was in ihr zur Anschauung gehört) gewidmet war, gab die Gesetze der Natur, die Kritik der practischen Vernunft das Gesetz der Freyheit an die Hand, und so scheinen die Principien a priori für die ganze Philosophie jetzt schon vollständig abgehandelt zu seyn*” (Ak. XX, 202).

---

<sup>107</sup> *Idem*. Pàg. 67. Per un major aprofundiment en aquesta lectura “vitalista” de Kant vegeu Gerhardt (2002).

<sup>108</sup> L’anomenarem així per evitar confusions amb la introducció publicada de la *KU* i també per a marcar el seu caràcter d’obra esotèrica (per no publicada) i alhora consistent en ella mateixa. Un text que efectivament pot ser llegit a part i conserva tot el seu sentit. Per a una informació més detallada respecte a aquest text i a les diferències entre les dues introduccions vegeu Bartuschat, Wolfgang; *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1972.

Ara bé, que s'hagi completat la part doctrinal de la filosofia no vol dir que s'hagi completat el sistema de la filosofia. Per aconseguir aquest objectiu caldrà que els dos entramats de lleis trobin un punt de contacte, una superfície de contacte, una *situació* on es connectin, i com que no es podrà buscar aquesta *situació* en una *tercera* determinació de l'objecte, caldrà localitzar-la en el subjecte, en l'activitat del subjecte.

Només l'enteniment i la raó són facultats legislatives sobre l'objecte, això és, facultats capaces de **determinar**, en funció dels seus *conceptes* corresponents, l'objecte. En el sistema kantian tenim dos i només dos àmbits de lleis objectives *a priori* perquè l'esperit humà és capaç de legislar en funció de dos i només dos tipus de conceptes (*Ak. V, 171*): els de la natura, i llavors sorgeix la legislació teòrica; i el de la llibertat, i llavors sorgeix la legislació pràctica. No hi ha un tercer àmbit de legalitat objectiva possible, no hi ha un tercer domini, perquè no hi ha un tercer tipus de concepte (*Ak. V, 174*), en altres paraules, perquè no hi ha una tercera *diferència originària* en l'objecte<sup>109</sup>.

Com sabem, però, existeix una tercera facultat de l'esperit humà: la facultat de jutjar. Tot allò que no pot ser *mediat* a través d'un *objecte*, a través d'un *domini* o a través d'un *concepte* i que exigeix, des de la perspectiva sistemàtica, mediació; serà resolt a partir de la interrelació entre les facultats. La facultat de jutjar serà l'encarregada de mediar entre les altres dues per a fer possible el tancament del sistema de la filosofia i, com dèiem, legitimar críticament l'aplicació de la raó en el món fenomènic. Aquesta tercera facultat no podrà constituir un tercer domini, un tercer àmbit d'objectes, una tercera conceptualització al costat de la teòrica i la pràctica<sup>110</sup>. Prestem atenció al que ens diu Kant respecte a aquesta *mediació* de la facultat de jutjar:

*“Wenn nun aber der Verstand a priori Gesetze der Natur, dagegen Vernunft Gesetze der Freyheit an die Hand giebt, so ist doch nach der Analogie zu erwarten: daß die Urtheilskraft, welche beider Vermögen ihren Zusammenhang vermittelt, auch ebensowohl wie jene ihre eigenthümliche Principien a priori dazu hergeben und*

---

<sup>109</sup> És important veure la interrelació entre tipus de concepte, domini i objecte. Concepte de la natura, domini de l'enteniment i objecte teòric. Concepte de la llibertat, domini de la raó i objecte pràctic. No hi ha un tercer concepte constitutiu (bellesa), ni tercer domini (de la facultat de jutjar) ni tercer objecte (estètic). Vegeu el meu article: “Sobre l'objecte estètic en Kant”; dins *Anuari de la Societat Catalana de filosofia* XVII (2006), 14-37.

<sup>110</sup> “El verdadero engarce entre el mundo de la libertad y el mundo de la naturaleza no puede consistir en que deslicemos ningún reino intermedio esencial entre el reino del ser y el del deber, sino simplemente en que descubramos un tipo de reflexiones que participe por igual del principio de la explicación empírica de la naturaleza y del principio del enjuiciamiento moral”. Cassirer, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Mèxic, F.C.E., 1993, 336.

*vielleicht zu einem besonderen Theile der Philosophie den Grund legen werde, und gleichwohl kann diese als System nur zweytheilig seyn*" (Ak. XX, 202).

La facultat de jutjar mediarà entre les altres dues sense aportar un tercer tipus d'objecte:

*"Allein Urtheilskraft ist ein so besonderes, gar nicht selbständiges Erkenntnißvermögen, daß es weder, wie der Verstand, Begriffe, noch, wie die Vernunft, Ideen von irgend einem Gegenstande giebt, weil es ein Vermögen ist, blos unter anderweitig gegebene Begriffe zu subsumiren"* (Ak. XX, 202).

L'*eina* de la facultat de jutjar, l'*eina* de la subsumció, com sabem des de la primera crítica, no és l'enteniment ni la raó, sinó la **imaginació**. La imaginació, responsable de la síntesi entre sensibilitat i concepte a través de la producció d'esquemes, ha estat presentada com la facultat imprescindible per a que l'experiència es *produceixi*. A *KU* la imaginació se'ns presentarà com medidora entre facultats, però sense **determinar** un tercer objecte. La imaginació, en Kant, mai no és immediata (no té accés directe a l'objecte, això ho fa la sensibilitat) ni conclusiva (no determina l'objecte, això ho fa l'enteniment o la raó). Ni aporta el material ni el delimita, al contrari, allò que li ve donat des de la sensibilitat ho elabora per tal de que pugui ser **result** com a objecte (determinat) per l'enteniment o la raó. No és una facultat genètica ni objectivadora, és manté sempre medidora. En el judici lògic la mediació ve determinada des de l'enteniment, aquí l'enteniment **regeix** la combinació. En el judici estètic, per contra, la mediació és *lliure*, la relació entre facultats pren la forma d'un **lliure joc** entre elles, on és la imaginació qui pren el protagonisme<sup>111</sup>.

Amb aquest caràcter de la imaginació, doncs, entendrem que la particularitat de la facultat de jutjar, i d'aquí la particularitat de la *KU*, consisteix en que no *aporta* una tercera **determinació** sobre l'objecte, no *prescriu* res a l'objecte, no el determina (i "determinar" és un terme clau per entendre tot això) mitjançant un concepte o una idea. Això és així, precisament, perquè la facultat de jutjar no constitueix una legalitat objectiva, sinó *només* una legalitat subjectiva, és a dir, una legalitat que respon

---

<sup>111</sup> Sobre els detalls d'aquesta interrelació entre facultats en Kant vegeu Guyer, Paul: "The Harmony of the Faculties revisited"; dins Kukla, Rebecca (Ed.); *Aesthetics and cognition in Kant's critical philosophy*. Nova York, Cambridge University Press, 2006, 162-193. Guyer detecta certes translacions internes a la *KU* respecte al tema del lliure joc; fet que també es destaca en Gasché, Rodolphe; *The idea of form: rethinking Kant's Aesthetics*. Stanford, Stanford University Press, 2003. Al paràgraf 9 de *KU* i a les dues introduccions el lliure joc és entre facultats: coneixement i imaginació; en canvi al paràgraf 21 el lliure joc és intern a la imaginació. Però al paràgraf 35 Kant torna a dir que el lliure joc és entre facultats i descriu el gust a partir d'un principi de subsumció de la facultat de presentació de les intuïcions (imaginació) sota la facultat dels conceptes (enteniment).

exclusivament al *caràcter* de les facultats del subjecte o, com veurem, una legalitat que respon al caràcter de la legalitat mateixa.

La primera conclusió que podem extreure d'aquí és que el *tema* de la *KU* no serà, com en el cas de la *KrV* o en el de la *KpV*, un determinat "fet"<sup>112</sup>. En altres paraules: no hi ha un *objecte propi* de l'estètica i la teleologia, no hi ha un *datum* més enllà del de la natura i el de la llibertat que obligui el filòsof crític a descriure'n les lleis<sup>113</sup>. No hi ha una *part* de la natura que respongui a una **causalitat** diferent<sup>114</sup>. Per tant, el *tema* de la *KU* no serà una legalitat exigida per un suposat "**tercer objecte**". D'aquí que la legalitat que s'extregui del treball dut a terme en la *KU* no podrà ser mai objectiva, sinó *merament [bloß]* subjectiva, i d'aquí també que l'estratègia de legitimació de l'estètica que Kant haurà d'elaborar tindrà unes característiques molt especials: l'estètica serà legitimada *en* el subjecte, ja no *en* l'objecte.

Kant denega la possibilitat d'un tercer domini d'objectes. L'estètica de Kant no significa la constitució crítica de l'objecte estètic: de la cosa bella o de l'obra d'art; separant-la, discriminant-la, de la resta d'objectes de l'experiència. L'estètica kantiana no funda transcendentament la diferència estètica, no edifica un tercer àmbit o regne d'objectes alternatiu a natura i llibertat, mediador entre ambdós. El que fa la *KU* és saber trobar en la facultat de jutjar una possibilitat d'enllaç entre natura i llibertat, això és, una possibilitat per a l'*aplicació* de la raó, per a la realització mundana dels seus interessos. Aquesta possibilitat rau en la facultat de jutjar, concretament, en la vessant reflexionant de la facultat de jutjar i per això la facultat mateixa i el seu *a priori* esdevindran el *tema* de la *KU*<sup>115</sup>. El judici estètic acabarà presentant-se com el *Faktum* que documenta *amb posterioritat* aquesta possibilitat d'enllaç. El judici serà el "fet".

---

<sup>112</sup> "Uno de los rasgos fundamentales de la metodología trascendental de Kant consiste en que dice siempre referencia a un determinado "hecho" sobre el cual opera la crítica filosófica. [...] En la Crítica de la razón pura este hecho lo daban la forma y estructura de la matemática y de la física matemática; en la Crítica de la razón práctica servían de punto de partida la actitud del "sentido común humano" y el criterio por él empleado en todo enjuiciamiento moral. Pues bien, en los problemas resumidos por Kant bajo el concepto unitario de "capacidad de juicio" no descubrimos, a primera vista, semejante base de investigación". Cassirer (1993, 322).

<sup>113</sup> En les dues primeres crítiques es tracten els dos "fets", les dues legalitats, que el filòsof es "troba": coneixement i decisió. En canvi: "en la Crítica del Juicio no se parte de ningún nuevo ius con el que nos encontremos, esto es, de ningún nuevo Faktum; se considera la copresencia de las dos averiguaciones anteriores y, si en esa consideración se descubre algo, el Faktum que lo documente vendrá después". Martínez Marzoa, dins Rodríguez Aramayo, Roberto i Vilar, Gerard (Eds.); *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona, Anthropos, 1992, 140.

<sup>114</sup> Sobre el judici teleològic, la *tékne* i la fi de la concepció de la finalitat com a categoria, a diferència del que passava en Descartes, Newton i Spinoza, vegeu Turró (1996, 94 i seg.) i Bartuschat (1972, 201 i seg.).

<sup>115</sup> Turró (1996, 81).

### *El judici (merament) reflexionant*

La resolució del problema de la sistematicitat apareixerà en la tematització del judici. La definició de "judici" que dóna Kant a la *KU* parteix de la divisió entre judici determinant i judici reflexionant. Jutjar consisteix en relacionar allò particular amb allò universal, relacionar pluralitats amb unitats. Jutjar és una subsumció, una síntesi, tal com ja s'havia explicat a *KrV*. Aquesta subsumció té dues possibilitats: si allò universal ve donat i és el particular allò que cal buscar, ens trobarem davant de la modalitat determinant: tenim un concepte i a partir d'ell determinem un element particular que li escau (de l'u cap al divers). Si, per contra, allò donat és el particular i el que cal és trobar l'universal, ens trobem davant de la reflexionant: tenim un cas particular i a partir d'ell *pensem* el concepte sota el qual es podria subsumir (del divers cap a l'unitari)<sup>116</sup>.

La definició pot conduir-nos a l'equívoc d'interpretar la bipartició com a essencial, és a dir, creure que Kant està parlant de dos judicis diferents, en altres paraules, de dues parts o activitats distintes de la facultat de jutjar. Però això en cap cas és així, no hi ha un judici determinant, que es posaria en funcionament en un cas concret, i un judici reflexionant, que es posaria en funcionament en un altre; són simplement les dues cares del funcionament mateix del judici, és a dir, del jutjar mateix<sup>117</sup>. Com en molts altres exemples del transcendentalisme, l'anàlisi ens presenta per separat allò que en realitat apareix sempre articuladament.

En les dues primeres crítiques, les que es dedicaven a l'anàlisi dels dos *objectes* en funció del seu concepte: coneixement i llibertat, la preeminència havia estat per al judici determinant. En la tercera, on s'analitza com des d'un element particular s'assoleix abastar un universal sense arribar a dependre d'un concepte, el pes principal serà ocupat pel judici reflexionant. Quan aparegui algun esment a la capacitat determinant del judici (coneixement/llibertat) serà exclusivament de manera privativa<sup>118</sup>, és a dir, per expressar

---

<sup>116</sup> (Ak. V, 179 i seg.) Vegeu Lee, Seung-Kee: "The determinate-indeterminate distinction and Kant's theory of judgment"; dins *Kant-Studien* 95:2 (2004), 204-225.

<sup>117</sup> "Esta contraposición o distinción o división no es lo que en su presentación normal parece, pues, bajo la apariencia de una división binaria en la que lo "reflexionante" o la "reflexión" serían meramente uno de los términos, lo que en verdad se establece es el concepto de la "reflexión" como el de algo inherente a la capacidad del juicio en cuanto tal y en general; sólo porque hay en general "reflexión", tiene sentido hablar de "juicio" y "capacidad de juicio". Martínez Marzoa, Felipe; *Desconocida raíz común: estudio sobre la teoría kantiana de lo bello*. Madrid, Visor, 1987, 15. Vegeu també Gambazzi, Paolo; *Sensibilità, immaginazione e bellezza: introduzione alla dimensione estetica nelle tre Critiche di Kant*. Verona, Libreria Universitaria editrice, 1981.

<sup>118</sup> "Die bestimmende Urteilskraft gehört also nicht in den Bereich der Kritik der Urteilskraft. Das muß immerhin deutlich ausgesprochen werden. Folglich müßte der Titel der dritten Kritik eigentlich lauten:

precisament allò que **no** forma part del tema central de la tercera crítica, tema que no és altre que la capacitat del judici per a assolir un universal a partir d'un particular donat<sup>119</sup>.

No podem dir, doncs, que el judici reflexionant sigui una aportació nova que l'autor descobreixi a partir de 1790, sinó que ja en la primera de les crítiques aquest aspecte havia d'aparèixer<sup>120</sup>. En definitiva, això ha de ser així perquè en última instància

---

*Kritik der reflektierenden Urteilskraft*". Biemel, Walter; *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Colònia, Kölner Universitätsverlag, 1959, 12-13.

<sup>119</sup> Vegeu Ginsborg, Hannah: "Thinking the Particular as Contained under the Universal"; dins Kukla (2006, 35-60). Sobre la distinció determinant/reflexionant un interessant aclariment d'Olivier Chédin: "Cette formule condensée présente comme une symétrie l'opposition des deux types de jugement. Mais leur inversion n'est pas si nette, puisqu'un jugement déterminant peut très bien partir et, de fait, part le plus souvent du particulier pour "chercher" l'universel. En outre, si le jugement réfléchissant "va du particulier à l'universel", il n'y atteint pas, alors que le déterminant y parvient. Au reste, on ne doit pas oublier que tout jugement, n'importe son procès, cherche en définitive l'universel. Il faut donc manier avec précaution cette formule séduisante mais un peu schématique, qui est pour une bonne part responsable de la conception trop simpliste, voire irrecevable, qu'on se fait souvent du jugement réfléchissant comme la pure et simple inversion du jugement déterminant. Réfléchir n'est pas du tout "le contraire" de déterminer. Réfléchir est l'acte producteur du concept (détermination). Déterminer, c'est avoir réfléchi". Chédin, Olivier; *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*. Paris, Vrin, 1982, 30.

<sup>120</sup> "At the heart of the first Critique we find a conception of judgment in which reflection plays an essential role, contrary to the common view that reflection is a theme exclusive to the third Critique". Longuenesse (2003, 163). Félix Duque va encara més lluny i detecta aquest plantejament ja en un opuscle kantian del 1762, Duque (1998, 126-127). Kirk Pillow defensa una posició semblant a la de Longuenesse: "The distinction between reflective and determinative forms of judgment can be amplified by considering Kant's appendix to the first Critique's Transcendental Analytic, on "The Amphiboly of Concepts of Reflection". Kant sought in the first Critique to secure the validity claims of knowledge by ascertaining the categorial grounds of cognition and constraining the application of experiential categories to their proper sensible domain". La reflexió és l'encarregada d'enllaçar sensible i intel·ligible com a fonts del coneixement: "He understands reflection to undertake this task: "Reflection (reflexio) does not deal with objects themselves in order to obtain concepts from them straightforwardly, but is our state of mind when we first set about to discover the subjective conditions under which [alone] we can arrive at concepts. It is our consciousness of the relation of given presentations to our various sources of cognition –the consciousness through which alone the relation of these presentations to one another can be determined correctly" (KrV A260/B316). The passage reflects the third Critique position Kant takes, that reflective judgment does not itself produce concepts. Rather, reflection in the first Critique sense seeks to locate various presentations as products of sensibility or understanding, so as to avoid their being attributed to the wrong source or applied to the wrong domain". Encara més: "Reflection as a transcendental activity provides an immediate and implicit "knowledge" of the cognitive faculties and their respective domains; it grounds the very facultative structure from which valid claims of knowledge will arise. As Dieter Henrich puts it, unlike the reflective work of the critical philosophy, "[transcendental] reflection always takes place. Without any effort on our part, we always spontaneously know (albeit, informally and without explicit articulation) about our cognitive activities and about the principles and rules they depend upon. Reflection in this sense is a precondition of rationality" [Dieter Henrich, "Kant's notion of a deduction and the Methodological Background of the First Critique", in *Kant's Transcendental Deductions*, ed. Eckhart Förster (Stanford, Stanford University Press, 1989: 42)]. Pillow, Kirk; *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge, The MIT Press, 2000, 22.



“judici” és una de les maneres kantianes de dir “pensar”<sup>121</sup>. La particularitat de la *KU* és que en ella es tematitza, precisament, l’aspecte reflexionant del judici i la perspectiva de la sistematicitat, que no pot pertànyer ni a l’àmbit teòric ni al pràctic exclusivament, ja que consisteix en superar la divisió entre ambdós<sup>122</sup>.

El judici reflexionant entronca amb el tema de la sistematicitat pel seu caràcter transcendental (forma part de les facultats del subjecte, té un principi *a priori*)<sup>123</sup> i alhora pel seu caràcter d’*indeterminat*; “indeterminat” en el sentit de no pertànyer a cap dels dos àmbits *determinats* d’objectes: natura i llibertat; sent així l’element de connexió de les diverses facultats de l’esperit.

*“Reflektierender Urteilskraft kommt eine “transzendente” Funktion zu, weil sie durch Selbstgesetzgebung die Systematisierung der Natur möglich macht: Transzendentalphilosophie erkennt dieses Möglich-machen der Urteilskraft und vermag deshalb den Anspruch der Urteile zu rechtfertigen, die in allgemeingültiger und notwendiger Absicht teleologische und ästhetische Aussagen machen”*<sup>124</sup>.

El judici reflexionant, per això mateix, té la particularitat de no *afectar* l’objecte, sinó al subjecte; el “saber”, la informació o el **predicat** que aporta no és sobre l’objecte, sinó sobre el subjecte, sobre el caràcter mateix de la subjectivitat, sobre la raó mateixa:

*“Transzendente Erfahrung der reflektierenden Urteilskraft ergibt nicht Aufschluß über Objekte, sondern über den Verlauf des Experimentes der Vernunft mit sich selbst”*<sup>125</sup>.

En ell la raó s’autoexperimenta; per això mateix un aspecte on aquest judici apareix i es dóna en la seva plenitud, això és, en el gust, en el judici estètic, serveix a Kant **exemplarment** per a descriure aquest exercici tan particular de la raó quan es mira o se

---

<sup>121</sup> “Kant hat nun folgende Intuition: Urteilen und Denken sind ihm synonym. In Urteilen werden mannigfaltige Vorstellungen durch Prädikate unter einer versammelt (oder synthetisiert)” Frank, Manfred; *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, 57.

<sup>122</sup> “En consecuencia, su tratamiento no puede hallar cabida en las partes doctrinal-metafísicas del sistema en que se analizan los principios de la naturaleza o de la libertad al margen unos de otros. De ahí que la problemática de la conexión entre los dos usos de la razón se desarrolle en la parte crítica del sistema, en concreto en torno a la dialéctica de las ideas o fines máximos de la razón, para aparecer tematizada en toda su amplitud en la Kritik der Urteilskraft”. Turró (1996, 39).

<sup>123</sup> “The principle in accordance with which reflection takes place is an a priori principle, a principle that the power of judgement necessarily presupposes, a principle that effects a direct relation of the power of judgement to the feeling of pleasure or displeasure. But this principle assumes two forms, one passive and the other active, as it were, the first for the pure judgement of taste, the second for the judgement of the sublime. [...] In each case, the comparison involved in the reflection is with our cognitive powers, nor with other representations”. Budd, Malcolm: “The pure judgment of taste as an aesthetic reflective judgement”, dins *The British journal of aesthetics* 41:3 (2001), 248.

<sup>124</sup> Kaulbach (1984, 46).

<sup>125</sup> *Idem*. Pàg. 50.

sent a ella mateixa. En el judici de gust hi ha, *per damunt* de l'experiència d'objecte, que sempre hi és, com en tota experiència, una autoexperiència de la raó, un trobar-se de la raó davant d'ella mateixa. El predicat d'un judici lògic s'aplica a l'objecte físic, el predicat de l'enunciat moral s'aplica a la llibertat. El predicat del judici de gust s'aplica al subjecte. No a la *persona* que realitza el judici, sinó al subjecte com a caràcter; al "fet" subjecte. D'aquí la descripció d'universalitat subjectiva del judici de gust. D'aquí també el tema del judici de gust com a "símbol" de la moralitat: en el gust s'*experimenta*, pel principi de necessitat que conté (universalitat subjectiva), la *idea* d'humanitat.

Si seguim estirant del fil que connecta tot el que hem dit sobre la sistematicitat en la filosofia kantiana amb el tema de la reflexió ens caldrà afirmar que el judici reflexionant<sup>126</sup>, entès en el sentit plantejat per Kant, acompanya tots els actes del pensar i no pot restringir-se, simplement, a una temàtica estètica o històrica<sup>127</sup>. La conclusió és que ni des del punt de vista de l'especificitat d'un objecte ni des del punt de vista de l'especificitat d'un tipus de judici podrem parlar de "**domini estètic**". O, per dir-ho d'una altra manera: la perspectiva reflexionant no pot restringir-se a un cercle, a un clos, a un àmbit determinat, sinó que s'estén a tot el domini de l'experiència. En tot moment en que estigui actuant l'aspecte determinant del judici, allí mateix estarà actuant el reflexionant. Ara bé, i heus aquí la possibilitat mateixa de l'estètica dins del negoci crític: Kant troba un **ús** del judici on no és l'aspecte determinant qui *regeix* i culmina el binomi, la síntesi imprescindible entre un material donat i una elaboració intel·lectual d'aquest, sinó el reflexionant<sup>128</sup>. Troba un judici on el material *donat* en la sensibilitat no acaba determinat per un concepte aportat per l'enteniment, sinó que queda *obert*, es queda en l'aspecte *merament [bloß]* reflexionant i el seu resultat no és un concepte sinó una **idea**, una idea que no *tanca* l'elaboració intel·lectual que ha provocat la donació

---

<sup>126</sup> Deixant ara de banda les distincions entre "*Reflexion*", "*Vermögen zu Urteilen*" i "*Urteilstkraft*". Per una anàlisi d'aquestes distincions vegeu Longuenesse (2000) i (2005).

<sup>127</sup> "*Dans les termes de la mouvance judiciaire employés au #II de cette Introduction [s'està referint a la de la KU], la faculté de juger n'aura pas de "domaine" où elle légiférerait de façon autonome, mais son principe particulier peut s'appliquer à "quelque territoire"*". Lyotard, Jean-François: "La réflexion dans l'esthétique kantienne"; dins *Revue Internationale de Philosophie* 175:4 (1990), 509.

<sup>128</sup> "*Thus, the peculiar feature of aesthetic and teleological judgments is not that they are reflective judgments (for every judgment on empirical objects as such is reflective); it is rather that they are merely reflective judgments, judgments in which reflection can never arrive at conceptual determination*" i encara més: "*What makes judgments merely reflective is that in them, the effort of the activity of judgment to form concepts fails. And it fails because it cannot succeed. This is the case in "merely reflective" aesthetic judgment, where the agreement of imagination and understanding is of such nature that it cannot be reflected under any concept*". Longuenesse (2000, 164).

sensible sinó que per contra, quedant obert, no sent pròpiament pensament *dona molt a pensar*. És el que Kant anomenarà “*idea estètica*”, per a distingir-la de les idees morals de la raó i de les idees cosmològiques de *KrV*. La idea estètica és el *topos* on es resol el judici estètic, això és, on es resol l’elaboració intel·lectual que ha provocat allò donat en la sensibilitat i que no ha pogut ser determinat en concepte.

La filosofia crítica no aporta al pensament modern un regne d'objectes estètics, ni descriu o prescriu unes característiques pròpies del objectes estètics, ni segrega un tipus de judici *nou* que serveixi, exclusivament, per a aquest tipus d'objectes. Precisament per això l'estètica de Kant *produeix* una legislació que no és simplement *autònoma*, perquè no constitueix un domini d'objectes, com sí que ho és la de la seva epistemologia o moral, sinó *heautònoma*: la seva legalitat no s'aplica sobre l'objecte sinó sobre la legalitat mateixa, de manera autorreferencial. L’adjectiu “bell” diu alguna cosa sobre el judici mateix que s’està emetent. Diu, per exemple, que **no** ens trobem en un situació cognitiva i que l’emissor, sent-ne o no conscient, està presuposant a la resta de subjectes una capacitat igual a la seva per a emetre un judici en la mateixa *situació*, coincideixi o no amb el seu. La legalitat que apareix aquí, doncs, és **heautònoma**:

“*Diese Gesetzgebung müßte man eigentlich Heautonomie nennen, da die Urtheilskraft nicht der Natur, noch der Freyheit, sondern lediglich ihr selbst das Gesetz giebt und kein Vermögen ist, Begriffe von Objecten hervorzubringen, sondern nur mit denen, die ihr anderweitig gegeben sind, vorkommende Fälle zu vergleichen und die subjective Bedingungen der Möglichkeit dieser Verbindung a priori anzugeben*” (Ak. XX, 225).

L’estètica moderna, amb Kant, es legitima per estendre la possibilitat de judici estètic sobre qualsevol objecte d’experiència, demolint l’antiga sacralitat de l’objecte d’art o de la bellesa i fracturant el clàssic *Bonum, verum, pulchrum*. Kant enretira el concepte *determinant* de “bell” i dispara l’expansió total de l’estètica. “Bell” deixarà de ser un caràcter de cosa per passar a ser un mode de relació (un mode de judici) del subjecte amb *qualsevol* objecte. Això no significarà que tots els objectes siguin bells, sinó que l’estètica, el judici estètic, queda desacotada, objectivament *indeterminada*: el judici de bell haurà de ser justificat a partir del judici mateix i no a partir d’un caràcter particular, determinat, de l’objecte<sup>129</sup>. L’estètica només pot constituir-se com a disciplina legítima

---

<sup>129</sup> “For Kant, the formal characteristics of the object are not of primary importance in determining its aesthetic value. Rather, the form of a subject’s experience of the object is what provides the normative basis for her aesthetic judgement about it. In other words: if a subject’s experience of an object has

en funció d'aquesta independència respecte a coneixement i moral. Per tant, la legitimació de l'estètica com a disciplina haurà de ser pròpia i originària, ja no derivada ni secundària.

El que fa l'estètica kantiana es mostrar la possibilitat, la consistència i legitimitat d'un ús no cognoscitiu del judici:

*“Durch die Benennung eines ästhetischen Urtheils über ein Object wird also sofort angezeigt, daß eine gegebene Vorstellung zwar auf ein Object bezogen, in dem Urtheile aber nicht die Bestimmung des Objects, sondern des Subjects und seines Gefühls verstanden werde” (Ak. XX, 223).*

Un ús que no constitueixi l'objecte, és a dir, d'un ús no determinant, un ús on no regeix el concepte<sup>130</sup> i on qui pren la iniciativa no és l'enteniment ni la raó, sinó la imaginació. Com ens diu Lebrun, a la *KU*:

*“On y est à la recherche de ce que pourrait être un jugement non-logique. D'où la nécessité d'élaborer la notion de <jugement esthétique>; d'élaborer et non de rencontrer”.*

Ja ho hem dit més amunt: el **Faktum** de la tercera crítica no és un *datum* trobat, sinó un *Faktum* que s'ha d'elaborar, que s'ha de construir filosòficament, això és, discursivament, i per tant ja no és ben bé un *Faktum*. Kant l'elabora no perquè li aparegui com a indesxifrable la bellesa des de les categories cognitives, sinó per a tematitzar profundament el judici reflexionant:

*“C'est donc uniquement dans le but de donner un site à la faculté de Réflexion que Kant doit délimiter de façon nouvelle la sphère <esthétique>”<sup>131</sup>.*

Delimitant, doncs, no un tipus d'objectes que rebrien l'atribució de bells, sinó delimitant (**legitimant**) un tipus de judici construït d'una manera diferent del cognitiu.

Com veiem, i com hem anat dient, les motivacions *estètiques* de la tercera crítica estan en funció del principi de sistematicitat que regeix la filosofia kantiana i no en funció d'un suposat nou tipus d'objecte *descobert* per Kant, com ara la peça d'art, o d'un tipus d'adjectiu categorial, com ara "bell", que no li encaixa dins de les dues primeres crítiques. La *KU*, sens dubte, està plantejada no com a pedaç, com a recull de temes o

---

*certain formal or structural properties, then Kant thinks that she can legitimately judge that the object is beautiful—and that it is beautiful for everyone”.* Chignell, Andrew: “Kant on the normativity of taste: The role of aesthetic ideas”; dins *Australasian Journal of Philosophy* 85:3 (2007), 415.

<sup>130</sup> Com ja ha quedat clar aquí seguim a Martínez Marzoa (1987) i a Longenesse (2000). Vegeu també Savile, Anthony; *Aesthetic Reconstructions*. Oxford, Basil Blackwell, 1987, 140. Cohen, Ted: “Three problems in Kant's aesthetics”; dins *The British Journal of Aesthetics* 42:1 (2002), 1-12.

<sup>131</sup> Lebrun (2003, 469-470).

com a aposició, sinó com a clau de volta del sistema<sup>132</sup>; i el sistema necessita, demana i mostra la possibilitat d'aquesta segona aplicació del judici, l'aplicació que en alguns llocs rep el nom de "tècnica" i en d'altres el de "estètica", és a dir, l'aplicació no determinativa<sup>133</sup>.

El judici no-lògic i la seva particularitat és l'element d'estudi que relliga les dues parts principals de la *KU*. La contemplació de la *Natur* diferirà, en funció de la diferència en el judici, respecte a la de la primera crítica. De la perspectiva físico-matemàtica es passa la perspectiva sistemàtica, sense que una refuti a l'altra, al contrari, sent la sistemàtica imprescindible per donar *sentit* a la físico-matemàtica<sup>134</sup>. Una *idea* de *Natur*, un principi de coherència entre realitat i ment, un supòsit de *realització* de la llibertat en el món, una visió del món *com si* estes predisposat per a les nostres facultats, etcètera, seran elements que dependran d'aquest judici no-lògic.

En la protointroducció Kant diu:

*“Der ursprünglich aus der Urtheilskraft entspringende und ihr eigenthümliche Begriff ist also der von der Natur als Kunst, mit andern Worten der Technik der Natur in Ansehung ihrer besonderen Gesetze, welcher Begriff keine Theorie begründet und, ebenso wenig wie die Logik, Erkenntniß der Objecte und ihrer Beschaffenheit enthält, sondern nur zum Fortgange nach Erfahrungsgesetzen, dadurch die Nachforschung der Natur möglich wird, ein Princip giebt. Hierdurch aber wird die Kenntniß der Natur mit keinem besondern obiectiven Gesetze bereichert, sondern nur für die Urtheilskraft eine Maxime gegründet, sie darnach zu beobachten und die Formen der Natur damit zusammen zu halten”* (Ak. XX, 204-205).

Ja veiem que aquest “*concepte*” que aporta la facultat de jutjar no és ben bé un concepte: no aporta coneixement, no determina el que sigui l'objecte, no és un principi

---

<sup>132</sup> “La tâche de la *KU* est donc essentiellement systématique: il s'agit, à l'aide de certain jugements, empiriques d'apparence, de détecter la présence d'une faculté de juger a priori. Si l'on suppose que l'ouvrage fut suscité par l'intérêt porté au beau, il est impossible d'en comprendre le but et le méthode”. *Idem*. Pàg. 459.

<sup>133</sup> “Entendons: seule la reconnaissance d'une instance distincte du <connaître> peut rendre compte qu'il y ait des jugements à la fois esthétiques et réfléchissants. Ce n'est pas que le jugement de goût soit un autre type de connaissance, mais il est l'exemple d'une autre modalité, non-théorique, de notre rapport à l'apparaître”. *Idem*. Pàg. 496. El judici és “diferent” no perquè es refereixi a un objecte diferent, sinó per la seva composició mateixa: “Auch der Unterschied zwischen logischen und ästhetischen Urteilen, auf den Kant im ersten Paragraphen der Dritten Kritik aufmerksam macht, gründet nicht in ihrem jeweiligen Inhalt, sondern in ihrer Struktur”. Wieland, Wolfgang; *Urteil und Gefühl: Kants Theorie der Urtheilskraft*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, 51.

<sup>134</sup> Segons Kaulbach en la tercera crítica hi trobem la identificació entre una *Ichperspective* i una *Weltperspective*, és a dir, entre una perspectiva des del punt de vista de l'agent de la filosofia i des del punt de vista de la sistematicitat. Kaulbach (1984).

constitutiú sinó regulatiu, és a dir, que només ofereix una *màxima* per avançar en la investigació<sup>135</sup>. Com diu Cassirer ens trobem davant d'un ús alternatiu del pensament, de la raó:

"Así como el entendimiento puro se revelaba como un conjunto de "leyes de la naturaleza" porque se demostraba que llevaba dentro de sí las condiciones de posibilidad de su objeto, aquí la razón no aborda el material empírico ordenado, sino inquiriendo e investigando, por lo cual no adopta ante él una actitud constitutiva, sino regulativa, no "determinante", sino "reflexiva"<sup>136</sup>.

L'ús de la raó, del judici, que s'investiga en la tercera crítica serà un ús on no es determina l'objecte sinó on es *funda una nova comprensió* d'aquest, on es *funda* una nova manera de mirar l'objecte: la *mirada* tècnica o estètica<sup>137</sup>; i una concepció diferent de la *Natur* mateixa que apareixerà en l'anàlisi del judici teleològic, diversa de la de la física mecanicista, una concepció de la *Natur als Organismus*<sup>138</sup>.

#### *Estètica com a disciplina*

L'atenció al principi de sistematicitat porta Kant a descriure, analitzar i fonamentar críticament un ús de les facultats humanes no cognoscitiu, és a dir, no *dependent* de l'objecte, un ús on les facultats mateixes es troben **lliures** de la determinació de l'objecte<sup>139</sup>. Serà només a partir d'aquest ús no cognoscitiu del judici que l'estètica, com a disciplina, trobarà el seu lloc dins de la filosofia crítica<sup>140</sup>.

Partint de la sistematicitat mateixa hem vist que l'estètica ha d'acomplir dos requisits: primer, no constituir un domini d'objectes; segon, no constituir una legalitat cognoscitiva. Cal adonar-se de que la inoperància del concepte [el vet al concepte] és el tret distintiu que relliga aquests dos requisits. Ho és perquè és el concepte allò que possibilita la constitució d'un domini d'objectes: recordem-ho, els conceptes de la natura

---

<sup>135</sup> Reapareix aquí la diferència entre l'ús constitutiú i l'ús regulatiu. La diferència entre aquests diversos usos de les idees prové de *KrV*, per exemple a B 704 i seg. Per acotar la diferència entre "principi constitutiú" i "principi regulatiu" en Kant vegeu Kinnaman, Ted: "The task of the *Critique of Judgement*"; dins *American Catholic Philosophical Quarterly* 75:2 (2001), 243-269.

<sup>136</sup> Cassirer (1993, 344).

<sup>137</sup> Vegeu Turró (1996, 81 i seg.).

<sup>138</sup> Bartuschat (1972, 177 i seg.).

<sup>139</sup> Enteniment i raó determinen l'objecte però alhora, podem dir, determinen el subjecte a partir de l'objecte; l'objectivitat *obliga* al subjecte. En el judici estètic, amb la imaginació *alliberada*, res en l'objecte determina el subjecte. Aquí el subjecte es plenament *creatiu* sobre l'objecte, sigui activament, en l'exercici de l'art, o sigui passivament, en la contemplació de la bellesa (*Ak. V*, 240-241).

<sup>140</sup> L'estudi més complet sobre l'estètica kantiana, per temàticament exhaustiu i per comptar amb els principals especialistes, és el de Parret, Herman (ed.); *Kants Ästhetik-Kant's Aesthetics-L'esthétique de Kant*. Berlín, Walter De Gruyter, 1998.

i el concepte de la llibertat, que divideixen els objectes de la filosofia en cognitiu i pràctic; i alhora, perquè és el concepte allò que dona entitat cognoscitiva a un judici: precisament, és només quan *regeix* el concepte, quan determina, que un judici pot ser cognoscitiu.

La negació *relativa* del concepte en l'estètica kantiana, el *desplaçament* del concepte<sup>141</sup>, és un dels temes més polèmics i més prolífics d'aquesta. Acabarà sent l'element fundacional de tota estètica posterior<sup>142</sup>. És precisament des de la perspectiva sistemàtica des d'on es pot entendre el perquè d'aquesta **negació**. Així, al llarg dels diversos apartats de la *KU*, sobretot en el de l'analítica d'allò bell, Kant haurà de descriure els elements definitoris de l'estètica en funció d'aquesta negació. Per això procedeix discriminativament, delimitant la particularitat del judici estètic respecte als altres tipus.

És el sistema mateix de la filosofia, amb la seva estructura de separació per facultats i unitat arquitectònica d'aquestes, el que exigeix una estètica no cognoscitiva (pura), i és aquesta estructura mateixa el que permet o obliga a una legitimació completament *nova*. Tot i que no és Kant el primer autor que proposa i defensa la separació bell/verdader com a punt de partida; alguns estetes del XVIII ja havien començat a operar amb una constitució pròpia del gust, separant-lo del saber<sup>143</sup>. Tampoc no podem dir que la distinció bell/verdader sigui la única distinció que dona forma a l'estètica kantiana, ja que paral·lelament a aquesta cal que considerem la distinció bell/bo i la discriminació dels judicis d'agradabilitat i sensació respecte als estètics.

El tall radical, constitutiu, entre bell, bo i verdader té un significat bàsic en el pensament estètic del segle XVIII, bàsic per al renaixement i refundació de la disciplina,

---

<sup>141</sup> "Kant disallows two specific roles for conceptual cognition: a) it must not constitute the evidential grounds for the judgement of taste –we cannot make a positive judgement of taste about something unless we are aware of positively liking the experience of it; and b) it must not be what gives rise to the subject's pleasure: a pleasure we have because we apprehend an object as satisfying a certain concept (given also some desires and other beliefs we have) is unfit to ground a judgement of taste, because its casual ancestry makes it the wrong kind of pleasure. These two prohibitions are so fundamental that Kant's aesthetics would be destroyed without them". Janaway, Christopher: "Kant's aesthetics and the "Emty cognitive stock""; dins *The Philosophical Quarterly* 189 (1997), 464.

<sup>142</sup> Aquesta concepció es present en diversos autors, exemplarment en la *Ästhetische Theorie* d'Adorno, com veurem en la tercera part.

<sup>143</sup> Vegeu Guyer, Paul; *Values of beauty: historical essays in aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Dickie, George; *The century of taste: the philosophical odyssey of taste in the eighteenth century*. Oxford, Oxford University Press, 1996. Bozal, Valeriano (ed.); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas: volumen I*. Madrid, Visor, 2000. Del mateix autor: "Desinterés y esteticidad en la *Crítica del Juicio*", dins V.V.A.A. (1990, 75-88). Bowie, Andrew; *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid, Visor, 1999. Cassirer, Ernst; *La filosofía de la ilustración*. México, F.C.E., 1993<sup>2</sup>.

esdevenint, amb Kant, una de les tesis definitòries del que serà l'estètica i l'art de la modernitat<sup>144</sup>. Però el tall mateix genera una resistència perpètua. Apareix una dificultat intrínseca, una dificultat precisament en la **legitimació** del seu judici propi i de la disciplina com a tal, que sempre havia estat pensada com a *ancilla* del saber i la moral, sent històricament una disciplina "ornamental", mai autònoma. Kant intenta solucionar *sistemàticament* el problema. Tal com la nova estètica es constitueix separant-se cal que es justifiqui relacionant-se, d'alguna manera també *nova*, amb les altres dues facultats superiors del coneixement. Amb el tall mateix es genera la discussió al voltant de com recomposar els fragments i com evitar (o no) que l'estètica moderna esdevingui una disciplina autàrquica i tancada en ella mateixa: segregada.

No deixa de ser rellevant que l'operació duta a terme per Kant, això és, separar constitutivament els judicis estètics dels cognoscitius i morals, fundant així mateix la possibilitat de l'estètica com a disciplina independent<sup>145</sup>; sigui precisament allò que posen en qüestió alguns dels primers deutors de Kant, els filòsofs idealistes per una banda<sup>146</sup> i Schopenhauer<sup>147</sup>, des d'una perspectiva diferent, per una altra. Si l'estètica de Kant es defineix per ser no cognoscitiva, l'estètica que proposaran aquests altres es definirà principalment per ser **hipercognitiva**. Si Kant havia arrabassat la veritat a l'art, els kantians nascuts de l'esperança de reunificació que suposa la tercera crítica com Schiller, Hölderlin i Schelling<sup>148</sup> o els filòsofs *negatius* com Schopenhauer (del que

---

<sup>144</sup> Schaeffer, Jean-Marie; *L'art de l'âge moderne: L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. París, Gallimard, 1992. Bernstein, J. M.; *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

<sup>145</sup> Chédin (1982, pàg. 9 i seg.).

<sup>146</sup> Per a la recepció immediata de l'estètica de la KU vegeu Frank (1989). Taminiaux, Jacques; *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'Idéalisme allemand: Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1967. Martínez Marzoa; dins Rodríguez Aramayo i Vilar (1992). Henrich, Dieter; *Konstellationen: Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie: 1789-1795*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1991. Per una recepció més enllà de l'idealisme vegeu Taminiaux, Jacques; *Poetics, speculation and judgement: the shadow of the work of art from Kant to Phenomenology*. New York, State University of New York Press, 1993.

<sup>147</sup> Per a la lectura schopenhaueriana de Kant vegeu Philonenko, Alexis; *Schopenhauer critique de Kant*. París, Les belles lettres, 2005. Per a l'estètica d'aquest autor vegeu Rosset, Clément, *L'esthétique de Schopenhauer*. París, P.U.F., 1989.

<sup>148</sup> Schiller està molt interessat en l'aspecte "paidètic" de l'estètica per a la renovació de la humanitat, com mostren les seves obres *Kallias oder Über die Schönheit* (1793); *Über Anmut und Würde* (1793); *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe* (1795); *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96, 1800). Vegeu Rivera de Rosales, Jacinto: "Schiller: la necesidad transcendental de la belleza"; dins *Estudios de Filosofía* 37 (2008), 223-246. També Schüssler, Ingeborg; *Art et liberté dans l'Idéalisme transcendantal: Kant et Schiller*. Lausanne, Payot, 2005. Hölderlin, tant en la seva obra lírica com en la teòrica, es centra en les temàtiques de la unitat, identitat i reconciliació entre natura i cultura. En el text seminal *Urteil und Sein* i en la seva "participació" amb Hegel i Schelling en *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* on aquestes temàtiques representen el punt de partida de tot idealisme futur. Una frase reveladora dels textos preparatoris de *l'Empèdocles*:



sortirà el primer Nietzsche<sup>149</sup>) bastiran tota la seva filosofia a partir de la tesi que l'art és l'únic lloc on apareix i pot aparèixer la *veritat*. Per bé que el concepte de “veritat” que propicien aquestes lectures de Kant no serà epistemològic, sinó metafísic.

L'element diferencial, bàsicament, és que en el postkantisme s'utilitza la indeterminació del judici reflexionant per apel·lar a una hiperpotència de la raó, a un accés directe al suprasensible, on totes les escissions (sensibilitat/concepte, enteniment/raó, subjecte/objecte, natura/libertat,...) serien reunificades mitjançant una experiència privilegiada: l'experiència estètica. Se li concedeix un paper *determinatiu* a la imaginació (genètic) i un predicat *ideal-objectiu* a la bellesa.

Els autor romàntics, que també veuran d'aquí, s'agafen al caràcter supraconceptual o transconceptual del judici (transconceptual perquè relliga els conceptes de la natura amb el concepte de la llibertat) i al caràcter mediador i originari de la imaginació per a plantejar la possibilitat d'una segona intuïció (i d'un segon nivell d'experiència), superior a la sensible, on l'home accediria **immediatament** al ser i faria *experiència de la totalitat*. És allò que en Fichte i en Schelling rep el nom de “intuïció intel·lectual”, un contrasentit en estricte kantisme<sup>150</sup>. El tema de la intuïció intel·lectual serà una constant

---

“Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí. El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina sólo mediante la ligazón con el arte” Hölderlin, Friedrich; *Ensayos*. Madrid, Hiperión, 2008, 115. Vegeu Henrich, Dieter; *Der Grund im Bewusstsein: Untersuchungen zu Hölderlins Denken: 1794-1795*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1992. Schelling vol representar la continuació directa de l'estètica kantiana, transformant tot l'argumentari sobre la bellesa en una nova doctrina artística amb la seva *Philosophie der Kunst* (1803-04). Sobre aquesta derivada vegeu la quarta part de llibre de Biemel (1959) centrada en el pas de l'estètica a una filosofia de l'art i dedicada a Schelling, Hegel i Heidegger. “In Schellings Denken ereignet sich eine Wandlung, die als Übergang von der Ästhetik zur Philosophie der Kunst bezeichnet werden kann[...]. Schelling war es ja nicht einfach darum zu tun, eine neue Bestimmung der Kunst zu geben, sich darin von Kant unterscheidend, sondern seiner Auseinandersetzung mit der Kunst lag eine Wandlung der Auslegung des Seins des Seienden zum Grunde, die wir aufweisen müssen, wenn sie auch in diesem Rahmen nicht eingehend erörtert werden kann [...]. Im System des transzendentalen Idealismus hingegen wird von der Kunst her der Zugang zum Absoluten, das als Subjekt-Objekt gefaßt ist, ermöglicht”. Biemel (1959, 147). La transformació de l'estètica, passant de crítica del judici a filosofia de l'art, té molt a veure amb la possibilitat de reunificació sistemàtica del “sentiment estètic”: “Wir sehen, wie so das Gefühlsmoment bei Schelling erhalten bleibt, ihm aber keine entscheidende ontologische Bedeutung zukommt. Im Gefühl der Lust bekundet sich das Sein als Identität”. *Idem*. Pàg. 152.

<sup>149</sup> Sobre la recepció directa de Kant per part de Nietzsche i les proximitats o distàncies amb la lectura de Schopenhauer vegeu Hill, R. Kevin; *Nietzsche's critiques: the kantian foundations of his thought*. Oxford, Oxford University Press, 2005. Reboul, Olivier; *Nietzsche, crítico de Kant*. Anthropos: Barcelona, 1993. Neumann, Hanns-Peter: “Nietzsches ästhetische Metaphysik” i també Höld, Hans Gerald: “Interesseloses Wohlgefallen: Nietzsches Kritik an Kants Ästhetik als Kritik an Schopenhauers Soteriologie”; ambdós dins de Himmelmann, Beatrix (ed.); *Kant und Nietzsche im widerstreit. Internationale Konferenz der Nietzsche-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Kant-Gesellschaft, Namburg an der Saale, 26.-29. August 2004*. Berlin, Walter de Gruyter, 2005. Pàgs. 176-185 i 186-195 respectivament. El tema serà abordat més abastament a la segona part del present treball.

<sup>150</sup> “Was Fichte und Schelling intellektuelle (oder intellektuale) Anschauung nennen werden, ist nur ein Ausdruck (neben anderen) für die Einheit eines übersinnlichen Tuns (das wegen seiner Unvermitteltheit

en la recepció decimonònica de Kant, precisament perquè aquesta suposada “intuïció” permet reunificar “intel·lectualment” tot allò que, en l’anàlisi, Kant havia presentat com a distint i permet, alhora, com en la vella tradició parafísica, fonamentar idealment i ja no a partir de la sensibilitat i l’*aparença*, com fa Kant. Permet que tot allò que en Kant és articulació, combinació, elaboració, mediació, limitació, part, etcètera, esdevingui immediatesa, unitat, totalitat, absolut i donació<sup>151</sup>.

Ja en la primera recepció de la *KU* es crea una resistència real o directament es contradiu la tesi cabdal, constitutiva i definitòria de l’estètica kantiana. I aquest intent no es queda en els kantians dels dies de Kant, ja que en tota recepció de la seva estètica, encara avui, el tema del contingut cognoscitiu i moral del judici de gust es l’element en discussió<sup>152</sup>.

Apel·larem, unes línies més amunt, a la perspectiva històrica. És cert que denegar capacitat cognoscitiva al judici de gust, afirmar que l’art no ofereix coneixement o dir que “bell” no és una qualitat objectiva de la cosa, no són aportacions originals de Kant. En Hume mateix, en el seu *Of the Standard of Taste* (1757) trobem propostes semblants, per exemple quan ens diu que la bellesa no pot considerar-se com a característica objectiva de la cosa, sinó que:

---

*gemäß Kants Terminologie nur von einer Anschauung gewahrt werden könnte) und eines begrifflichen Durchdringens dieses Tuns (darum heißt die Anschauung “intellektuell”)*”. Frank (1989, 94-95).

<sup>151</sup> Sobre el tema de la intuïció intel·lectual, la seva evolució i la seva comprensió diferent en cada filòsof, diferència que no podem abordar aquí vegeu Tilliete, Xavier; *L’intuition intellectuelle de Kant à Hegel*. París, Vrin, 1995. “[T]he separation of intuition from the understanding is at the root of certain distinctions between objective principles of determinative judgment and subjective principles of reflective judgment. Such distinctions divide objectively valid conceptions of nature from subjectively valid conceptions of nature, including the conception of nature as united with freedom. Worries arose among Kant’s successors that such divisions betrayed a deeper dualism, which in various ways splits the formal activity of the subject from the substance of the object, and restricts important claims about the unity of nature and freedom to the realm of reflective judgment and mere ideas. For some, notably the systematic-minded philosophers (Reinhold, Fichte, Schelling, and Hegel, for example), such dualism undermined Kant’s epistemological objectives and compromised the systematic integrity of his philosophical project. For others, notably the early romantics (Novalis, Hölderlin, and Schleiermacher, for instance), the dualism was cause for lament, a sign of the divisive nature of our cognitive faculties for which we must seek a cure. But all sought away to articulate what Kant would only postulate: a deeper unity of subject and object, practical and theoretical reason, freedom and nature. Intellectual intuition, or something like it, appeared to many as the key to such unity”. Flynn, Erin E.: “Intellectual Intuition in Emerson and the Early German Romantics”; dins *Philosophical forum* 40:3 (2009), 371.

<sup>152</sup> Per exemple Kemal, Salim: “Kant, community and the evil poem”; dins *Revue Internationale de Philosophie* 176 (1991), 24-38. Verhaegh, Marcus: “The truth of the beautiful in the *Critique of Judgment*”, dins *The British Journal of Aesthetics* 41:4 (2001), 371-395. Trías, Eugenio: “Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)”, dins V.V.A.A. (1990, 107-128). Entre molts d’altres.

*"It only marks a certain conformity or relation between the object and organs or faculties of the mind; and if that conformity did not really exist, the sentiment could not possibly have being"*<sup>153</sup>.

L'afirmació la trobem pràcticament repetida en la *KU*.

L'estètica de Kant respon a algunes de les preguntes que la filosofia de l'època, per la seva mateixa evolució, havia posat sobre la taula, preguntes com ara el tema de la relació entre bell i verdader, el caràcter paidètic de la cultura, etcètera; evidenciant que l'estètica de la modernitat necessitava una revisió que la situés al mateix nivell que les altres disciplines, assolint també majoria d'edat. Kant participa d'aquest ambient. Ara bé, tot i compartir temes, principis i tesis amb homes com Hume o Baumgarten, l'especificitat pròpia de la filosofia kantiana, això és: el sistema, el mètode transcendental, el gir subjectivista... ens permet parlar de Kant com el filòsof que fa el pas endavant definitiu per a la constitució [legitimació] de l'estètica moderna. En els filòsofs del XVIII la negació cognitiva del judici estètic acaba tenint com a resultat la despotenciació de l'estètica, convertint-la en una *disciplina menor*. L'estètica del XVIII comença sent, amb Baumgarten, una teoria de la sensibilitat i la sensibilitat, fins a la irrupció kantiana, era considerada com l'àmbit del coneixement aparent, inferior, *contraposada* a l'intel·lecte, àmbit del coneixement superior<sup>154</sup>.

En Kant, per contra, en ser l'estètica separada o *isolada* de l'àmbit cognitiu, conceptual, la disciplina i el seu judici guanyen valor propi. L'estètica kantiana, alhora, en no estar fundada sobre una suposada *sensibilitat inferior*, sinó en el judici, en una de les facultats superiors del coneixement (concretament la facultat medidora entre sensibilitat i enteniment), guanyarà un estatut de centralitat fonamental. En el romanticisme es veuran els resultats de la potenciació de l'estètica que Kant a dut a terme. Just després

---

<sup>153</sup> Citat per Mothersill, Mary; *Beauty restored*. Oxford, Clarendon Press, 1984, 185.

<sup>154</sup> "In the conclusion of the *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) and then in his *Aesthetica* (1750/1758), Baumgarten proposes the idea of a new scientific discipline that should parallel and complement logic by presenting a theory of "sensible cognition." According to Baumgarten's famous definition, *Aesthetica* (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. Following the ideal of "science" (scientia) promoted by German scholasticism, "aesthetics" must be developed as a "science," address the "lower faculties of the soul," function as "lower gnoseology," and thereby work as analogon rationis. Within the framework of his theory of knowledge (for which Baumgarten introduces the neologism 'gnoseologia'), aesthetics is "science of sensible cognition" and parallels logic as science of rational cognition. 'Sensitivus' is the Latin translation of the Greek 'aisthetikos' ("αισθητικοζ") out of which Baumgarten coins the Graecism 'aesthetica.' Baumgarten's aesthetics has the merit of promoting the topic of sensibility to a dignity of its own. He thereby rehabilitates the lowest, darkest region of the soul—the fundus animae or Grund der Seele—that (after Meister Eckhart and departing from his view) came to designate the confused and inscrutable depths of the soul". Nuzzo, Angelica: "Kant and Herder on Baumgarten's *Aesthetica*"; dins *Journal of the History of Philosophy* 44:4 (2006), 579.

de la publicació de la *KU*, pel caràcter *originari* i *unificador* que l'obra ha concedit a l'estètica, aquesta acaba erigint-se (a pesar de Kant) no només com a arrel i fonament del sistema, sinó com el *contrafàctic* de tota raó conceptual, com la *superació* de la limitació que implica el judici lògic, esdevenint una *segona raó* o una *contraraó*. La tercera crítica serà llegida en profunditat com una refutació de la primera; la perspectiva sistemàtica serà presentada com una *superació* de la perspectiva epistèmica, fisico-matemàtica.

Aquesta és una de les característiques de l'idealisme estètic, del romanticisme, de Schopenhauer i del Nietzsche que se'n segueix, com veurem en la segona part. Un *estigma* d'arracionalitat acompanya l'estètica moderna i reapareix cíclicament com a recurs terapèutic (o taumatúrgic) contra els suposats estralls totalitzadors de la raó logocèntrica. En tot moment de "crisi de la raó" una certa estètica *irracionalista* i emotivista (romàntica, en el fons) guanya protagonisme. Només hem d'assenyalar que aquesta possibilitat apareix precisament per la separació constitutiva entre bell, verdader i bo que duu a terme Kant en la tercera crítica i que es troba en el fonament de tota l'estètica moderna, però que en cap cas les conclusions que se'n segueixen responen a un argument kantian<sup>155</sup>. L'evolució de l'estètica cap a la *confrontació* amb el saber, evidentment, està provocada per la intervenció de Kant, però no segueix els seus preceptes principals ni els seus objectius últims. La resistència al principi arquitectònic kantian, la resistència a respectar el *lloc* de l'estètica dins del sistema, és el que acaba provocant que la major part d'estètiques que *sorgeixen* de la tercera crítica traixin els seus fonaments mateixos<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> El projecte estètic de l'Escola de Frankfurt i, sobretot, el paper *dissolutiu* de l'estètica en la postmodernitat (aquest romanticisme sense sentiment de culpa) també són deutors, més o menys confessos, de la lectura postkantiana de Kant. Vegeu Lyotard, J.-F. (et alii); *La faculté de juger*. Paris, Editions de Minuit, 1985. Lyotard defensa que a la *KU* trobem un segon "mode" de pensament: *modus aestheticus*, contraposat al *modus logicus*. Com que aquest acaba sent la clau del sistema la solidesa de la filosofia queda en mans de la lleugeresa estètica; la filosofia queda literaturalitzada, queda convertida en heurística: "*la réflexion est aussi le laboratoire (subjectif) de toutes les objectivités. Sous son aspect heuristique, la réflexion semble donc être le nerf de la pensée critique en tant que telle*". Lyotard, Jean-François: "La réflexion dans l'esthétique kantienne"; dins *Revue Internationale de Philosophie* 175:4 (1990), 530. Vegeu Bourgeois, Patrik L.: "Ricoeur in Postmodern Dialogue: Kantian Reflective Judgment and *Darstellung*"; dins *International Philosophy Quarterly* 41:4 (2001), 421-439. Sobre Lyotard vegeu també Gasché (2003, 119 i seg.). Sobre Adorno vegeu Menke, Christoph; *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, Visor, 1997.

<sup>156</sup> "Mit der vier Momenten des Schönen ist lediglich der Ansatz von Kants Ästhetik geschildert. Wollte man ihr in vollem Umfang gerecht werden, hätte man die Analytik des Erhabenen (V, 244 ff.), die Lehre von den verschiedenen Interessen am Schönen (V, 296 ff.) sowie vor allem seine überaus einflussreiche Theorie des Kunst (V, 303 ff.) zu schildern. Dabei ließen sich manche Vorurteile über die kritische Ästhetik ausräumen. So könnte man (gegen Lyotard) vor Augen führen, dass die Erfahrung der Erhabenen das

Kant és qui trenca, ja no només des d'un cert gust o des d'unes prescripcions artístiques, sinó des del sistema de la filosofia, amb la tradicional interpenetració entre bellesa, bondat i veritat; per tant, qui trenca amb la subsumpció de l'estètica dins dels àmbits del coneixement i la moral i aconseguix independitzar-la d'aquests, no despotenciant-la sinó validant-la des de les seves pròpies particularitats, concedint estatut d'autonomia<sup>157</sup> a la disciplina i d'heautonomia al seu judici propi: un judici que revela el caràcter de la seva pròpia legalitat i no pas el caràcter d'un conjunt d'*objectes* particulars.

Kant, tal com havia destruït ja l'equació verdader/bo, separant radicalment coneixement de moral, destrueix també la tríada clàssica bell-bo-verdader<sup>158</sup>. Destruïx l'harmonia clàssica per a confeccionar el sistema crític, on les facultats es fonamenten en funció de la seva pròpia legalitat, **purificant-se**, i no en funció de l'equilibri o acord preestablert entre elles. Si el classicisme és un pensament concertant, el criticisme és un pensament arquitectònic, allí on un hi veia un ordre fixat l'altre hi veu una dinàmica de sistematicitat<sup>159</sup>.

A partir de Kant el saber, la veritat, ja no podrà ser bell o no bell: "*le noème de beauté est exclusif [en el sentit d'excloent] du noème de connaissance*"<sup>160</sup>. La bellesa no podrà ser un argument a favor de la veritat, ni la veritat un a favor de la bellesa. La seva legitimitat no podrà ser *derivada*, haurà de ser pròpia. El gust s'independitza del saber i alhora deixa de poder ser legitimat *a partir* del saber:

*"Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst"* (Ak. V, 304).

---

*Erleben des Schönen nicht ersetzt. Man könnte (gegen Adorno) deutlich machen, dass die Formel "ohne alles Interesse" die vitale Anteilnahme am Schönen nicht suspendiert. Schließlich ließe sich (gegen Hegel und viele andere) zeigen, dass Kants Präferenz für das Naturschöne keine Schwäche seiner theoretischen Aufmerksamkeit für die Kunst impliziert". Gerhardt (2002, 277).*

<sup>157</sup> Autonomia en el sentit d'independència facultativa, també autonomia en el sentit de que el judici de gust és sempre singular (Ak. V, 282), qui l'emet des de la seva perspectiva particular, per bé que el suposa com a *necessàriament* compartible per tots. Això manlleva a l'estètica normativitat, escola i doctrina. En efecte, l'estètica kantiana (i la moderna per extensió) repel·lirà tot ús com a manual, adoctrinament, repetició escolar i normalitat (Standard) en el gust. No hi ha ciència de la bellesa, només crítica (Ak. V, 304). El judici de gust no s'aprèn, només es practica. L'artista no imita un resultat sinó una activitat. Vegeu Haskins, Casey: "Kant and the Autonomy of art", dins *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 47:1 (1989), 43-53.

<sup>158</sup> "*The independence of the faculty of judgment from external or heteronomous determination by a concept, in the case of judgment of beauty, is analogous to the freedom of reason when it determines our desires by its own principles instead of heteronomously*". Guyer, Paul; *Kant and the experience of Freedom: essays on aesthetics and morality*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 107.

<sup>159</sup> Podem llegir el classicisme com una harmonia entre saber i plaer, una indistinció entre ambdós: "*Le classicisme, on le sait, vivait de cette indistinction: une oeuvre, pour lui, était belle comme un théorème était <élégant>*". Lebrun (2003, 467). Sobre la consideració de Kant com a clàssicista vegeu Villacañas, dins V.V.A.A. (1990, 13-74).

<sup>160</sup> Lebrun (2003, 464).

### *El judici de gust*

El judici de gust, que dóna forma al cos principal de l'anàlisi kantiana, respondrà a la partició radical que el sistema de la filosofia exigeix, on les facultats de l'esperit es construeixen autònomament (a partir d'elles mateixes i de l'*objecte* amb el que tracten) i s'entrellacen, un cop ja constituïdes, arquitectònicament (com a facultats, per tant, i no en l'interior de les seves legalitats). Veiem que tal com va avançant l'anàlisi kantiana el judici de gust pren forma, per una banda, purificant-se de capacitats cognoscitives, i per altra, purificant-se de capacitats morals, obrint la seva possibilitat mateixa i, per extensió, d'un "**tercer Faktum**" (l'expressió és meua) que ha de relligar el sistema, donar-ne *prova*<sup>161</sup>.

Seguint els preceptes del transcendentalisme Kant opera a partir de l'experiència. Ha de *legitimar* el principi *a priori* del gust no en una especulació buida, sinó en algun element que aparegui en l'experiència mateixa, en un sentit ampli d'aquesta, no en el sentit específic de l'epistemologia de *KrV*. Per tant, li cal discriminar en l'experiència, un element on el concepte no regeixi, li cal presentar un element de la representació que no respongui a les característiques de l'objecte, sinó a les del subjecte. Allò que Kant troba en la representació i que compleix aquesta demanda de no formar part de les característiques de l'objecte (no determinar des del concepte), és el sentiment de plaer i desplaer. Kant busca un element no cognoscitiu *en la representació* per tal de poder donar entitat pròpia a la bellesa i, per extensió, a l'experiència estètica. Així ens diu:

*“Dasjenige Subjective aber an einer Vorstellung, was gar kein Erkenntnißstück werden kann, ist die mit ihr verbundene Lust oder Unlust”* (Ak. V, 189).

Serà sobre aquest "plaer o desplaer" on Kant fonamenti la possibilitat del judici de gust i de tot el que se'n segueix, això és: la bellesa natural, l'art, el geni, el sentiment del sublim...

Per aquí començarà, doncs, l'anàlisi del judici de gust:

*“Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Object zum Erkenntnis, sondern durch*

---

<sup>161</sup> *“Die reflektierende Beurteilung des Aktes der ästhetischen Urteilskraft, die durch die teleologische Urteilskraft erfolgt, macht offenbar, daß das übersinnliche Substrat ein Substrat der Urteilskraft ist, insofern es seine Legitimation als legitime Voraussetzung nur hat durch einen Akt, der heterogene Glieder a priori miteinander verknüpft, dessen Verknüpfen der Erklärung durch das übersinnliche Substrat bedarf”*. Bartuschat (1972, 259). A través del judici hi ha una legitimació que no és de sentit, una *“Legitimation von einem subjektiven Vermögen”*. *Idem*. Pàg. 260.

*die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subject und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben” (Ak. V, 203).*

La diferència entre el judici de gust i els altres dos: cognoscitius i morals; rau en la diferència entre judici subjectiu i judicis objectius. Com hem anat dient, és en el subjecte, en les característiques del subjecte (en el plaer o desplaer que sent el subjecte), on Kant fonamenta el judici de gust, no en les de l'objecte. Ara bé, i heus aquí el primer problema, un dels principals, de l'estètica kantiana: per tal que el judici de gust tingui consistència i no passi a ser, merament, opinió personal, subjectiva en el pitjor sentit, caldrà que demostrï la seva pretensió d'universalitat. Kant ha de saber trobar-li universalitat a un ús subjectiu del judici. Per això mateix, en funció d'aquest sentiment de plaer i desplaer que es troba a la base del judici de gust, Kant ha de distingir entre els judicis subjectius amb pretensió d'universalitat i els judicis simplement personals o particulars. El sentiment de plaer i desplaer no és, per si mateix, garantia del gust. No podem reduir tota situació on el subjecte senti plaer a situació estètica: hi ha altres tipus de situacions on hom sent plaer i no s'efectua precisament un judici de gust, és a dir, un judici amb pretensió d'universalitat subjectiva.

Kant posa dos contraexemples per acotar, d'entre els que proporcionen plaer, el judici de gust. Distingeix entre allò bell, allò bo i allò agradable; tres tipus de judici relacionats amb el plaer, però de distinta manera. Segons Kant:

*“Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen also drei verschiedene Verhältnisse der Vorstellungen zum Gefühl der Lust und Unlust, in Beziehung auf welches wir Gegenstände oder Vorstellungsarten von einander unterscheiden. [...] Man kann sagen: daß unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressirtes und freies Wohlgefallen sei; denn kein Interesse, weder das der Sinne, noch das der Vernunft, zwingt den Beifall ab” (Ak. V, 209-210).*

En primer lloc el plaer en la bellesa es distingeix aquí del plaer en allò agradable per no obeir a l'interès dels sentits, això és, per no dependre de les sensacions, per no ser un plaer en el nivell de les sensacions, sinó en el de la reflexió. Segons Kant: bell és allò que plau en el judici reflexionant, per contra, agradable és allò que plau als sentits en la sensació. Així, l'estètica de Kant, per l'exigència mateixa d'universalitat subjectiva, extirpa el judici de gust de l'àmbit de la sensibilitat. El concepte mateix de sensibilitat és revisitat i s'ofereix al lector una perspectiva diferent. Entre la primera i la tercera crítica hi ha un moviment conceptual del terme tècnic amb el que la filosofia s'havia referit

històricament a la teoria de la sensibilitat: el terme “estètica”<sup>162</sup>. En la primera crítica es manté encara la tradició filosòfica clàssica i el terme segueix fent referència a allò sensible, però en la *KU* ja podem veure que “estètica” apunta a teoria del gust i de les belles arts:

*“La transformation n’est pas seulement lexicale. Elle implique qu’en son sens moderne l’esthétique est radicalment séparée de la théorie du sensible”*<sup>163</sup>.

Sembla clar que aquest transvals terminològic es correspon a les necessitats mateixes que li exigeix el tancament del sistema, és a dir, l’elaboració d’un “**tercer Faktum**” que el farà possible. Kant mateix ho destaca al principi del text:

*“Wenn eine Bestimmung des Gefühls der Lust oder Unlust Empfindung genannt wird, so bedeutet dieser Ausdruck etwas ganz anderes, als wenn ich die Vorstellung einer Sache (durch Sinne, als eine zum Erkenntnisvermögen gehörige Rezeptivität) Empfindung nenne. Denn im letztern Falle wird die Vorstellung auf das Objekt, im ersten aber lediglich auf das Subjekt bezogen, und dient zu gar keinem Erkenntnis, auch nicht zu demjenigen, wodurch sich das Subjekt selbst erkennt”* (Ak. V, 206).

Per això, per evitar la confusió, opta per anomenar la sensació subjectiva “sentiment” (*Gefühl*).

---

<sup>162</sup> Recordem la famosa nota de la segona edició de la *KrV* (B 36) on Kant demana que “estètica” es refereixi exclusivament a teoria de la sensibilitat i no a la de la bellesa. Evidentment a *KU* variarà la seva perspectiva: “In an important footnote that comments on the title ‘Transcendental Aesthetics,’ Kant observes that ‘aesthetics’ is the name that the German language uses to indicate what is generally called ‘critique of taste.’ Etymologically, ‘aesthetics’ means “theory of sensation” or “sensibility.” In 1781 and again in 1787 –albeit this time in a more hesitant tone– Kant is clearly convinced of the impossibility of following Baumgarten in trying to develop an aesthetics or “critique of taste” in scientific form, namely according to a priori rational principles. Kant’s argument against Baumgarten concerns the nature and philosophical status of sensibility. On Kant’s account, rules of taste can only be empirical and hence never serve as “a priori laws” for the use of our judgment in this matter. Thus, what is left is only the possibility of understanding aesthetics according to the ancient division of knowledge into aistheta and noeta –the sensible and the intelligible– and of developing a scientific, “transcendental” theory of the a priori forms of sensibility (specifically, of intuition) as the first part of a theory of knowledge. From this theory, the inquiry into the principles of taste should be left out. ‘Aesthetics’ is thereby returned to its etymological meaning, absorbed into “gnoseology,” and disjoined from its relation to taste. In 1781, Kant views any other attempt to talk about sensibility as one destined to be empirical and material—a view that, as we will see, he finally abandons in the Critique of Judgment (1790). Consequently, in the first edition of the Critique of Pure Reason, a transcendental theory (or critique) of taste is thoroughly impossible for Kant. Aesthetics is the doctrine of the a priori forms of sensibility, namely, of space and time as pure forms of sensible intuition. Sensation and feeling are excluded from it”. Nuzzo (2006, 583).

<sup>163</sup> “Un point de départ des réflexions kantienne est la conviction que le sentiment du beau ne se laisse pas réduire à une sensation ou à un sentiment, c’est-à-dire à une pure expérience sensible”. Frank, Manfred: “Les Réflexions sur l’esthétique de Kant à propos de l’élaboration de la Critique du jugement esthétique”; dins Frank, Manfred; Larthomas, Jean-Paul i Philonenko, Alexis; *Sur la Troisième Critique*. Combas, Editions de l’Éclat, 1994, 40-41.



El plaer que proporciona la bellesa, doncs, no serà un plaer dependent de les sensacions, com sí que ho és el plaer d'allò agradable, d'allò que degustem immediatament. El gust estètic presenta algun tipus de mediació intel·lectual, no cognitiva però intel·lectual, on el paper rector no correspondrà a l'enteniment sinó a la imaginació; precisament, la facultat que ens ha estat presentada en la *KrV* com a mediatadora, la responsable de l'esquematisme, això és, de l'enllaç entre sensibilitat i enteniment, la facultat de la síntesi.

Kant exigeix que expulsem la bellesa dels sentits perquè si no la pretensió d'universalitat del judici de gust apareix com a inassolible:

*“Die allgemeine Mitteilbarkeit einer Lust führt es schon in ihrem Begriffe mit sich, daß diese nicht eine Lust des Genusses, aus bloßer Empfindung, sondern der Reflexion sein müsse; und so ist ästhetische Kunst, als schöne Kunst, eine solche, die die reflektierende Urteilskraft und nicht die Sinnenempfindung zum Richtmaße hat”* (Ak. V, 306).

En funció de la pretensió d'universalitat exigida, doncs, direm que el plaer que proporciona el judici de gust, a diferència del plaer d'allò agradable, no és un plaer en la sensació, i per tant individual, sinó un plaer en l'estat *formal-intencional* de les nostres facultats; per tant amb pretensió d'universalitat, vàlid per a tot ésser racional [els que jutgen]<sup>164</sup>. El caràcter de *necessitat* que apareix en tot judici universal per tal de que pugui considerar-se així, la seva *obediència a llei*; és aquí una necessitat **subjectiva**. Cal veure que no és un *acord posterior*, “cultural” o social, el que **demana** el judici de gust, no consisteix en que tothom accepti el meu judici; sinó un fonament *a priori*. Quan penso o dic “bell” ho faig partint de la vàlida universal del judici, no de l'acord universal en el **meu** judici. Si es possible dir “bell” d'un objecte; i efectivament és possible, significa que hi ha un principi de necessitat que no ve determinat objectivament, això és, que hi ha un principi d'universalitat subjectiva. El judici de gust, quan apareix, el que fa no és res més que oferir-nos una experiència d'aquest principi, d'aquesta *realitat* del subjecte. Per això, repetim, el judici de gust és *símbol* de la

---

<sup>164</sup> Com explica Longuenesse el plaer en l'objecte no pot fonamentar el judici de gust: “*If the pleasure we take in the object were the ground of our aesthetic judgment (the judgment that the object is beautiful), then the very claim that the judgment is universalizable (ought to be shared by all) would be self-contradictory [...]. This being so, the only remaining option is to reverse the relation between pleasure and universal communicability or the capacity to be shared, and to say that rather than the pleasure being the source of the universal communicability of the judgment, it is the universal communicability of the state of mind in judging the object that is itself the source of the pleasure*”. Longuenesse, Béatrice: “Kant's Leading Thread in the Analytic of the Beautiful”; dins Kukla (2006, 204). L'article també apareix a Longuenesse (2005, 266-290).

moralitat (Ak. V, 351 i seg.), perquè en ell s'experimenta la universalitat del subjecte o, més correctament, la intersubjectivitat<sup>165</sup>.

El plaer d'allò bell, per la seva universal validesa, comporta doncs un principi, el principi *a priori* del gust:

*“Also ist es nicht die Lust, sondern die Allgemeingültigkeit dieser Lust, die mit der bloßen Beurtheilung eines Gegenstandes im Gemüthe als verbunden wahrgenommen wird, welche a priori als allgemeine Regel für die Urtheilskraft, für jedermann gültig, in einem Geschmacksurtheile vorgestellt wird. Es ist ein empirisches Urtheil: daß ich einen Gegenstand mit Lust wahrnehme und beurtheile. Es ist aber ein Urtheil a priori: daß ich ihn schön finde, d. i. jenes Wohlgefallen jedermann als nothwendig ansinnen darf”* (Ak. V, 289).

La sensació d'allò agradable ve de fora, ve donada per l'objecte, d'aquí l'interès en l'objecte; en canvi el plaer en allò bell consisteix en l'estat en que interactuen les nostres facultats: el plaer estètic no és una sensació<sup>166</sup>.

Allò agradable és personal, consisteix en un judici particular, precisament perquè sorgeix de les sensacions personals: del tast o l'olfacte de cadascú. En canvi allò bell ha de respondre a la pretensió d'universalitat, no pot quedar restringit a particularitats sensibles, sinó que ha d'apel·lar a allò compartit per tot ésser racional, a tot membre possible de la comunitat de “els que jutgen”; és a dir, allò compartit per tots els subjectes, que no és més que *l'ordenació* de les facultats. Per això mateix Kant pot defensar que “bell” és un judici subjectiu i alhora universal, perquè apel·la a allò universal en el subjecte, a allò que fa que el subjecte sigui subjecte. Aquí universalitat, legalitat i legitimitat, com en tota la filosofia kantiana, són equivalents. Per això l'intent kantianà de constituir críticament el judici de gust consisteix en *descriure'l* en la seva universalitat.

En allò agradable el que es posa en joc és el tast de l'individu particular, la sensació de plaer d'aquest envers un objecte particular, el gust dels sentits. Per això Kant ens diu que en allò agradable hi ha un *interès* per part de l'individu en qüestió envers l'objecte que proporciona plaer. Aquest interès personal, segons Kant, és precisament el que discrimina allò agradable d'allò bell, és la característica que converteix allò agradable en un judici personal. Allò bell, com que exigeix universalitat, no pot contenir cap mena

---

<sup>165</sup> Per al tema de la bellesa com a símbol de la moralitat i de la sistematicitat vegeu Chignell, Andrew: “Beauty As a Symbol of Natural Systematicity”; dins *British Journal of Aesthetics* 46:4 (2006), 406-416.

<sup>166</sup> Zuckert, Rachel: “A new look at Kant's theory of pleasure”; dins *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60:3 (2002), 239-252.

d'*interès* particular, personal, envers l'objecte. Per tant, el *desinterès* haurà de ser una de les característiques distintives del judici de gust<sup>167</sup>.

En descriure el judici de gust com a desinteressat Kant l'arranca de l'àmbit de la sensació. Però no només això, com hem vist més amunt és també el caràcter de desinteressat allò que distingeix el judici de gust del judici moral. Recordem-ho: allò bell no respon ni a l'*interès* dels sentits ni al de la raó. Allò bell, ens diu Kant, mostra *desinterès* en el judici que emet el subjecte; per contra, allò bo descriu un *interès*, concretament, l'*interès* de la raó:

*“Denn das Gute ist das Object des Willens (d. i. eines durch Vernunft bestimmten Begehungsvermögens). Etwas aber wollen und an dem Dasein desselben ein Wohlgefallen haben, d. i. daran ein Interesse nehmen, ist identisch”* (Ak. V, 209).

Serà en funció d'aquesta característica dels judicis morals, l'indefugible *interès* que comporten, que Kant durà a terme el primer pas en la fragmentació de l'esquema bell-bo-verdader, és a dir, el pas on separa l'estètica de la moral, definint un ús del judici que proporciona plaer, però que no desperta *interès* per l'objecte. Així ens dirà:

*“Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön”* (Ak. V, 211).

El *desinterès*, doncs, serà un dels vectors que seguirà Kant per a delimitar el judici de gust respecte al simple plaer de les sensacions, per una banda, i respecte al judici moral, per una altra. S'afegirà a la delimitació que suposa, com hem vist, el paper *secundari* del concepte en els judicis estètics, on no hi ha subsumció sota concepte (Ak. V, 286-287). Ni concepte ni precepte, cap dels dos *determinants* podran dependre's d'un judici de gust. Ni coneixement ni *interès*, ni saber ni doctrina.

Així, el que apareix amb Kant és una interpretació *paraepistèmica* i *paramoral* del judici estètic, on no és el *contingut* objectiu sinó la *forma* en que es *posiciona* el subjecte davant de l'objecte allò rellevant. La *forma* és allò que precipita i provoca el judici de gust; ara bé "**Form**" entès des d'un punt de vista transcendental i no empíric<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> *“In other words, it is the determination of aesthetic value that must be independent of interest, because any such dependence would make this determination subserve some other value, thereby undetermining both the autonomy and the purity of taste”*. Allison, Henry E.; *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of aesthetic judgment*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 95.

<sup>168</sup> En la terminologia i l'explicació del caràcter *paraepistèmic* del judici de gust i en les explicacions sobre "*Form*" en l'estètica de Kant seguim estretament a Gasché (2003). Gasché és molt crític amb certes interpretacions habituals que llegeixen a Kant com a "formalista" i "esteticista": *“By understanding “form” as a surface phenomenon of things –their shape and the arrangement of their*

Tot i que Kant parla de la *forma dels objectes* com allò que desperta el sentiment de la bellesa en nosaltres, i en posa diversos exemples particulars, no hem de cometre l'error de plantejar una lectura *formalista* de l'estètica kantiana: no és el caràcter formal de l'objecte el fonament del judici de gust. No hi ha unes "formes" en la natura o en l'art que siguin identificables amb l'adjectiu "bell". El que hi ha són certs objectes que desperten en nosaltres el judici de gust, posen el subjecte en disposició de jutjar estèticament.

A la deducció dels judicis de gust (la deducció representa la *legitimació* del judicis de gust (Ak. V, 279)) s'explicita clarament que el judici de gust es *fonamenta* en la forma **subjectiva** del judici:

*"so gründet es sich nur auf der subjektiven formalen Bedingung eines Urteils überhaupt. Die subjektive Bedingung aller Urteile ist das Vermögen zu urteilen selbst, oder die Urteilskraft"* (Ak. V, 287).

"Forma" implica forma de l'experiència, condició de possibilitat, sistema, i apel·la a l'ordre subjectiu, no a un *caràcter* de l'objecte<sup>169</sup>. Per tant, el "mera forma" de l'estètica kantiana tindrà a veure amb la descripció del seu judici propi com a "merament subjectiu", com a "merament" reflexionant<sup>170</sup>. La definició de "mera forma" es relliga

---

*pairs into a whole- the aestheticist approach fails to see that in the transcendental perspective of Kant's investigation, form is tied to the formation of a representation of objects of nature that are cognitively unaccounted for [...] Form is perceived here [en la interpretació "formalista" o "esteticista"] as autonomous, and is celebrated for its own sake; it has no further purpose than to be subjective pleasing. The pleasure that it provides arises from the mere play of its elements, and has no relation to any further end".* Pàgs. 6-7. En contra d'aquesta lectura superficial Gasché proposa que *"Kant's relentless effort in the Critique of Judgment to separate beautiful form from anything sensible or moral would seem to suggest that his use of form, or more precisely "mere form", in this work breaks with the Aristotelian or scholastic tradition, according to which form is always the form of some matter and hence is understood in its difference from, that is, in relation to, its other [...]. Undoubtedly, the notion of form in Kant's transcendental idealism no longer concerns the constitution of things themselves. Rather, as the Critique of Pure Reason argues, the exclusive concern of form is the constitution of the objects of experience, for which it provides the a priori ordering principles [...]. Form, here, concerns the fundamental syntheses without which no sensible intuition and no cognition would be possible".* Pàg. 8.

<sup>169</sup> Zuckert, Rachel: "The Purposiveness of Form: A Reading of Kant's Aesthetic Formalism"; dins *Journal of the History of Philosophy* 44:4 (2006), 599-622.

<sup>170</sup> Gasché diu que l'apel·lació a la "mera forma" de l'objecte que Kant aporta en la *KU* indica l'estatut paraepistèmic del judici estètic i el seu ús com a "judici límit": *"Because form in the aesthetic reflective sense relates to empirically given things, it is not the one form of phenomenality in general, but always necessarily manifold. This notion of form concerning individual empirical things must be understood in conjunction with Kant's statements about "experience as a system according to empirical laws", which statements bear upon nature as a whole. In both cases, it is a question of an empirically experienceable formal unity of a phenomenally constituted thing, or manifold of things [...]. Any elucidation of the notion of form in the Critique of Judgment must observe, first and foremost, that the beautiful form of an object, which concerns only the possibility of the object, but the empirical unitary law for the intuitive manifold of certain existing objects, which from the point of view of our understanding is contingent".* Gasché (2003, 71).

amb una característica fonamental del judici estètic: la mera observació de l'objecte, la “*blosse Betrachtung*”. El gust concerneix la mera representació per la qual un objecte ens es *donat*. Per tant, “bell” és l'objecte donat, contemplat, i sobretot la representació a través de la qual ens es donat<sup>171</sup>.

La *mera forma*, la *mera contemplació* de l'objecte i el judici *merament* reflexionant. Destaca el poder significatiu de l'adverbi en el plantejament kantian. L'adverbi “*bloß*”, com hem anat veient al llarg del treball, té una presència que ja prové de *KrV* on el sentit privatiu de “*bloß*” el fa sinònim de pur. “Mer” i “pur” tendeixen a identificar-se, tot i que no són intercanviables perquè “pur” es pot descriure des de si mateix en canvi “mer” es descriu en negatiu. Com es sabut l'ús de terminologia privativa és normal i significatiu en Kant: *lediglich, nur, allein...*<sup>172</sup>. En el cas concret de l'estètica el terme “*bloß*” apunta al caràcter d'isolació (*Absonderung*) del judici: “mer” significa que el judici estètic actua exclusivament sobre si mateix: es dóna llei només a si mateix, no a la *realitat* de la cosa. Podríem dir que en la presència d'aquest adverbi s'acumulen totes

---

<sup>171</sup> “Aesthetic judgments about objects (or the representations thereof) presuppose the formal constitution of those objects as phenomena, or Erscheinungen. Rather than judging “the form of appearance” or “that which so determinates the manifold of appearance that it allows of being ordered”, the aesthetic judgment concerns something other than “the pure form of sensibility since in given objects it considers merely the form” *Idem*. Pàg. 72. Així: “form, in the case of a single object of experience for which no concept is available (at least for its immediate intuition) here names only the form of empirical “object” or “thing” as something that is in principle cognizable because it has this form. Dieter Henrich’s contention that the Critique of Judgment must be understood within “the framework of ...[the] new epistemology that Kant had worked out in the Critique of Pure Reason”, a structure based on “the possibility of our knowledge of objects” shows here all of its pertinence”. *Idem*. Pàg. 81. ““Mere form” concerns exclusively the possibility of being given in a representation, that is, of having the form of an object. Consequently, what is judged beautiful on the basis of its form alone is the form that permits the representation of something as an undetermined empirical object. [...] “Mere form”, then, is the pre-objective and pre-predicative condition under which empirical manifolds of intuition can be gathered into figures of objectivity, in the absence of determined concepts”. *Idem*. Pàg. 87.

<sup>172</sup> “Does merely merely serve to indicate that reflective judgment is never determining? Were this the case, Kant could certainly have proceed more economically. Rather, I believe that his abundant use of these restrictive terms betrays the difficulty of the task faced by Kant in this last critical work –the difficulty of isolationg, with the required purity, the realm to be delimited. It could thus well be that rather than occurring incidentally in Kant’s text, merely is used for systematic reasons, and that its status is that of a philosophical concept comparable, say, to that of the pure”. Gasché (2003, 19). L'autor ens ofereix un estudi filològic-històric del terme en alemany. Walter Biemel també ens presenta una acurat anàlisi de *bloß*: “Auf den ersten Blick ist nicht einzusehen, warum Kant “bloß reflectierend” sagt. [...] Im Blick auf die Einheit sehe ich –um kein gegebenes Beispiel zu bleiben- nicht diese Blätter, diesen Stamm, diese Krone, sondern Blatt überhaupt, Stamm und Krone überhaupt. Die Abstraktion vollendet diese Handlung, indem sie das wegläßt, davon absieht, abstrahiert, was zum Gegenstand als einzelner gehört. Sie ist, wie Kant sagt, “nur die negative Bedingung, unter welcher allgemeingültige Vorstellungen erzeugt werden können” [Kant, Logik, S. 95]. In den Reflexionen zur Anthropologie heißt es: “Durch abstraction werden keine Begriffe, sondern durch reflexion: entweder, wenn der Begriff gegeben ist, nur die Form und heißt reflectirter, oder selbst Begriff: reflectirender. Die comparison und abstraction bringt keine Begriffe hervor, sondern nur die logische form derselben” [Reflexion N. 2865, Ak. Bd. 15, Reflexionen zur Anthropologie u. Bd. 16, Reflexionen zur Logik zitiert]”. Biemel (1959, 13-14).

les característiques de l'estètica kantiana; constituïda **privativament**. I no només això, pel seu paper fundacional en l'estètica de la modernitat, aquest caràcter privatiu que trobem en la teoria estètica kantiana anirà impregnant la disciplina (veurem com això ocorre en Nietzsche). L'estètica moderna, doncs, serà i haurà de ser una estètica *negativa*, tal com Adorno la descriu.

En efecte, des de Kant mateix l'estètica s'erigeix sobre la possibilitat d'un ús no cognoscitiu del judici on la funció determinant del concepte queda desplaçada. En el judici estètic, com a judici reflexionant que és, el concepte no determina l'objecte, el concepte no serveix, no actua, no regeix. Per això mateix pot ser presentat com a judici subjectiu, és a dir, un judici que no descriu una característica de l'objecte, sinó unes disposicions del subjecte. Alhora, però, és un judici amb pretensió d'universalitat, per tant reposa sobre allò universal en el subjecte. El judici de gust no descriurà cap determinació de l'objecte jutjat, sinó que afirmarà una disposició universal de les facultats humanes, això és, afirmarà allò que tot home comparteix:

*“Es behauptet nur: daß wir berechtigt sind, dieselben subjectiven Bedingungen der Urtheilskraft allgemein bei jedem Menschen vorauszusetzen, die wir in uns antreffen; und nur noch, daß wir unter diese Bedingungen das gegebene Object richtig subsumirt haben”* (Ak. V, 290).

Kant ha dut a terme tres passos que revolucionen l'estètica moderna. Ha estat capaç d'expulsar el plaer estètic de la sensibilitat: distingint-lo del plaer d'allò agradable. A partir d'aquí l'ha descrit com un plaer en la reflexió: atorgant-li pretensió d'universalitat. I li ha denegat determinació conceptual: distingint-lo així dels judicis morals i cognoscitius.

En el judici estètic el concepte es retreu. El concepte perd protagonisme, perd pes i funció i esdevé inoperant en la fonamentació del judici. Ara bé, que no sigui necessari no vol dir ni que sigui inexistent ni que estigui prohibit: només està vetat com a element rector<sup>173</sup>. En el judici de bellesa el concepte no es troba en el fonament del judici, ja ho hem vist, però d'aquí no se n'ha de seguir la conclusió estranya que només es pot

---

<sup>173</sup> *“Que não se precise de nenhum conceito para ajuizar algo como belo (o que é o mesmo que falar que esse juízo é anterior a todo conceito), não significa que se precise não ter nenhum conceito do objeto que julgamos belo”*. Freitas, Verlaine: *“A subjectividade estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico”*; dins *Veritas* 48:2 (2002), 259. *“Kant does not say that the aesthetic use of judgment is a use separate from every other faculty of cognition, but only that the sensitive relation that is the basis of the aesthetic judgment is not found in the separate use of any other faculty of cognition, that is, in any other kind of judgment. Thus he might be taken to say that the aesthetic response to the beauty of an object is not completely separate from the ordinary cognition of it but rather in some sense additional to it”*. Guyer; dins Kukla (2006, 185).

predicar bellesa d'allò no conceptualitzable, és a dir, d'un cert tipus d'objectes (?) que se'ns presentarien *indeterminats* i *indeterminables*. La lectura que identifica bell amb indeterminat o inabastable conceptualment (lectura molt recolzada en la temàtica del sublim) i que derivarà en una estètica irracionalista on qui ostentarà la posició rectora, ja que no pot ser el concepte, serà l'**emoció**; tindrà certa fortuna en tradicions posteriors, com la romàntica, però no és això el que trobem en el text kantianà<sup>174</sup>.

En Kant, ho hem repetit, hi ha un únic nivell d'experiència, el del fenomen, i ser fenomen implica ser conceptualitzable. Tota experiència està sotmesa a concepte, i no hi ha una *segona* experiència, una experiència estètica paral·lela: "*Es ist nur eine Erfahrung*" (A 110). En Kant no es posa sobre la taula una estètica *hiperfísica*. Altra vegada, cal mantenir tota la teoria kantiana dins de l'àmbit de l'experiència, cal mantenir la totalitat del sistema adherit a l'experiència, que n'és el basament. Només hi ha *una* experiència i en aquesta es demanda, sempre, concepte. Altra cosa és el paper del concepte dins d'un o altre **ús** del judici, però el concepte, si hi ha judici, hi ha de ser. El caràcter particular del judici estètic provoca que en aquest el concepte no *regeixi*, això és, que no tanqui **determinativament** el judici<sup>175</sup>.

L'irracionalisme o emotivisme estètic, que suposadament es podria deduir de la inoperància del concepte, queda descartat *avant la lettre* per Kant en el paràgraf 13 de *KU*. Allí s'ens diu:

*"Ein Geschmacksurtheil, auf welches Reiz und Rührung keinen Einfluß haben (ob sie sich gleich mit dem Wohlgefallen am Schönen verbinden lassen), welches also bloß die Zweckmäßigkeit der Form zum Bestimmungsgrunde hat, ist ein reines Geschmacksurtheil"* (Ak. V, 223).

No ens ha d'estranyar que Kant denegui pes estètic a l'emoció. Parlant d'allò agradable hem vist com tot allò relatiu al sentir personal, individual, significa un impediment per a la universalitat del judici. El mateix ocorrerà amb el tema de l'emoció, que per ser un fet evidentment personal no pot formar part de l'essència del gust, no pot més que *sumar-se* al plaer d'allò bell, en cap cas fonamentar-lo<sup>176</sup>. Aquesta sola tesi ja hauria de servir per a no confondre l'estètica kantiana amb les posteriors estètiques irracionalistes. Tota

---

<sup>174</sup> Vegeu Janaway (1997).

<sup>175</sup> Cohen (2002). "*Convendría no confundir entre sí las dos cuestiones siguientes: primera, si en el material de una construcción hay elementos que comportan conceptos, y, segunda, si la construcción misma está regida por un concepto*" Martínez Marzoa (1987, 68).

<sup>176</sup> L'estètica de Kant se separa així tant de les estètiques "sentimentals" del romanticisme (estem pensant en Schiller) com de l'estètica de la catarsi que sorgeix de la poètica d'Aristòril. Sobre Aristòril i la catarsi l'estudi clàssic de Else, Gerald F.; *Aristotle's Poetics: the argument*. Leiden, Brill, 1957.

interferència personal, individual, o en altres paraules, tota complaença empírica, es troba fora del judici de gust:

“*Ein Geschmacksurtheil ist also nur sofern rein, als kein bloß empirisches Wohlgefallen dem Bestimmungsgrunde desselben beigemischt wird*” (Ak. V, 224).

Ni cap complaença empírica, doncs, ni cap concepte, poden formar part del fonament de determinació del judici estètic.

La confusió que més amunt enuncïàvem: la confusió entre un ús no conceptual del judici i un ús on el concepte estigués prohibit, ve provocada per la construcció del propi argumentari kantian. Concretament, ve provocada pels exemples de Kant. Kant duu a terme l'anàlisi del judici de gust, i per a reeixir en el seu objectiu necessita *presentar* un ús del judici on no és la determinació conceptual allò que fonamenta la universalitat. En altres paraules, li cal donar prova d'un ús del judici completament *independent* del concepte, li cal un judici estètic *pur*. En funció d'aquesta metodologia, que Kant explicita en la deducció dels judicis estètics purs (Ak. V, 279 i seg), distingeix entre dos tipus de bellesa: la bellesa lliure i la adherent. La bellesa lliure no pressuposa cap concepte respecte a allò que ha de ser l'objecte; en canvi, la bellesa adherent, pressuposa el concepte de perfecció de l'objecte. La diferència consisteix en la distinció entre un judici que predica "bellesa de..." respecte a un altre que predica, simplement, "bellesa". És a dir, entre un judici estètic que es *recolza* en un judici cognoscitiu, ja que predica la bellesa d'un determinat objecte; i un judici estètic independent. Kant es força a donar un exemple de bellesa lliure, això és, de bellesa completament òrfena de concepte. Busca algun element estètic respecte al qual un possible lector no pugui trobar-hi, per més que s'esforci, cap determinació conceptual. D'aquí sorgeixen els cèlebres, però no per això menys sorprenents, exemples kantians de bellesa lliure: el fullatge, les greques, les geometries, els arabismes, les composicions musicals sense tema, les figures dels marcs dels quadres... Entenguem-nos: Kant posa aquest exemples per intentar demostrar que, fins i tot, podem trobar casos de bellesa completament lliure de conceptes, és a dir, casos on el judici estètic no s'apliqui simultàniament al cognoscitiu<sup>177</sup>, casos de bellesa pura; però de cap manera Kant pot pretendre defensar que aquest casos extrems, exemplars, són els únics casos possibles de bellesa. Si això

---

<sup>177</sup> Això si acceptem que en els arabismes, per exemple, no entra en joc ja, com a mínim, el concepte de línia, corva, bucle... cosa, al meu entendre, difícil d'acceptar.



fos així l'estètica kantiana quedaria reduïda a una ridícula fonamentació transcendental de l'ornament<sup>178</sup>.

Per donar entitat a la bellesa no podem distingir entre fenòmens *amb concepte* i fenòmens *sense concepte*. No podem edificar la bellesa sobre un *tipus* d'objecte o de fenomen, capaç de presentar-se'ns **aconceptuament**. Com hem demostrat ja en l'inici del treball, Kant no descriu la bellesa a partir de les característiques de l'objecte, per tant, la distinció bellesa lliure/bellesa adherent, tampoc es podrà dur a terme en funció de tipologies d'objectes, sinó en funció de l'ús del judici. Si la distinció lliure/adherent es basés en una distinció entre objectes, entre fenòmens, és a dir, entre fenòmens *amb concepte* (home, cavall, edifici...) i suposats fenòmens *sense concepte* (fullatge, arabismes, gresques...) suposaríem a la raó humana un mode d'aprehensió de la realitat no conceptual i alhora, suposaríem un regne o domini de fenòmens inabastables conceptualment, que no podrien ser fenòmens sinó suprafenòmens o subfenòmens<sup>179</sup>. Precisament aquest serà el pas que duran a terme alguns idealistes<sup>180</sup> i Schopenhauer,

---

<sup>178</sup> Això sembla defensar David Morgan en un article que identifica tant en Kant com en Kandinsky la idea d'ornament amb la d'abstracció; a opinió meua equivocant-se en ambdós casos. Morgan, David: "The idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky", dins *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50:3 (1992), 231-242. Existeix una certa lectura de Kant com a precursor de l'informalisme i l'abstracció; per exemple Waibel, Violetta L.: "Die Explikationskraft der Ästhetiken Kants und Nietzsches für den abstrakten Expressionismus (Wassily Kandinsky. Mark Rothko, Jason Pollock, Joan Mitchell)"; dins Himmelmann (2005, pàgs. 196-214). Els perills d'aquesta lectura (que intentarem superar en la tercera part del treball) són els mateixos que els de la lectura formalista de l'estètica kantiana, bàsicament, suposar que en Kant hi ha unes prescripcions estètiques i que es pot descobrir un caràcter objectiu de la bellesa. Una molt bona crítica a totes aquestes doctrines des de la perspectiva de la història de l'art contemporani en Chédin (1982, 103 i seg.). La lectura informalista es recolza en l'abús del significat de bellesa lliure en Kant: "*Se observa frecuentemente una tendencia a interpretar esta distinción kantiana [es refereix a la distinció entre bellesa lliure i adherent] en el sentido de si hay o no conceptos en juego. Según esta interpretación, siempre que entrasen en juego conceptos, la belleza sería adherente, no libre. Esto tendría, evidentemente, consecuencias desastrosas para la posibilidad de la belleza libre, en especial en el campo de lo que llamamos "arte". Así, por ejemplo, Gadamer, comentando este parágrafo de la Crítica del juicio, llega a entender que la belleza artística libre quedaría reducida a lo ornamental*" Martínez Marzoa (1987, 67).

<sup>179</sup> Cal apuntar aquí mínimament les característiques del sublim en la *KU*. Kant descriu el sublim com aquell cas on el concepte no pot *aprehendre* allò que la imaginació, violentada, diu Kant (*Ak. V*, 76) presenta. En el sublim el plaer està referit també a conceptes, com en el bell, i igualment sense determinar quins (*Ak. V*, 74). En el sublim és *representada* la ilimitació (*Unbegrenztheit*) (*Ak. V*, 75). En el sublim natural *intuïm* infinitud, un *concepte* que es contradia a si mateix (*Ak. V*, 93-94). En el sublim la imaginació intenta *concordar* amb les idees de la raó, i ja no amb els conceptes de l'enteniment, com és el cas en els judicis de gust, ara bé, concordar-hi també sense *determinació* per part d'aquestes (*Ak. V*, 94). Com veiem, doncs, en el judici del sublim també entren en joc conceptes, però tampoc són *determinants* per al judici estètic.

<sup>180</sup> Vegeu com descriu Bürger el pensament estètic de Schelling: "*Tal concepción del arte por parte de Schelling hace ver cómo la pretensión metafísica que se otorga al arte ponen al artista y a su obra en una oposición extrema a la praxis vital diaria, al hacerlos vehículo de la revelación del absoluto. Aún hay que poner algo más de relieve: la intuición estética en tanto que intuición intelectual objetivada se presenta como un conocimiento no conceptual en contraposición al conocimiento propio del entendimiento al que*

recolzant-se en la *KU*, però violant-ne els principis bàsics: per una banda, distingint entre dos nivells d'experiència i de coneixement, un fenomènic conceptual i un altre suprafenomènic aconceptual; i per altra, constituint un tercer domini d'objectes, el de l'art i la bellesa, domini on es presentaria el coneixement superior, absolut, verdaderament verdader, enfront del simple coneixement mundà, fragmentari, que ofereix l'enteniment<sup>181</sup>.

La distinció entre fenòmens *amb concepte* i fenòmens *sense concepte* seria una distinció antikantiana, una distinció que fracturaria el principi fenomenològic kantiana. Per tant, la distinció entre bellesa lliure i bellesa adherent, i així mateix, la distinció entre judicis estètics i judicis cognoscitius no es durà a terme en funció de l'existència o no de concepte<sup>182</sup>, sinó, com hem anat repetint, en funció del paper que jugui aquest. No és l'existència o no de conceptes, sinó l'ús que es fa del concepte en un judici, allò que distingeix, que permet distingir, entre judicis cognoscitius i judicis estètics. En el judici cognoscitiu el concepte és qui regeix l'articulació, per contra en el judici estètic el concepte no **regeix**.

Kant a dut a terme la distinció lliure/adherent, simplement, per a demostrar que el judici estètic no és un subapartat, una modalitat menor, un apèndix, del judici cognoscitiu. En altres paraules, Kant vol exemplificar com hi ha casos en les quals un judici estètic pot *acompanyar* un judici cognoscitiu, el cas de la bellesa adherent; però que també podem trobar-ne d'altres on el judici estètic circula completament sol, el cas de la bellesa lliure. La bellesa lliure serà, doncs, una prova del funcionament, una prova de la possibilitat del judici de gust. Res més, en cap cas serà *model* o *cànon* de bellesa, perquè en l'estètica kantiana no hi ha ni hi pot haver models ni cànon (i si finalment se n'extreu un model o ideal aquest serà la bella representació de la figura humana; clarament amb concepte, doncs). L'estètica de Kant, com ell mateix ens diu en el pròleg, no és prescriptiva:

---

*le está vedado el acceso al absoluto porque sólo puede captar lo escindido en la identidad originaria. [...] El arte, como intuición estética que es, es concebido como un modo superior de conocimiento en comparación con el "punto de vista subordinado" del entendimiento".* Bürger, Peter; *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor, 1996, 30-31.

<sup>181</sup> Rosset (1989).

<sup>182</sup> "[T]he noncognitive nature of aesthetic judgment cannot imply that our response to aesthetic ideas is entirely devoid of conceptual content, because the various attributes of an aesthetic idea are conceptually replete". Pillow, Kirk: "Understanding Aestheticized"; dins Kukla (2006, 256).

“Da die Untersuchung des Geschmacksvermögens, als ästhetischer Urtheilskraft, hier nicht zur Bildung und Cultur des Geschmacks [...] sondern bloß in transscendentaler Absicht angestellt wird” (Ak. V, 170).

No es pretén establir una *norma del gust* ni s'en dedueix cap *formalisme*<sup>183</sup>; sinó que és **descriptiva**, com tota la filosofia crítica. Pretén fonamentar el judici de gust a partir de la descripció de les nostres facultats. Si li atorguem a la *KU* un caràcter prescriptiu i si interpretem els exemples kantians de bellesa lliure com a *models de bellesa*, llavors caiem en l'error de restringir el judici estètic a un determinat regne d'objectes (?), regne que suposadament es trobaria més enllà del món conceptual, és a dir, més enllà del fenomen. Com diu Lebrun:

“On trouve dans ces lignes un des pires malentendus qu'ait favorisés l'art moderne: l'oeuvre n'aurait de valeur esthétique qu'à la condition d'être informe et de signifier au minimum, comme si son destin esthétique se jouait dans la perception que j'en ai et non dans l'imaginaire auquel elle me renvoie. Mais la technicité d'un objet, le caractère figuratif d'une peinture ou l'intelligibilité d'un texte ne préjugent pas plus de leur valeur que de leur non-valeur esthétique, -et c'est abusivement qu'on a confondu avec <la licence de ne pas figurer> <l'interdiction de figurer>”<sup>184</sup>.

### *Imaginació i veritat*

Kant es troba en el llinard d'un canvi d'hegemonia, en el punt d'inflexió entre dues concepcions estètiques i, per tant, entre dues concepcions artístiques. Podem dir que, principalment, serà la seva filosofia la que contribueixi a aquest canvi<sup>185</sup>. A partir de la *KU*, com hem exposat en l'apartat anterior, el model de pensament *classicista* es deixat enrere per Kant, fet que obre la possibilitat de noves concepcions, que no tenen perquè ser sempre fidels als principis kantians. Dins del model clàssic de pensament l'art tenia un paper i una funció particular: en el model clàssic l'art és imitació, *mimesi*<sup>186</sup>, l'artista es defineix com aquell que copia la realitat, la natura. Aquí la bellesa pertany a la

---

<sup>183</sup> "Kant's "formalism" is not a campaign slogan; as his Preface promises, it has nothing to say about the formation or cultivation of taste; it is the outcome (as it seems to me) of a philosophical mistake". Mothersill (1984, 226).

<sup>184</sup> Lebrun (2003, 515).

<sup>185</sup> Hofmann, Werner; *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona, Ediciones Península, 1992, 146 i seg.

<sup>186</sup> Per aprofundir en el significat estètic del terme vegeu Bozal, Valeriano; *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987. Vegeu també el clàssic Auerbach, Eric; *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Mèxic, F.C.E., 1950. Una lectura més actual en Gebauer, Gunter i Wulf, Christoph; *Mimesis: Culture, Art, Society*. Los Angeles, University of California Press, 1996.

natura, que és model de bellesa, per tant l'artista és destre en el contemplar, en saber veure i apreciar la natura correctament per a després *reproduir-la*. L'artista té un paper passiu, de contemplador, i l'art queda sempre en un segon pla, com una mera còpia o reproducció de la bellesa autèntica: la natural.

A la *KU* podem veure com, d'una manera incipient, es van donant les condicions per al canvi, per a la subversió de la jerarquia bell natural-bell artístic. Els moviments artístics immediatament posteriors a Kant ja han deixat de pensar l'art com a simple imitació, ara posen l'accent en una altra capacitat: la producció. Efectivament, en el període romàntic l'art és producció, *poiesi*, l'artista ja no és simplement un contemplador de la natura, un reproductor d'aquesta, sinó plenament un productor de bellesa. La bellesa principal ja no serà la natural, la contemplada, sinó l'artística, la produïda<sup>187</sup>. La *KU* es troba just enmig del canvi d'hegemonia, just enmig del pas de la *mimesi* a la *poiesi*<sup>188</sup>, precisament perquè la *KU* provoca aquest canvi d'hegemonia. Serà a partir de la *KU* que la bellesa natural ocuparà un paper secundari, enfront del protagonisme que cobrarà la bellesa artística. Encara més, serà a partir de la *KU*, que l'estètica deixarà de ser una reflexió sobre la bellesa per a convertir-se en una reflexió sobre l'art, és a dir, serà a partir de la *KU* que "estètica" començarà a ser sinònim de "filosofia de l'art". L'estètica de Kant es troba enmig del pas, en el *limes* que separa classicisme de romanticisme sense formar part de cap dels dos models<sup>189</sup>.

Kant ens ha presentat el judici estètic com una alternativa al cognoscitiu, com una relació diferent envers el fenomen. I no és, simplement, que Kant hagi descrit la possibilitat d'aquesta comprensió alternativa, sinó que l'ha legitimada críticament, a través de l'Analítica d'allò bell i de la Deducció dels judicis estètics purs; i a més, l'ha col·locada com a garantia, com a clau de volta del sistema. Amb la *KU* la perspectiva estètica s'independitza de coneixement i moral i, a més, es guanya un paper decisiu en

---

<sup>187</sup> Com a estudi clàssic d'aquestes dues concepcions de l'art tenim el llibre de M. H. Abrams; *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral, 1975. Abrams explica que amb la imatge del mirall i la làmpara "identifica dos comunes y antitéticas metáforas acerca de la mente, la una que compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyecto radiante que aporta algo a los objetos que percibe. La primera de ellas fue característica de buena parte del pensamiento desde Platón hasta el siglo XVIII; la segunda tipifica prevaleciente la concepción romántica de la mente poética". Pàg. 12.

<sup>188</sup> Cirilo Flórez Miguel: "Poiesis y mimesis en la experiencia estética kantiana"; dins Rodríguez Aramayo i Vilar (1992).

<sup>189</sup> Mostrar que l'estètica kantiana i la del Nietzsche madur no formen part ni del model *mimètic* ni del *poiètic*, és una de les intencions principals del present treball. Sobre aquest aspecte vegeu el meu llibre *Pensar l'art: Kant, Nietzsche, Tàpies, Bauçà*. Barcelona, Angle Editorial, 2006.

l'arquitectura del pensament. En altres paraules, Kant ha posat sobre la taula un ús del judici on no és la determinació conceptual allò decisiu, sinó la perspectiva estètica:

*“La belleza nos situa así ante una comprensión de lo fenoménico totalmente distinta de la razón teórica: su único principio transcendental es el de la libertad de las facultades, es decir, el de una representación de lo ente que admite e incluso exige la participación productiva del sujeto (poíesis, tékne) en la misma constitución del objeto”*<sup>190</sup>.

La nova perspectiva estètica s'assenta, doncs, sobre la possibilitat productiva del subjecte, és a dir, sobre una modalitat d'aprehensió del fenomen que, gràcies al paper *actiu de la imaginació*, no és simplement passiva<sup>191</sup>. En la Observació general que tanca la primera secció de l'Analítica Kant ja havia descrit el gust com la facultat de jutjar l'objecte en referència a la *lliure conformitat* a llei de la imaginació (Ak. V, 240). I com que *“la imaginación es la facultad de “construir”*”<sup>192</sup>, en tot judici estètic, ja versí sobre la bellesa natural o l'artística, la imaginació desplegarà una activitat productiva:

*“incluso cuando el objeto del juicio ya es dado (naturaleza), su valor estético consiste en despertar en el sujeto la misma actividad de la imaginación que si fuera creado. Si la posibilidad del juicio y del objeto estético depende, pues, de la capacidad productiva de nuestras facultades, la aplicación de sus principios tendrá como lugar privilegiado aquél donde el sujeto asuma un papel máximamente creativo, donde no sólo juegue con la libertad o la progresión de sus representaciones, sino que produzca el objeto mismo de la realidad. Tal ámbito no es otro que el del arte (tékne, Kunst)”*<sup>193</sup>.

Com veiem, és precisament el fet que el judici estètic no sigui un judici cognoscitiu, i per tant no sigui un judici fonamentat en conceptes, allò que atorga aquesta capacitat productiva a la imaginació i, per tant, un protagonisme clar a l'art. L'art, per ser producció, es col·locarà per sobre de la bellesa natural, ja que aquesta és contemplació. L'art passa a ser *model* de bellesa; la bellesa natural es jutja *com si fos* bellesa artística, creada. Exactament el contrari del que passava en el paradigma classicista, on tota bellesa artística era jutjada en funció de la bellesa natural, és a dir, en funció de la seva capacitat per imitar la natura.

---

<sup>190</sup> Turró (1996, 127).

<sup>191</sup> Makkreel, Rudolf A.; *Imagination and interpretation in Kant: The hermeneutical import of the “Critique of Judgment”*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1990.

<sup>192</sup> Martínez Marzoa (1987, 34).

<sup>193</sup> Turró (1996, 132).

La reformulació de l'estètica que duu a terme la *KU*, doncs, significarà també una profunda transformació dels paràmetres artístics. Transformació no de les *normes* o *principis* de l'art, ja que l'estètica kantiana parteix de la base que ni hi ha ni hi pot haver uns principis artístics ensenyables, sinó transformació de la idea mateixa d'art. El punt de vista transcendental de Kant li fa pensar l'art en funció no dels seus resultats, és a dir, no en funció dels objectes que produeix, sinó en funció de les facultats que hi entren en joc. Més concretament: en funció de **com** les facultats hi entren en joc. Per a Kant l'art exemplifica la possibilitat d'un ús no cognoscitiu del judici, un ús on les facultats de l'esperit humà es troben en un tipus de relació molt especial. Un ús que esdevé garantia tant de la unitat interna del subjecte com de la possibilitat de comunicació intersubjectiva.

Kant impossibilita la constitució d'un domini estètic. Fins i tot quan descobrim que el “**tercer Faktum**” de la filosofia kantiana, el *Faktum* encarregat de relligar natura i llibertat, és l'art; fins i tot aquí, deia, hem de saber reconèixer que no parla de l'art com a regne d'objectes, sinó de l'art com a *activitat* i alhora com a *mirada*. Allò que li interessa a Kant no és la peça d'art, sinó *com* funcionen les nostres facultats en l'activitat artística, és a dir, davant del fenomen artístic. Allò que Kant veu en l'art és una operació de l'esperit que no necessita la determinació conceptual, que és prèvia a la determinació conceptual, i que per tant, es prèvia a l'escissió del subjecte<sup>194</sup>.

En l'art hom *produeix*, a través de l'esquematització, imatges:

“*La esquematización propia de la obra de arte no consiste sólo en la producción de imágenes, sino también, y ante todo, en la producción de imágenes del sujeto*”<sup>195</sup>.

És en aquestes “*imágenes del sujeto*” on Kant troba el **tercer Faktum**, on Kant troba la clau de volta del sistema, el pont que fa possible el trànsit entre natura i llibertat. No és l'art des del punt de vista dels seus productes, és a dir, des del punt de vista del conjunt d'objectes, sinó l'art des del punt de vista del subjecte. En Kant, tornem-ho a dir, l'art no es descriu per unes característiques objectives, sinó per unes facultats subjectives. L'art és una possibilitat de l'*activitat del subjecte*, la possibilitat de la bellesa, i tota bellesa, com dèiem, passa a ser contemplada des de la perspectiva de l'art:

---

<sup>194</sup> “*L’imagination apparaît comme une instance préthéorique plutôt que non-théorique*”. Lebrun (2003, 636). Vegeu també Duque, Félix: “El sentimiento como fondo de la vida y del arte”; dins Rodríguez Aramayo i Vilar (1992).

<sup>195</sup> Pérez Carreño; dins V.V.A.A. (1990, 100).

*“Lo bello es siempre, más cerca o más lejos de la cosa, en todo caso representación de una cosa y no meramente una cosa. Por tanto, la belleza es siempre, en uno u otro nivel, Kunstschönheit”*<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Martínez Marzoa (1987, 82).

## SEGONA PART

### NIETZSCHE: MODERNITAT I VALOR



### 3. INVERSIÓ

*Meine Philosophie umgedrehter Platonismus:  
je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner  
schöner besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel.*

Friedrich Nietzsche, KSA 7, frg. 7[156], 199 (1870-1871)

[Extramoralitat, transmundanitat i pessimisme. Sinestèsia. Immanència.

Exotèric/esotèric. Metafísica estructural.

El final de l'ontologia. Nihilismes. La veritat i el llenguatge]

#### *Doctrina del mètode*

L'instant brillant en el que Nietzsche presenta la seva filosofia com a “**platonisme invertit**” actualitza una estratègia filosòfica de quatre-cents anys d'antiguitat que seguirà practicant-se fins molts decennis després de Nietzsche mateix. La **inversió** havia estat, en un primer moment, una tècnica copernicana: el canvi de *posició* entre el sol i la terra assajada en una obra que marcaria el final d'una època, *De revolutionibus orbium coelestium* (1543). No entrem en la discussió sobre la intenció última de Copèrnic en aquesta obra, el que ens interessa és la seva recepció i la possibilitat metòdica que obre. Les conseqüències de l'exercici teòric copernicà mostren en primer lloc que en la dinàmica de sistemes tota inversió puntual genera la necessitat d'una inversió general. L'astronomia invertida de Copèrnic acaba afectant la fe, la moral i el saber. La modernitat còsmica serà el primer llinar del *Neuzeit*.

La inversió neix com a ficció de ciència, amb una intencionalitat pragmàtica, comptable. En el seu moment copernicà inicial, originari i innocent, representa un exercici de càlcul hipotètic només utilitzable en l'interior d'un laboratori imaginari, el laboratori estel·lar, sense cap utilitat fora d'aquest, en el món de la vida, on la terra és plana i s'està quieta. Quan Copèrnic inverteix l'ordre de les esferes celests per afinar i

ordenar millor els fenòmens observacionals que dissenteixen del dogma geocèntric, a més de fundar involuntàriament la inversió com a estratègia filosòfica, funda alhora el projecte científic del laboratori, el medi *preparat* per a la prova on tots els resultats queden retinguts i acotats. Copèrnic crea el límb imprescindible per a la ciència moderna. Possibilita el risc de les hipòtesis i l'experimentació compartimentant la teoria en un espai de praxi. No serà fins molt després que es descobrirà que cap hipòtesi és inòqua un cop ha estat formulada, que no existeixen els espais impermeables de la investigació i que l'experiment sempre acaba traspasant les parets del laboratori, siguin quins siguin els seus efectes de devastació.

El valor d'innocència [extramoralitat] de l'experiment copernicà serà el primer pas en l'accés a l'autoconsciència per part de la incipient comunitat científica. El *descobrimet* metateòric que l'experimentació no obeeix a res més que al seu propi desenvolupament, sent orba a tots els preceptes exteriors que se li intenten imposar, vinguin des de la fe o des de la bioètica. L'autèntic poder fred de la ciència experimental consisteix en que, ja des del moment copernicà originari, encara que el científic actuï sense voluntat determinada, l'experiment disposa d'una voluntat pròpia. Aquesta *no és moral*, és una raó *en* la història, la mà invisible de la modernitat científico-tècnica.

La separació entre cognoscitiu i moral, producte primer del kantisme i fundacional per a la modernitat, està prefigurada en la *innocència* de Copèrnic, que dedica el seu llibre al Papa<sup>197</sup>. Com sabem, es culminarà el projecte amb la distinció de la crítica entre judici teòric i judici pràctic. Kant és molt més extramoral que Sade. Nietzsche, sens dubte, es troba també situat aquí:

*“Auf die reine Erkenntniß der Dinge läßt sich keine Ethik gründen: da muß man sein wie die Natur, weder gut noch böse”*<sup>198</sup>.

L'èxit d'un experiment determinat és silenciàble, però l'èxit de l'experimentació com a estratègia del saber, un cop validada, ja no es pot controlar. A tot Copèrnic innocent li segueix un Galileu carregat de culpabilitat, com la història mateixa de la ciència moderna demostra. El mètode experimental té un punt d'originari. Els seus naixements són *in vitro*, sí, però són naixements. El terror en ciència prové d'aquí, del seu valor de

---

<sup>197</sup> “Man sollte nicht vergessen, daß Kopernikus seine Widmungsvorrede an den Papst richtet, der mit der Einberufung des Konzils von Trient die theologische Wendung gegen die Dämonisierung der gefallenen Vernunft und ihrer Autonomie einleitete, und daß sein Werk in eben dem Jahr 1543 erschien, zu welchem das Konzil einberufen worden war”, Blumenberg, Hans; *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, 240.

<sup>198</sup> KSA 8, frg. 17[100], 312 (1876).

nou origen incontrolat, des de Shelley fins a la clonació genètica. La simptomatologia teòrica d'aquest *terror* està continguda en les tesis sobre la raó *instrumental* de l'escola de Frankfurt. El seu origen remot el trobem en Nietzsche. Però no només el terror, els efectes emancipatoris de la ciència també provenen del seu caràcter natalici desbocat. El final de la metafísica, el final de la superstició, el final de totes les institucions coercitives del saber es recolza en la impossibilitat que té la ciència per a conviure amb qualsevol element extracientífic i no sotmès a crítica. Diguem-ne, d'aquest caràcter d'irradiació que té la ciència moderna, el seu caràcter d'**il·lustració**, que és el caràcter clau que interessarà a Nietzsche.

S'ha parlat abastament d'un període "positivista" o "il·lustrat" en Nietzsche, un dels famosos tres períodes del pensament nietzschian: el període de la metafísica d'artista (1872-1878), el positivista (1878-1885) i el de la voluntat de poder (1885-1888). Com és sabut i ja hem dit a la introducció, aquesta divisió està molt mediatitzada per la recepció inicial de la seva filosofia i pel llibre de Lou Andreas-Salomé; *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (1894), quedant fixada amb la monumental biografia de Charles Andler; *Nietzsche. Sa vie et sa pensée* (1920). D'entrada cal prestar atenció a que el concepte d'il·lustració en Nietzsche no és el d'una epocalitat històrica, sinó el d'una actitud del saber que apareix en els antics, els renaixentistes, els il·lustrats, etcètera. Direm també que existeix efectivament un *moment* nietzschian d'ús de la ciència com a arma contra la superstició i el dogma; però no podem reduir allò que en Nietzsche és una constant vital a mera etapa<sup>199</sup>. No només l'art, també la ciència, en Nietzsche, se'ns presenta com una força de vida<sup>200</sup>: la ciència de la història com a element alliberador de la "*malaltia de la història*". L'home necessita la història per a la vida, inclús contra la pròpia història com a fossilització de la vida. La ciència de la història contra la constitució de la història en ciència, on es perd la utilitat del saber

---

<sup>199</sup> "Ciencia significa esencialmente para Nietzsche crítica. Sin embargo, se refiere aquí a la crítica de la filosofía, de la religión, del arte y de la moral transmitidos. La ciencia no significa, pues, para él la investigación de un ámbito de lo real, sino la demostración del carácter ilusorio de aquellas actitudes humanas que en su primer período Nietzsche consideraba como los accesos originarios y verdaderos a la esencia del mundo", Fink, Eugen; *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1996, 54. Sobre el concepte d'il·lustració en Nietzsche vegeu Gerlach, Hans-Martin: "<Diese Aufklärung haben wir jetzt weiterzuführen...>: Friedrich Nietzsche und die europäische Aufklärung", dins *Nietzsche-Forschung* 14 (2007), 35-43.

<sup>200</sup> "Die Kunst als das Jubelfest des Willens ist die stärkste Verführerin zum Leben. Die Wissenschaft steht auch unter der Herrschaft des Triebes zum Leben: die Welt ist werth erkannt zu werden: der Triumph der Erkenntniß hält am Leben fest. Die Geschichte, weil sie das Unausschöpfbare Zeitlos Unendliche ist, ist die Hauptstätte der wissenschaftlichen Orgien", KSA 7, frg. 3[3], 59 (1869-70). En la ciència orgiàstica es prefigura la ciència jovial. Inclús es parlarà d'una "ciència tràgica", KSA 7, frg. 7[101], 161 (1870-71).

històric per a la vida si la disciplina només pretén ser coneixement i no guia per a l'acció<sup>201</sup>. També la ciència filològica com a dissolvent de les coagulacions de l'esperit en la lletra. La ciència que ensenya als homes a "llegir lentament"<sup>202</sup>. I encara la "aesthetische Wissenschaft" com a remei a la decadència cultural<sup>203</sup>, la física contra la metafísica, etcètera. Per damunt de tot, el paper de la ciència en la destrucció del *saber* anterior<sup>204</sup>.

El Nietzsche inversor del platonisme, doncs, troba també el seu origen en el caràcter abrasiu de la ciència moderna. Ell coneix perfectament el valor d'irreversibilitat de l'exercici copernicà i, si tenim en compte els elements que introdueix Copèrnic en la seva astronomia experimental, elements com perspectiva, horitzó, situació, etcètera, entendrem el fàcil pas a Nietzsche i intuirem les idees que posteriorment n'extreurà<sup>205</sup>.

La història de Copèrnic ensenya que tot allò que ha pogut ser invertit una vegada ja no podrà tornar a ser igual. De fet, es podria llegir tot el trajecte del pensament modern, des de Copèrnic fins a nosaltres mateixos, com a intents d'inversió constants, fracassats o

---

<sup>201</sup> Un mal ús de la història "durch die Wissenschaft, durch die Forderung, dass die Historie Wissenschaft sein soll". KSA 1, *Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* 4, 271.

<sup>202</sup> KSA 8, 2[1]-3[76], 11-38 (1875). El filòleg vist com a educador dels educadors, una idea permanent en els fragments pòstums del març de 1875 que havien de conformar una de les consideracions atemporals amb el títol "Wir Philologen". Cal recordar que *Menschliches Allzumenschliches* (1878) havia de ser un llibre dedicat a la disciplina i portava com a *working title* "Philologie als Beruf".

<sup>203</sup> Les paraules inicials de *Die Geburt der Tragödie*: "Wir werden viel für aesthetische Wissenschaft gewonnen haben...", KSA 1, *GT* 1, 25.

<sup>204</sup> "Wissenschaft hat zwar zur Destruktion traditionaler Weltbilder beitragen, aber sie selbst ist ihrer Natur nach –eben weil sie nicht auf der ursprünglich-produktiven Ebene der Welt-und-Sinn-Erzeugung anzusiedeln ist- nicht in der Lage, diese Funktionsstelle einzunehmen oder gar eine neue zu schaffen. Ein wissenschaftliches Weltbild kann es nicht geben", Abel, Günter: "Wissenschaft und Kunst", dins Djuric, Mihailo; Simon, Josef (eds.); *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*. Würzburg, Königshausen & Neuman, 1986, 12. Jörg Salaquarda parla directament del "Nietzsches "Aufklärungs-Projekt"". Salaquarda, Jörg: "Die Fröhliche Wissenschaft zwischen Freigeisterei und neuer "Lehre"", dins *Nietzsche Studien* 26 (1997), 173. A través del mètode científic i l'anàlisi s'inicia la crítica de la moral i la resta de supersticions civils: "Nietzsches Wendung zur Wissenschaft ist auf diesem Hintergrund zu sehen: Die neuzeitliche Wissenschaft, genauer: ihre nüchterne und objektive Methode, sah er als den besten Garanten für intellektuelle Redlichkeit an, während Religion und Philosophie, ja selbst die Kunst leicht dazu verführten, die Dinge in ein milderes Licht zu tauchen und dadurch zu verfälschen. [...] Er plante sein Projekt von Anfang an nicht als bloße Wiederaufnahme der Aufklärung, sondern auch als deren Radikalisierung", *Idem*. 174. Els il·lustrats il·lustren insuficientment i no són capaços d'il·lustrar en moral, no són capaços de denunciar-la com a falsa, d'analitzar-la. Per això mateix *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) serà el llibre més personal de Nietzsche, perquè aquí arrela el projecte del *Freigeisterei*.

<sup>205</sup> "Im folgenden mag die Position Nietzsches im Zeichen dieser Problematik gesehen werden, bei dem die Copernicanische Wendung als symptomatisch für unsere ganze neuzeitliche Verfassung angesehen wird", Kaulbach, Friedrich: "Die Copernicanische Wende als philosophisches Prinzip. Nachgewiesen bei Kant und Nietzsche"; dins Kaulbach, Friedrich; Bargenda, Udo Wilhelm i Blühdorn, Jürgen (Eds.); *Nicolaus Copernicus. Zum 500. Geburtstag*. Köln/Wien, Böhlau Verlag, 1973, 50. Nietzsche pren a Copèrnic com a representant de la ciència moderna, entesa com a crítica a la religió, enemic de l'"astronomia teològica".

reeixits, amb plena consciència del caràcter destructiu d'aquesta *acció* intel·lectual. La inversió és sempre un prolegomen a la destrucció, en sentit heideggerià<sup>206</sup>, pel simple principi *físic* que diu que una piràmide invertida no pot sostenir-se dreta. La inversió dels elements del sistema acaba per destruir el sistema ja que aquest es sustentava precisament en la *posició* dels seus elements.

Tota revolució és una inversió encoberta, i viceversa. Més enllà del concepte revingut i equívoc de revolució que emana del títol geomètric escollit per Copèrnic, la modernitat se'ns presenta com una constant *voluntat* d'invertir; voluntat enllaçada invisiblement amb les idees de transformació, canvi i progrés. Una voluntat d'invertir amb coneixement de causa i de conseqüència. Aquí, més enllà de la pura ciència, ens referim també als intents constants d'inversió en política, en moral, en valors, en cultura o en l'ordre total de les coses, rèpliques al terratrèmol copernicà inicial<sup>207</sup>. Si volguéssim donar una fórmula de conservació dels elements moderns hauria de dir alguna cosa així com: "*Només és allò que no pot ser invertit, i només és mentre no ha estat invertit*". D'aquí se segueix que la dicotomia entre allò perdurable i allò efímer, en la modernitat, no es constitueix a través de l'element temporal, sinó a través de l'element posicional. En la modernitat no hi ha éssers ni substàncies eternes, però hi ha *elements ininvertibles*. Per dir-ho en llenguatge kantian, no hi ha *Bestände* però sí principis transcendents, això és: aquelles condicions de possibilitat que mai poden situar-se en el nivell dels efectes. No serà casual que l'intent nietzschian de destrucció del kantisme consisteixi en intentar descriure els principis transcendents, cognitius o morals, com a *productes*.

Nietzsche, com a filòsof modern, inicia la seva trajectòria filosòfica adherint-se a la metodologia de la inversió. El marc de referència inicial, programàtic, és la filosofia de Schopenhauer i la seva declaració d'intencions: llegir el món com a voluntat i com a representació i veure que tot allò que se'ns presenta (*Vorstellung*) és realment allò que no és i que tot allò que subjau i mai no apareix (*Wille*) és només allò que és<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> El paràgraf 6 de *Sein und Zeit* exposa la tasca de "destrucció de la història de l'ontologia". La fenomenologia com a destrucció de la metafísica en invertir el valor entre idea i cosa. Heidegger, Martin; *Sein und Zeit*. GA 2. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.

<sup>207</sup> Segurament l'exercici d'inversió especulativa general més proper a nosaltres és el marxisme, i ens serveix com a exemple de tot això. "*El típico gesto de desenmascaramiento de la crítica marxista es, por consiguiente, el vuelco: poner la conciencia sobre los pies. Pies significa aquí el saber acerca de la posición en el proceso de producción y en el conjunto de clases*". Sloterdijk, Peter; *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela, 2003, 84.

<sup>208</sup> Schopenhauer, Arthur; *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Citem a partir de l'edició d'Arthur Hübscher. Schopenhauer, Arthur; *Sämtliche Werke*, Wiesbaden, 1966. Vol. 2 i 3. Sobre Schopenhauer

Per a fer possible una filosofia inversora el primer que cal és partir d'un *esquema dualista*, són necessaris com a mínim dos nivells elementals per a que el filòsof pugui situar a baix tot allò que es trobava a dalt i a dalt tot allò que es trobava a baix. Dos nivells del real i, conseqüentment, una *distància* que els uneixi i separi. El monisme ni és ni pot ser inversiu. Schopenhauer, amb la seva lectura particular de la bipolaritat platònica entre el món de les idees i el món de les aparences i, sobretot, amb la seva recepció interessada de Kant, on la distinció epistemològica entre cosa en sí i fenomen esdevé una distinció ontològica, una distinció entre dues *realitats*<sup>209</sup>; proporciona a Nietzsche l'esquema inicial, el dualisme imprescindible per a dur a terme la inversió<sup>210</sup>. Nietzsche, a partir d'aquí, a partir de l'esquema i no estrictament dels elements concrets de l'esquema, invertirà el valor entre el ser (solar) i l'aparèixer (terrenal), arribant a col·locar allò terrenal (fenomènic) com a primordial i allò solar (essencial) com a secundari i derivat. S'inverteix el platonisme quan allò sensorial *determina* la idea, quan l'aparència de l'art té més valor que la veritat intel·lectual. Nietzsche capgira l'**emanacionisme** clàssic. En el punt inicial del procés hi ha la necessitat que té la filosofia nietzschiana d'una estructura duplicada com la que li ofereix Schopenhauer. És des de la duplicació des d'on Nietzsche anirà donant la volta al model clàssic (platònic) restant valor al ser i carregant de sentit l'aparèixer. Haurem de veure com el procés de translació de valor des d'un pol cap a l'altre farà saltar pels aires l'estructura mateixa de la duplicació i, per defecte, de la inversió com a estratègia filosòfica, quedant el *primer* Nietzsche, l'inversor, soterrat i descartat per part de la seva pròpia filosofia<sup>211</sup>. Al final del procés no quedarà res a invertir, no hi haurà cap duplicitat a la que es pugui donar la volta, només un món, erm i fred, al qual caldrà donar valor [*transvalorar*] des d'ell mateix<sup>212</sup>. Els filòsofs del futur que Nietzsche profetitza ja no seran filòsofs inversors, seran transvaloradors, això és: generadors de nou(s) valor(s).

---

vegeu Philonenko, Alexis; *Schopenhauer: Una filosofia de la tragedia*. Barcelona, Anthropos, 1989. Sobre la seva relació amb Nietzsche el clàssic Simmel, Georg; *Schopenhauer y Nietzsche*. Espuela de plata, 2004.

<sup>209</sup> Es parla de "una "ontologización" de la distinción kantiana", Parmeggiani, Marco: "El concepto de ilusión en Schopenhauer y Nietzsche", *Estudios Nietzsche* 3 (2003), 50.

<sup>210</sup> Sobre la relació entre dualisme ontològic i copernicanisme vegeu Blumenberg (1981), especialment la primera part: "*Die Zweideutigkeit des Himmels*".

<sup>211</sup> El *Versuch einer Selbstkritik* que Nietzsche afegeix a l'edició de 1886 de *Die Geburt der Tragödie* detalla algun dels motius pels quals això és així.

<sup>212</sup> És coneguda la lectura heideggeriana de Nietzsche: la inversió del platonisme com a contramoviment respecte al nihilisme, superant-lo; un contramoviment del qual Heidegger mateix vol formar part. "*La "Kehre" (vuelta) heideggeriana es, de cierto modo, la alternativa de la inversión y la transvaloración [...]. La inversión es el primer paso de lo que se transformará en "transvaloración" (Umwertung), en la*

**Invertir** és desplaçar el valor, devaluar allò que estava situat en el fonament o en la meta i potenciar allò que es presentava com a efecte o procediment. **Transvalorar**, per contra, és donar valor<sup>213</sup>. En tota inversió hi ha un moment de denegació (un nihilisme) i alhora un moment de creació de valor (una transvaloració), ja que allò que tenia valor en perd i allò que no en tenia en rep, en guanya: es crea un valor nou. La inversió ens presenta dos vasos comunicants de valor i un contingut *constant* de valor que passa d'un pol a l'altre. La transvaloració, per contra, no significa *traspàs* de valor sinó creació de valor *ex nihilo*; aquest és el gest característic del nihilisme *positiu* del que Nietzsche parla<sup>214</sup>. L'esquema de la inversió és duplicat, el de la transvaloració és **monista**. En el primer existeix una distància, en el segon es parteix de la unitat. La inversió respon al principi de l'emanacionisme, on l'element superior dóna valor a l'element inferior, la transvaloració al principi d'immanència, on *el tot* ha de ser valorat a partir de si mateix. El *continuum* de l'obra de Nietzsche és el pas d'una concepció a l'altra, d'una *estructura* a l'altra. La seva idea del valor i funció de l'art també bascularà d'un propòsit inicial: l'art com a inversor dels valors; a un propòsit final: l'art com a creador de nou(s) valor(s)<sup>215</sup>.

El primer estadi és la inversió. Schopenhauer, doncs, és el pla on Nietzsche pot *néixer*. Ofereix a Nietzsche un model estructural amb dos nivells de realitat, capgira els

---

*medida en que la idea quede transformada en valor*", Vermaal, Juan Luis: "Acerca de la inversión del platonismo en Nietzsche y Heidegger", dins *Estudios Nietzsche* 10 (2010), 107-108.

<sup>213</sup> La traducció pot dur a lectures equivocades de la terminologia nietzscheana; en la "transvaloració" no hi ha *traspàs* de valor, sinó gènesi. El prefixe "trans-" no apareix en la paraula alemanya "*Umwertung*", que es podria traduir també amb "revalorització". Destaca l'ús compartit del prefixe "um-" en els elements de tota aquesta operació, un prefixe que simplement indica canvi: "*umgedreht*", "*Umkehrung*" (invertir). En la traducció francesa estàndar encara es comet un pecat major i és tradueix "*Umwertung*" per "*inversion*", confonent així radicalment els dos moments que Nietzsche mateix distingeix. Aquest error de traducció explica molts dels errors interpretatius del nietzscheanisme francès, on predomina la idea de que si els valors són invertibles és que ja res no té valor, quan el que Nietzsche explica és que la inversió dels valors possibilita la seva pròpia revalorització o, per seguir usant la terminologia habitual, transvaloració. Large, Duncan: "A note on the term "*Umwertung*"", dins *Journal of Nietzsche Studies* 39 (2010), 5-11.

<sup>214</sup> El doble nihilisme, l'actiu (positiu) i el passiu (negatiu): "A. Nihilismus als Zeichen der *gesteigerten Macht des Geistes: der aktive Nihilismus*. B. Nihilismus als *Niedergang und Rückgang der Macht des Geistes: der passive Nihilismus* (Herbst 1887)", citat en Heidegger, Martin; *Nietzsche: der europäische Nihilismus* Freiburger Vorlesung II. Trimester 1940 GA 48. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1986, 101.

<sup>215</sup> Heidegger, Martin; *Nietzsche*. GA 6.1, 73-74, sintetitza les concepcions de Nietzsche sobre l'art en 5 proposicions:

- 1) L'art és la forma més transparent i coneguda de la voluntat de poder
- 2) L'art s'ha de comprendre des de l'artista
- 3) L'art és, d'acord amb el concepte ampliat d'artista, l'aconteixer fonamental de tot ens; l'ens és, en la mesura que és, quelcom que es crea a si mateix, quelcom creat.
- 4) L'art és el contramoviment per excel·lència enfront del nihilisme
- 5) L'art té més valor que la "veritat"

caràcters substancials de l'ésser, dinamitzant-los, i, a més, presenta una tesi radical sobre la reunificació de tota multiplicitat: la diversitat fenomènica del món de les aparences queda integrada en la voluntat, essència profunda del món.

En l'estratègia de la inversió, per principi estructural, sempre hi ha dos mons, i alhora sempre un dels dos és només el producte (*reflex*) de l'altre, sempre hi ha un primer i sempre hi ha un segon: sempre hi ha una **jerarquia**. Dualisme implica jerarquia en ontologia i representació (*reflex*, repetició, mímesi, còpia...) en estètica [emanacionisme]. La noció de jerarquia es omnipresent en Nietzsche, la beu de Schopenhauer, la comparteix amb Wagner i la defensa en les seves obres del període. Jerarquia implica sentit i valor i implica que les discussions que posen sobre la taula els seus llibres siguin sempre discussions de valoració, disputes sobre què considerar superior a què: la música al text<sup>216</sup>, el teatre antic al modern<sup>217</sup>, la proposta cultural-paidètica de Schiller/Goethe a la de Wagner<sup>218</sup>, la història a la memòria<sup>219</sup>, etcètera. En aquest plantejament jeràrquic sempre hi ha un element que acaba rebent un respecte totèmic, *idealitzat*, i això és una cosa que el Nietzsche posterior, l'esperit lliure, no es podrà perdonar. En el plantejament jeràrquic, alhora, el filòsof sempre es troba en un posicionament determinat. El perspectivisme posterior anul·larà aquesta possibilitat mateixa.

---

<sup>216</sup> Com molt bé explica Georges Liébert a *Die Geburt der Tragödie* hi ha una aliança entre música i teatre, però el *Nachlaß* mateix de Nietzsche, on descriu a Wagner pejorativament com a teatral, desmenteix aquesta suposada relació ideal, més aviat la presenta com a impossible, contranatura, "*parce que la musique est foncièrement étrangère aux réalités conceptuelles qu'on prétend lui faire symboliser*", Liébert, Georges: "Nietzsche: musique ou verbe, Ton oder Wort", dins *Nietzsche-Forschung* 13 (2006), 48. Nietzsche és conscient de que la síntesi d'inspiració wagneriana que presenta a *Geburt* ha de ser superada. La música només pot "simbolitzar" allò que no pot correspondre referencialment a cap símbol, la *Weltwille*. Babich, Babette E.: "Musik und Wort in der antiken Tragödie und *La Gaya Scienza*: Nietzsche's "Fröhliche" Wissenschaft", *Nietzsche Studien* 36 (2007), 230-257.

<sup>217</sup> Durant el romanticisme es prolonga la famosa *querelle des anciens et des modernes*, encetada a la França del XVII sota els auspicis de Richelieu per a glorificar Lluís XIV a través dels escriptors *modernes* francesos, volent transmetre el sil·logisme que tal com la literatura de l'època és superior a l'antiga (la *malaltia* romàntica dirà el contrari) el seu monarca també és superior als dels imperis clàssics. La primera *Kulturkampf* de la història concebuda com a tal? Vegeu Fumaroli, Marc (ed.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris, Gallimard, 2001.

<sup>218</sup> Venturelli, Aldo: "Das Klassische als Vollendung des Sentimentalischen : Der junge Nietzsche als Leser des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe", dins *Nietzsche-Studien* 18 (1989), 182-202.

<sup>219</sup> Interpretem que aquest és el conflicte intern que vol explicar Nietzsche a la segona consideració atemporal: un ús de la història quietista (memòria) *versus* un ús de la història crític (història). Memòria com a respecte reverencial i història com a fractura d'aquest "respecte" per a permetre l'avenç de la vida i de la història mateixa: "*Nur der Alte lebt in lauter Erinnerungen. Nicht Respect vor der Geschichte, sondern ihr sollt den Muth haben, Geschichte zu machen!*", KSA 7, frg. 27[81], 611 (1873). Vegeu Borchmeyer, Dieter (ed.); "*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*": *Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.



Com sabem, el concepte totèmic que Nietzsche agafarà de Schopenhauer per a contenir la seva doctrina inicial de la unitat desdoblada és el de “*Wille*”. Més que un concepte “*Wille*” treballa com a principi, com a horitzó sobre el qual es situen els diversos elements de la seva filosofia. En Schopenhauer la “*Wille*” és l’“*Ur-eine*”, la “*X*”, l’imaginari-real<sup>220</sup> que possibilita que tot allò divers pugui presentar-se com a divers, però alhora únic, perquè tota diversitat és *una* diversitat, això és, tota diversitat ha de referenciar-se a un element unitari que li permeti ser diversitat de. La *Wille* és el principi **solar** des del que tot emana. Afecta tots els elements i no pot ser afectat per cap.

En la filosofia duplicada de Schopenhauer la vella qüestió de la unificació del divers se soluciona de la vella manera: dividir el món entre el ser (únic, real, constant, substancial,...) i l’aparèixer (múltiple, il·lusori, intermitent, efímer,...) i fer a aquest dependent d’aquell. Schopenhauer aporta, però, una novetat radical a aquest plantejament clàssic: aquest “*Ur-eine*” sobre el qual es fonamenten totes les coses ja no és moral, ni té sentit ni ens salva. No conté cap caràcter de *desideratum* ni és un *telos*, al contrari, és un horror que preferim no veure, conèixer ni sentir. La voluntat és una força absurda i el món d’aparences que penja d’ella només pot ser concebut com a psicodrama: en certs moments comèdia, en certs moments tragèdia, però sempre una farsa.

L’atracció primera que sent Nietzsche per Schopenhauer rau en que aquest ha aconseguit treure-li el sentit transcendent al món; però això no és suficient: Schopenhauer, tot i el caràcter dinàmic i cec que aporta a l’èsser, no ha aconseguit dessubstancialitzar-lo. La *Wille* té encara algun tret d’*ens realissimum*, segueix sent una espècie de *deus absconditus* i, en relació als problemes filosòfics, *ex machina*. En la seva etapa de maduresa Nietzsche denunciarà explícitament aquest caràcter inconsistent de la voluntat schopenhaueriana:

“*Der große Grund-Fehler Schopenhauer’s liegt darin, nicht gesehen zu haben, daß das Begehren (der “Wille”) nur eine Art des Erkennens und gar nichts weiter ist*”<sup>221</sup>.

Però no hauríem de menystenir la importància de Schopenhauer. La particularitat i potència de la seva filosofia rau en que en ella hi trobem una combinació dels dos

---

<sup>220</sup> Imaginari perquè no es dona directament als sentits, sinó que cal accedir-hi a través d’una intuïció determinada: una intuïció especulativa (especulativa ja que demana una *formació* espiritual concreta per a poder ser intuïda) que des de la recepció kantiana dels romàntics té molt a veure amb la imaginació, més que no pas amb l’enteniment. Real perquè es significa com a autènticament real i no il·lusòriament real, com serien les dades proporcionades pels sentits i la percepció, que ens enganyen.

<sup>221</sup> KSA 8, frg. 47[5], 618 (1879). Aquí el diagnòstic schopenhauerià s’ha capgirat, no és diu que el coneixement sigui un *mode* de la *Wille*, sinó que la *Wille* és un *mode* de coneixement.

idealismes que rodegen a Kant, l'idealisme anterior, el que inicia Berkeley, que és negatiu i diu “*Res és cosa, tot és idea*”; un idealisme que parteix del principi d'irrealitat (pseudofísica). I el posterior, l'idealisme de la unificació última que havia sorgit de la *KU* i anirà més enllà de Kant, que és positiu i en el que el tot pivota al voltant de la idea, en el cas de Schopenhauer la *Wille*, generant un segon accés al ser (hiperfísica). Només la *Wille* és real i només podem abastar-la a través de l'art (la música), no a través de l'entramat sensorial-conceptual. Cal suposar que és degut a aquest doble caràcter epocal de la seva filosofia que Schopenhauer resulta un autor tant difícil de situar en un model d'història del pensament d'inspiració hegeliana, lineal i evolutiu.

Schopenhauer refuta la refutació de l'idealisme. Contràriament al que hem vist que ocorre en Kant, per a Schopenhauer la matèria només existeix en la intuïció, com en Berkeley, i no per ella mateixa. Desdibuixa el principi material kantianista i retorna la filosofia al seu estadi anterior. En una sola frase esborra el kantisme dient que a partir de les dades dels sentits l'enteniment genera la intuïció: “*aus den Datis, welche die Sinne liefern, der Bestand die Anschauung schafft*”<sup>222</sup>, i acaba remesclant tot allò que en Kant és constitutivament distint: “*alle Anschauung nicht bloß sensual, sondern intellectual, d. h. reine Bestandserkenntniß der Ursache aus der Wirkung ist*”<sup>223</sup>.

Les expressions pròpies de l'idealisme anterior, prekantià, que professa Schopenhauer s'integren en la seva obra magna amb l'idealisme absolutista que se seguirà de la crítica. En Schopenhauer, a part de l'escepticisme epistemològic, hi ha una segona pulsio filosòfica, constant en el XIX, que és la passió reunificadora. El seu pensament disposa d'un principi rector que és el que li permet formar part de l'època en la que es troba. És el pol d'unitat, la *Wille*, en el que totes les diversitats, totes les aparences, tota representació, acaba finalment unificada. Aquí Schopenhauer sobrepassa Kant per l'altre costat, unint en una *idea* tot allò que, fenomènicament, se'ns presenta separat i recaient així de nou en la parafràstica: no hi ha *experiència* possible de la *Wille*, només *intuïció*. Tal com, quan es denega entitat pròpia a la matèria Kant es dissol pel costat sensorial, quan es dona contingut positiu a la intuïció intel·lectual, el kantisme queda anul·lat per excés ideal. Schopenhauer no es troba tant lluny de l'idealisme alemany. La crítica del Nietzsche madur apuntarà també a aquí<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> Schopenhauer; *Die Welt als...* Primer tom, llibre primer, apartat 4, pàgina 14.

<sup>223</sup> *Idem*, pàgina 15.

<sup>224</sup> “*Schopenhauer hat leider in dem Begriff “intuitive Erkenntniß” die schlimmste Mystik eingeschmuggelt, als ob man vermöge derselben einen unmittelbaren Blick auf das Wesen der Welt, gleichsam durch ein Loch im Mantel der Erscheinung hätte und als ob es bevorzugte Menschen gäbe,*

Amb Schopenhauer ens trobem davant d'una filosofia que integra pseudofísica i hiperfísica, una filosofia que rodeja completament el *limes* del kantisme i que s'assenta alhora sobre les dues edats filosòfiques que Kant separa i denega. Nietzsche, tot i el posterior distanciament, és un dels lectors fascinats per la duplicitat intempestiva de Schopenhauer, una duplicitat que sembla respondre amb una sola resposta a dues preguntes fonamentals: la pregunta per l'essència del "real" (*tot* és aparença) i la pregunta per la seva unitat (*el tot* és voluntat). Però, a pesar de la fascinació inicial, els principis nietzschians són en origen incompatibles amb els de Schopenhauer i ja des dels inicis, en la crítica de la filosofia schopenhaueriana que fa en un breu text del 66, es prefigura quines seran les solucions nietzschianes a les insuficiències del model<sup>225</sup>. El tòtem mateix de la *Wille* serà transformat i apareixerà el concepte nietzschian de voluntat, que prendrà un caràcter i una terminologia pròpia, transformant la *Wille* schopenhaueriana en un principi nou: la *Wille zur Macht*, que ja no està enclava en els vells principis teleològics, sinó en les tesis científiques del moment: causalisme, mecanicisme, matematització del món, fisiologisme...<sup>226</sup>.

A part de l'esquema i del mètode, com dèiem, Nietzsche i Schopenhauer comparteixen la motivació filosòfica primordial del XIX: l'intent de reunificació final de tot allò que Kant ha separat. Si l'idealisme representa la gran escola filosòfica centrada en aquesta labor, podem dir que arribem a Nietzsche sense que aquesta hagi estat culminada. Schopenhauer és una proposta paral·lela a la de l'idealisme, amb algunes concomitàncies però amb una diferència radical en el seu interior: en Schopenhauer el pol de reunificació última no fa sentit ni el culmina, al contrari, elimina tot sentit possible. La veritat que ofereix és extramoral. La *Wille* es cega, i absurda. Schopenhauer creu en ella perquè és absurda. Serà precisament el caràcter *d'extramoralitat* de la veritat l'element d'atracció principal per a Nietzsche cap a l'epistemologia de Schopenhauer i és el que fa a aquests dos autors plenament moderns, al costat de Kant<sup>227</sup>.

---

*welche, ohne die Mühsal und Strenge der Wissenschaft, vermöge eines wunderbaren Seherauges etwas Endgültiges und Entscheidendes über die Welt mitzuteilen vermöchten*", KSA 8, frg. 23[173], 467 (1876-77).

<sup>225</sup> BAW 3, *Zu Schopenhauer* (1867-68), 352-361.

<sup>226</sup> Abel, Günter; *Nietzsche: Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*. Berlín/New York, Walter de Gruyter, 1984. Gerhardt, Volker; *Vom Willen zur Macht: Anthropologie und Metaphysik der Macht am exemplarischen Fall Friedrich Nietzsches*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 1996.

<sup>227</sup> Un text fonamental per a la comprensió de Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), KSA 1, 873-890, llegit equivocadament com a contrari als preceptes schopenhauerians, afermarà aquesta concepció extramoral de la veritat.

L'extramoralitat del coneixement es pren com a punt de partida i no es considera un drama. El que demana resposta en la filosofia dualista de Schopenhauer i, per extensió, en el nietzschianisme, és la unitat del real; explicar la *distància* entre el ser i l'aparèixer. A peus de Nietzsche la labor de la reunificació es troba en marxa, oberta encara, i les diverses aportacions científiques, culturals i intel·lectuals de la segona meitat del segle, on Nietzsche aflora, seguiran participant d'aquesta intenció final. El gran tema nietzschian dels anys setanta, incloent-hi aquí tots els documents preparatoris anteriors i totes les ramificacions posteriors, serà aquest. La seva descripció de la filosofia "a l'època tràgica dels grecs"<sup>228</sup> reflexa plenament l'idealisme unitarista: el naixement de la filosofia a Grècia es degut la recerca de la unitat, tot és u a partir de Tales.

### *La inversió estètica*

El problema que es troba plantejat és de naturalesa ontològica, és la pregunta clàssica sobre la unitat del real. Tal com la tradició del XIX li havia ensenyat a fer, Nietzsche intenta donar solució al problema ontològic de la unitat a través d'un element de la cultura<sup>229</sup> i defensarà que el real no pot ser *après* com a unitari a partir de les estructures de la racionalitat, la unitat només pot ser *intuïda* estèticament a través de l'art. Aquesta és la inversió "ambiental" en la que Nietzsche creix i es forma. N'hem anat dient, d'aquesta inversió o substitució del coneixement per la cultura com a pol d'unificació i sentit últim, **romanticisme**.

La recepció idealista de la *KU* kantiana, a partir de la *Filosofia de l'art* de Schelling principalment, havia consolidat aquest protocol d'actuació: convertir l'art en l'*organon* de la filosofia. Els motius i els fonaments del fet, que no per conegut hauria de deixar de cridar-nos l'atenció, els hem vist esbossats en la primera part.

Per altra banda, allò que ha de dur a terme la filosofia per superar totes les escissions té un paral·lelisme estètic. Si l'art ha de ser l'*organon* de la filosofia, també ell mateix haurà de superar totes les seves escissions internes, perquè no haurà de ser només l'*organon* del saber sinó també la "prova". En l'art ha d'aparèixer fenomènicament el **Faktum tercer** que mostri la unitat primordial. Un element de l'art, un element de la cultura, ha de ser la *realització* efectiva de la unitat última, ha d'*encarnar* la superació de totes les escissions. Així, per principi i responsabilitat, l'art ha de superar la divisió

---

<sup>228</sup> KSA 1, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (1873), 799-872.

<sup>229</sup> D'aquí també la seva idea unitària de cultura: "*Meine Aufgabe: den inneren Zusammenhang und die Nothwendigkeit jeder wahren Kultur zu begreifen*", KSA 7, frg. 19[33], 426 (1872-73).

entre les arts, ha de ser **integral** i no parcial, com Nietzsche denuncia que és en la seva època<sup>230</sup>.

El resultat concret d'aquesta obsessió unificadora és un paradigma estètic que el segle XIX (i Nietzsche amb ell) alimenta: la **sinestèsia**, és a dir, la idea d'harmonització, de completesa i unitat entre les disciplines en una sola obra. És en la *sinestèsia* entre les arts on aflora el precepte d'unitat: unificació de les diverses *ars* en un únic acte artístic, presentació de la diversitat a partir d'una unitat primordial, en origen i en efecte. Un principi que va molt més enllà de l'estètica i la teoria artística romàntica i que té el seus orígens en el renaixement, l'humanisme i, per referència, en el món clàssic<sup>231</sup>. Comprendrem des d'aquí el significat de la simfonia per a la música romàntica, l'òpera com a *Gesamtkunstwerk* per a Wagner i la tragèdia grega per a l'hel·lenisme nietzschian. La sinestèsia és a l'estètica el que la síntesi és a la dialèctica.

La sinestèsia supera l'escissió i el "mal hàbit" modern:

*"die schlechte moderne Gewöhnung, daß wir nicht mehr als ganze Menschen genießen können: wir sind gleichsam durch die absoluten Künste in Stücke zerrissen und genießen nun auch als Stücke, bald als Ohrenmenschen, bald als Augenmenschen"*<sup>232</sup>.

Heus aquí una concepció pròpia del primer romanticisme: la dispersió dels diversos sabers deteriora l'art, cal apel·lar a la unitat de la intuïció, mitjançant la qual fruïrem de l'art com a totalitat, com a homes complets, ja no com a parts artificiosament aplegades<sup>233</sup>.

Nietzsche, fill d'un temps que ell mateix haurà d'abolir, partirà des del paradigma estètic de la sinestèsia en les seves anàlisis i judicis sobre la cultura grega<sup>234</sup>. Les seves aportacions més *originals*, inclús les que tenen un aspecte més bipolar i problemàtic, responen al principi últim de la reunificació, un principi d'inspiració romàntica, com

---

<sup>230</sup> "Wir sind leider gewöhnt, die Künste in der Vereinzelung zu genießen: Wahnsinn der Gemäldegalerie und des Konzertsals", KSA 7, frg. 1[44], 22 (1869). Idea repetida i desenvolupada a KSA 7, frg. 3[1], 57 (1869-70).

<sup>231</sup> Un exemple a l'atzar: "L'Académie del Disegno de Florence, en 1563, avit rejeté l'emblème dessiné par Cellini, un Apollon, et adopté l'emblème de Michel-Ange, trois couronnes de laurier entrelacées, pour signifier l'alliance dans le même génie de la Peinture, de l'Architecture, de la Sculpture", Fumaroli, Marc; *L'École du silence: le sentiment des images au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, Flammarion, 1998. Alhora hem de reportar aquest esperit renaixentista al famós *Ut pictura poiesis* d'Horaci, que al seu torn serà el motiu que desperti el *Laocoon* (1766) de Lessing. Antiguitat, renaixement, classicisme i romanticisme estan entrelaçats en la pregunta per la unitat de les arts.

<sup>232</sup> KSA 1, *Das griechische Musikdrama* (1870), 518.

<sup>233</sup> Vegeu Angelo, Paolo d'; *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor, 1999.

<sup>234</sup> Behler, Diana: "Synästhesie in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*", dins Borsche, Tilman / Gerratana, Federico / Venturelli, Aldo; "*Centauren-Geburten*": *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1994, 131-143.

haurà de reconèixer més tard<sup>235</sup>. El resultat palpable d'aquest paradigma en el primer Nietzsche queda explicitat en el títol del seu llibre fundacional: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Els elements dispersos de la cultura antiga: mite, text, lírica, història, faula, cant,... queden integrats en el “fons tonal primordial” que ofereix la música. Inclús elements aparentment incompatibles des de l'òptica schopenhaueriana són sinestessiat: “*Innere Einheit, auch zwischen Musik und Wort*”<sup>236</sup>. Aquí la musicalitat representa la *condició de possibilitat estètica*. Es troba en l'origen de tots els llenguatges artístics i alhora significa el seu element de reunificació última. Nietzsche desenvoluparà a partir de la potentíssima tesi sinestèssica, compartida amb Schopenhauer i Wagner, la seva primera teoria de l'art, la seva disciplina de la veritat, la seva reflexió sobre la retòrica, els seus estudis culturals, les seves consideracions atemporals i la seva filologia geneològica.

El paradigma sinestèsic més reconegut, el principal referent cultural nietzschian de proximitat en aquest moment de la seva filosofia, és la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, *remake* modern de l'antiga tragèdia. Wagner representa per a Nietzsche la confirmació d'un model, d'un model que cobra importància precisament no només pel seu valor de novetat, sinó pel seu valor d'origen. En un brillant exercici de filologia recreativa, Nietzsche estableix la connexió entre present i origen (el gran fetitxe decimonònic) a través de les arts i de la música, més concretament, de la possibilitat de sinestèsia total entre les disciplines artístiques i del caràcter basamental i originari de la música. No és difícil d'entendre, si es té en compte també a Rousseau (*Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1755)), que Wagner i Nietzsche apel·lin al valor de la música com a expressió originària de la unitat de totes les llengües i totes les expressions artístiques. Existeix una “tonalitat primordial” que expressa la sinestèsia universal de tots els llenguatges. Wagner, o Èsquil, com es coneix

<sup>235</sup> KSA 3, *Die fröhliche Wissenschaft* V, 370, 619. La sinestèsia entre les arts se'ns presenta, a més de com una icona romàntica, com un *desideratum* estètic simbolista: Mallarmé. També present en Baudelaire: “*Wie Karl Pestolazzi gezeigt hat, fand Nietzsche in Baudelaire, diesem Wagnerianer “ohne Musik”, das Vorbild für sein eigenes Projekt einer Synthese der Künste, die nationale, ausdrucksmäßige und typologische Grenzen überschreitet*”, Behler (1994, 133). El Nietzsche madur, per contra, menysté a aquests autors per *décadents*: “*Im Jahre 1885 bezeichnete Nietzsche den Maler Delacroix, den Musiker Wagner und den Schriftsteller Flaubert, aber ebenfalls die Dichter Heine und Baudelaire, als die “großen Vorläufer der Pariser décadence”*”, *Idem.*, 135. Sinestèsia, també, en el simbolisme rus. És evident que ha *Die Geburt der Tragödie* aflora una intenció sinestèssica: “*Zwar erscheint Dionysos als die privilegierte Figur des Textes, jedoch sind die drei von Dionysos, Apollo und Sokrates repräsentierten Seinsweisen in einer synchronischen Struktur immer gleichermaßen präsent, was es unmöglich macht, die eine Gestalt ohne die andere zu denken*”, *Idem.*, 138. Idees similars en De Man, Paul, *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Yale, Yale University Press, 1979.

<sup>236</sup> KSA 7, frg. 1[12], 14 (1869).

familiarment en el cercle de Tribschen, *realitza* la sinestèsia en les seves òperes unificant tota l'obra i totes les disciplines que en ella s'hi presenten (teatre, lírica, escenificació, etcètera) en la musicalitat. En Wagner Nietzsche confirma el paradigma grec referencial. Wagner és un nou origen recuperat<sup>237</sup>.

Els arguments d'autoritat per al paradigma sinestèsic van molt més enllà del romanticisme ja que aquest mateix, com es sabut, va a buscar la font última d'autoritat a l'antiga Grècia. Nietzsche també. Llegeix la *Poètica* d'Aristòtil i les seves tesis sobre la tragèdia aprofitant el sentit d'unitat entre les arts que Aristòtil hi expressa<sup>238</sup>. Discuteix amb Aristòtil el model d'obra d'art unitari tal com el discuteix amb Goethe i Schiller el principi jeràrquic entre les arts, un tema recurrent ja en l'estètica clàssica: el model musical wagnerià és confrontat al classicista schillerià, on predomina la paraula (el drama teatral) i que té a Shakespeare com a autor referencial. Al principi de l'apartat 20 de *Die Geburt der Tragödie* explicita que el conflicte entre el seu discurs melòman i el drama goetho-schillerià oculta també la disputa per Grècia. A qui *pertany* Grècia, a Schiller, Goethe i Winckelmann o a Wagner i Nietzsche? És una lluita per l'apropiació de les fonts de legitimació, i en el romanticisme ambiental del XIX no hi ha font més legítima que l'antiguitat blanca i marmòria de Grècia<sup>239</sup>.

Diversos *arguments* de *Geburt* pivoten al voltant de la sinestèsia, per exemple, des d'aquí s'explica que Nietzsche tendeixi a una lectura de la tragèdia on l'element primari i fonamental és el cor, on l'obra trobaria origen històric i unitat primordial<sup>240</sup>,

---

<sup>237</sup> KSA 1, GT 6, també KSA 7, frg. 12[1], 359 i seg. Wagner no només com un nou Èsquil sinó com un nou Heràclit (KSA 1, UB IV 9, 494). "Auf den ersten Blick erscheint die Musikauffassung des frühen Nietzsche wenig originell. Den vier für Schopenhauers und des späten Wagners Musikästhetik als wesentlich herausgestellten Charakteristika schließt Nietzsche sich an. [...] Wie für Schopenhauer ist auch für Nietzsche die Musik "die Sprache des Willens unmittelbar" (GT 1, 107: [N 7, 12 [1] 364]). Sie "reizt zum gleichnissartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit" (ebd.). In einem Nachlaßfragment heißt es: "Die Musik recht eigentlich Sprache des Allgemeinen" [N 7, 9 [88]]. Als unmittelbarer Ausdruck des Willens ist die Musik "Weltsymbolik" (GT 1, 51), als solche "durchaus und jedermann verständlich" [N 7, 1[49]]. Die Musik ist die "wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht" (GMD 1, 529). Charakterisiert durch "umgeheuerste Allgemeinheit und Allgültigkeit" (GT 1, 51), läßt sie "das gleichnissartige Bild [der dionysischen Allgemeinheit] in **höchster Bedeutsamkeit** hervortreten" (GT 1, 107) [In N 7, 12[1] 359 ist von der "ewigen Bedeutsamkeit der Musik" die Rede]. "Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist" [N 7, 2[10]], Fietz, Rudolf; *Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992, 36-37, la negreta és meva.

<sup>238</sup> "Die multimediale Einheit des Gesamtkunstwerks Tragödie wird in der Poetik auf das funktionierende Zusammenwirken zwischen Handlung (praxis, dram) und Wort (logos) reduziert", Müller, Enrico: "'Aesthetische Lust" und "Dionysische Weisheit": Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie", dins *Nietzsche Studien* 31 (2002), 138.

<sup>239</sup> KSA 1, GT 20, 129.

<sup>240</sup> "Auch für diese Anfänge der tragischen Kunst hat Schiller Recht: der Chor ist eine lebendige Mauer gegen die anstürmende Wirklichkeit, weil er –der Satyrchor– das Dasein wahrhaftiger, wirklicher,

menyspreant la separació teatral sobre l'escenari que representen els personatges individuals i apel·lant a la forma més arcaica, festiva i ditiràmica.

Hi ha, a part de l'argument sinestèsic, un segon factor aristotèlic que impregna l'obra i és la referència a l'impuls, a l'emoció, com a element estètic. Agafant-se a Aristòtil dirà que la tragèdia no presenta una acció sinó un *pathos*<sup>241</sup>. Aquest segon element també contribuirà al discurs unitarista. L'enllaç entre *pathos* i unitat última de totes les coses serà fàcil de dur a terme per part de Nietzsche un cop llegit Schopenhauer i confirmat que el *pathos* primordial (la *Wille*) és el flux soterrani que ho impregna tot. L'art *originari*, antic o modern, el d'Èsquil o el de Wagner, serà la *representació* de la *Wille*, l'instant estètic privilegiat on les dues cares del món schopenhauerià duplicat es fusionen.

La voluntat *apareix* en l'art. Dit a la inversa, l'art dona accés al substrat profund i unitari del real. Això és així perquè l'art, la cultura, els elements diversos de la civilització, també són producte de la voluntat. Assistim a la **naturalització** de la cultura. Es concep l'instint com a fons *passional* unitari dels elements de la civilització i de la cultura: la llengua, els conceptes, les idees, els pensaments també són producte de l'instint. La voluntat ho impregna tot, inclús els elements aparentment més racionalitzats tenen origen en l'instint. La llengua, com a música fossilitzada que és, és producte de l'instint i així mateix els conceptes que es conformen amb ella. Hi ha un *pathos* de la veritat que s'expressa en conceptes, fruits derivats de l'instint: l'instint de veritat.

Nietzsche, influït per la teleologia kantiana, concep l'instint de la llengua com un "finalisme sense consciència"<sup>242</sup>, és a dir, un *increment* sense objectiu, sense una idea rectora, sense una meta *racional*. Un finalisme **extramoral**. El primer atac nietzschian

---

*vollständiger abbildet als der gemeinhin sich als einzige Realität achtende Culturmensch*", KSA 1, GT 8, 58. Clarament, un dels principis de l'esteticisme s'expressa aquí, en aquesta concepció de l'art situat a l'interior d'una muralla, en aquest cas el cor tràgic, que protegeix l'espectador de les escomeses de la realitat mundana, situant-lo en una més alta, verdadera, real i completa *Realität*. Així es descriu a si mateix el dualisme ontològic de l'estètica romàntica, el de Schiller i, aquí també, el del primer Nietzsche.

<sup>241</sup> Sobre Aristòtil tornem a remetre a Else (1954). Sobre la influència en Nietzsche vegeu Silk, M. S. i Stern, J. P.; *Nietzsche on tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981. "Für Nietzsche bedeutet Katharsis nicht die "Purgation" von Frucht und Mitleid, sondern die "aufeinander folgende Entladung" [SGT, KSA 1, 610] des transfigurierenden Rausches einerseits und der Vision andererseits, die als "künstlerische Zustände" die Tragödie hervorbringen", Därmann, Iris: "Rausch als "Ästhetischer Zustand": Nietzsches Deutung der aristotelischen Katharsis und ihre platonsich-kantische Umdeutung durch Heidegger", dins *Nietzsche Studien* 34 (2005), 128.

<sup>242</sup> "Was Nietzsche im Menschen als sprachbegabter Natur an "Zweckmäßigkeit ohne Bewußtsein" wahrnimmt, benennt er mit "Instinkt"" Schlüpmann, Heide; *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition: der Zusammenhang von Sprache, Natur und Kultur in seinen Schriften 1869-1876*. Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1977, 26.



contra l'optimisme socràtic rau en la descripció naturalista de la llengua. La llengua té també una biologia pròpia. El llenguatge no apareix de sobte sinó que resulta d'una activitat espiritual de milenis depositada en ell<sup>243</sup>. El caràcter civilitzat del saber queda infectat aquí. La llengua ens porta cap a l'edificació d'estructures de manera *natural*: existeix una **animalitat** profunda en la gramàtica.

El llenguatge es concep com a *fet* natural. Nietzsche es posiciona així en una discussió central en el XIX, el segle de les llengües i les lletres<sup>244</sup>. La tesi apareix clarament formulada en l'inèdit de 1870, *Vom Ursprung der Sprache*, un text esquemàtic que reprèn un títol i certes idees de Herder<sup>245</sup>:

*“Es bleibt also nur übrig, die Sprache als Erzeugniss des Instinktes zu betrachten, wie bei den Bienen –dem Ameisenhaufen u. s. w. Instinkt aber ist nicht Resultat bewusster Ueberlegung, nicht blosse Folge der körperlichen Organisation, nicht Resultat eines Mechanismus, der in das Gehirn gelegt ist, nicht Wirkung eines dem Geiste von aussen kommenden, seinem Wesen fremden Mechanismus, sondern eigenste Leistung des Individuums oder eine Masse, dem Charakter entspringend. Der Instinkt ist sogar eins mit dem innersten Kern eines Wesens. Dies ist das eigenliche Problem der Philosophie, die unendliche Zweckmässigkeit der Organismen und die Bewusstlosigkeit bei ihrem Entstehn”*<sup>246</sup>.

El llenguatge és també un *impuls* (*Trieb*). Una idea omnipresent en les conferències i textos “preparatoris” per a *Geburt*<sup>247</sup>, on Nietzsche planteja allò apol·lini des del punt de vista del *pathos* que conté i no tant des de l'esperit geomètric i ordenador. Encara una

---

<sup>243</sup> KSA 7, frg. 19[117], 457 (1872-1873).

<sup>244</sup> “Nietzsche fällt auf: Die Tradition –soweit schriftliche Dokumente sie wiedergeben- kennt anscheinend nur zwei Fragestellungen in der Hauptsache, unter denen noch bis ins 19. Jahrhundert hinein das Problem des Sprachursprungs abgehandelt wurde. Und zwar war bei den Griechen die zentrale Fragestellung die, ob Sprache “thesei” oder “physei” sei”, Schlüpmann (1977, 18).

<sup>245</sup> “Das klassische metaphysische Modell Bewusstsein-Sprache-Kommunikation wird durch die Begriffe “Trieb” und “Instinkt” radikal verunsichert. “Triebe” und “Instinkte” bezeichnen eine Dimension des Menschlichen, die das Bewusstsein vorbestimmt, dem Bewusstsein selbst jedoch unzugänglich bleiben muss, d. h. Instinkte und Triebe werden zu Zeichen für die Bedingtheit des Bewusstseins und seiner nicht vollständigen Selbstbezügeichen”, Bertino, Andrea Christian: “Sprache und Instinkt bei Herder und Nietzsche”, *Nietzsche Studien* 39 (2010), 98.

<sup>246</sup> MusA 5, *Vom Ursprung der Sprache* (1869/70), 467-470. Recollit en Crawford, Claudia; *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*. Berlín, Walter de Gruyter, 1988, 224-226.

<sup>247</sup> KSA 1, *Das griechische Musikdrama; Sokrates un die Tragödie; Die dionysische Weltanschauung; Die Geburt des tragischen Gedankens; Sokrates und die griechische Tragödie*, 515-640. Vegeu Behler, Ernst: “Tradizione romantica e decostruzione nella filosofia del linguaggio del giovane Nietzsche”, dins Campioni, Giuliano i Venturelli, Aldo (eds.); *La “Biblioteca ideale” di Nietzsche*. Nàpols, Guida editori, 1992, 99-129.

altra lectura del llenguatge la farà en l'inèdit sobre veritat i mentida en sentit extramoral, on se centrarà en el caràcter *creatiu* del llenguatge<sup>248</sup>.

La diversitat que trobem en els elements de la cultura acaba unificada també en el subsòl del real: la *Wille*. S'entreveu en les tesis nietzschianes un doble valor sinestèsic: unitat en origen i unitat en efecte. L'*instint* (unitat en origen) i la música (unitat en efecte) s'emparenten perquè expressen allò anterior a tota expressió possible, expressen l'*Ur-eine*. L'instint l'expressa en la vida i la música l'expressa en cultura. Es pot superar així l'escissió dramàtica de l'home romàntic entre natura i civilització ja que hi ha un element que comparteixen: l'origen de la civilització es troba en la natura, en l'instint, i un producte de la civilització, la música, aconsegueix **reconnectar** l'home amb el seu substrat primigeni. Amb l'emoció que provoca l'art l'home retorna a l'estadi instintiu de naturalesa on tot és pur, unitari i salvatge. La música es salta el principi de raó suficient, apaga la consciència i permet a l'home evadir-se del *principium individuationis* dissolent-se en l'experiència de l'art<sup>249</sup>.

Precisament, l'experiència estètica es pensada aquí com una *segona experiència*. El kantisme es novament fracturat a causa de l'esteticisme romàntic. L'experiència de l'art no respon a l'estructura conceptual, és un *segon accés al ser*. El principi de raó suficient, el causalisme, la categorització de la realitat, etcètera, són subvertits en l'experiència estètica. Aquesta és primigènia, profunda i desindividuada.

Els principis de l'estètica romàntica que Nietzsche professa, com es veu, no queden retinguts dins d'una mera teoria de les arts sinó que afecten el conjunt de la seva filosofia. La inversió *estètica* propicia que els elements quedin unificats en una polaritat

---

<sup>248</sup> Efectivament, "für Nietzsche der menschliche Erkenntnisapparat als Vorstellungapparat ein Kunstapparat ist", Böning, Thomas; *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*. Nova York/Berlin, Walter de Gruyter, 1988, X-XI. "In den Jahren 1870 bis 1873 erstellt Nietzsche nacheinander zwei Theorien über den Ursprung der Sprache. In den gleichzeitung zur Geburt der Tragödie entstandenen Fragmenten deutet er zunächst die Sprache als eine in der apollinischen Sphäre stattfindende analogische Ableitung dessen, was er als "dionysische Musik" bezeichnet. Dann zeigt er in dem berühmten Text Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, daß die Wörter durch willkürliche Übertragung aus Bildern der Intuition abgeleitet wurden, anders gesagt aus der visuellen Wahrnehmung. Beiden Deutungen ist die Idee gemein, daß die Sprache von einem ursprünglichen ästhetischen Element sich herleitet, oder wie er später sagen wird, von dem künstlerischen oder vorkünstlerischen Willen zur Macht", Haar, Michel: "Nietzsche und die Sprache"; dins Riedel, Manfred (ed.); "Jedes Wort ist ein Vorurteil": *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Colònia/Weimar/Viena, Böhlau Verlag, 1999, 65.

<sup>249</sup> "Así se comprende, desde este nuevo punto de mira, qué significa que la música es universal de forma distinta a como lo es el lenguaje. La música no tiene que pasar por el tamiz de la conciencia, su universalidad no es consensuada, sino inmediata, intuitiva. Su simbolismo no se basa en la corrupción, en el rebajamiento al punto de vista comunitario. No lleva la marca del rebaño, del lenguaje", Picó Sentelles, David; *Filosofía de la escucha: El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Barcelona, Crítica, 2005, 145.

diferent a la de l'ontologia clàssica racionalista. El divers mostra el seu caràcter fals com a divers i acaba presentant-se com a essencialment unitari. El món de les il·lusions racionals (fenomèniques) queda unificat en el món de les essències reals (ideals), que són artístiques. Les aparences sensibles (estètiques), les aparicions de la voluntat en l'art, són les experiències unitàries; les abstraccions conceptuals, les elaboracions intel·lectuals, són les experiències parcials. L'estructura d'aquest model és metafísica, el seu fonament és estètic. Es donarà el cas que la pròpia naturalesa del fonament debilitarà l'estructura i, finalment, farà caure el model.

*Una metafísica invertida, un llenguatge propi*

Cap al final de *Götzen-Dämmerung* (1888), en perspectiva, es descriu *Die Geburt der Tragödie* com una primera transvaloració:

“*meine erste Umwerthung aller Werthe: damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus meinem Wollen, mein Können wächst –ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, –ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft*”<sup>250</sup>.

Aquesta primera transvaloració forma part encara del paradigma de la metafísica, però comença a ser-ne ja l'ocàs. El caràcter principal i definitori de la metafísica d'artista que Nietzsche s'autoimposa, seguint el model cultural-educacional wagnerià i la *doctrina* de Schopenhauer, és el de ser una metafísica invertida. Molt en consonància amb la religió estètica que infectava el XIX, com hem vist propiciada per la lectura romàntico-idealista de la *KU* kantiana, el Nietzsche dels anys setanta defensa que només com a fenomen estètic el món té justificació: “*denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt*”<sup>251</sup>. Com ell mateix ens aclarirà posteriorment, aquesta “escabrosa tesi” no pot ser un principi en positiu, sobre aquesta pulsio no pot construir-se res. La legitimació *esteticista* del món i de l'existència no pot ser, plenament, una **legitimació**:

“*Damals glaube ich daß die Welt vom aesthetischen Standpunkt aus ein Schauspiel und als solches von ihrem Dichter gemeint sei, daß sie aber als moralisches Phänomen ein Betrug sei: weshalb ich zu dem Schlusse kann, daß nur als aesthetisches Phänomen die Welt rechtfertigen lasse*”<sup>252</sup>.

---

<sup>250</sup> KSA 6, 160. Citat en Venturelli, Aldo; *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche: Quellenkritische Untersuchungen*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 2003.

<sup>251</sup> KSA 1, GT 5, 47.

<sup>252</sup> KSA 8, frg. 30[51], 530 (1878).

Una solució desesperada, el consol que aflora un cop constatada la pèrdua del valor de veritat i del valor de moralitat de l'existència. Nostàlgia i malaltia.

L'existencialisme estètic és el *producte* resultant de la devaluació de la moral i la veritat, aquell fenomen *històric* occidental que rebrà el nom de “nihilisme” i que troba també una de les seves causes primitives en l'exercici innocent de Copèrnic. La relació entre inversió copernicana i nihilisme és detectada pel propi Nietzsche quan afirma que Copèrnic a deixat a l'home sol en el món<sup>253</sup>. El món *verdader* que ens acompanyava des de la seva serenitat i quietud supralunar ha perdut valor i s'ha esfondrat, ara només tenim el narcòtic de l'art per a suportar la solitud nouvinguda, el silenci pascalià de les esferes celests. La nihilització situa el filòsof en una posició de caiguda a la que només pot respondre amb una consolació, les seves són les orelles de “*eines sehr kunstbedürftigen Menschen*”<sup>254</sup>, per això converteix en *miracle* tot fenomen artístic<sup>255</sup> i veu la música com a *redempció*. Aquí el ser troba sentit en l'aparença<sup>256</sup>: **platonisme invertit**.

La *hiperfísica* clàssica s'inverteix a través de l'estètica, com en Schopenhauer. L'art subroga la veritat. És una estètica inversora, sí, inclús destructiva, però que es manté encara dins de l'estructura de la metafísica i, per això mateix, Nietzsche haurà de dir posteriorment que segueix sent pessimista, perquè denega la vida, la devalua, contenint el verí de la **transmundanitat**<sup>257</sup>. Tot i així, aquest *esteticisme* té la gran virtut d'obrir el camí cap al seu propi final:

“*diese ganze Artisten-Metaphysik mag man willkürlich, müssig, phantastisch nennen-, das Wesentliche daran ist, dass sie bereits einen Geist verrät, der sich einmal auf jede Gefahr hin gegen die moralische Ausdeutung und Bedeutsamkeit des Daseins zur Wehre setzen wird*”<sup>258</sup>.

En el *Versuch einer Selbstkritik* Nietzsche ressitua el seu primer llibre en funció de l'evolució posterior del seu pensament i lamenta retrospectivament no haver tingut un “*llenguatge propi*”, havent d'utilitzar l'instrumental de Kant i Schopenhauer per

---

<sup>253</sup> Kaulbach (1973,58 i seg.). Kuhn, Elisabeth; *Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 1992, 230 i seg. Heidegger (GA 48).

<sup>254</sup> KSA 8, frg. 30[52], 530 (1878).

<sup>255</sup> KSA 8, frg. 30[56], 531 (1878).

<sup>256</sup> KSA 1, *GT, Versuch einer Selbstkritik* 5, 17.

<sup>257</sup> “*Nachteil der Metaphysik: sie macht gegen die richtige Ordnung dieses Lebens gleichgültig –insofern gegen Moralität. Ist pessimistisch immer, weil sie kein hiesiges Glück erstrebt*”, KSA 8, frg. 30[24], 526 (1878).

<sup>258</sup> KSA 1, *GT, Versuch einer Selbstkritik* 5, 17.

exposar les seves idees<sup>259</sup>. En certa manera, si considerem el llenguatge com l'estructura del pensament, Nietzsche té raó. Algunes de les idees que haurien de marcar la seva filosofia de maduresa, com veurem, ja anaven prenent forma en el seu interior, però encara no era capaç de posar-les sobre la taula. Nietzsche disposa, en aquest moment inicial, d'unes **doctrines no escrites** o, millor dit, no publicables, que es diferencien essencialment d'algun dels continguts de la seva obra. Hem de recuperar la distinció platònica entre doctrines *esotèriques* i *exotèriques* per comprendre certs aspectes de l'evolució nietzschiana. La particularitat és que en el cas nietzschianà l'autor mateix ens informa sobre la seva saviesa obscura, de la que tenim abundants proves documentals en el *Nachlaß* i la correspondència, i no hem d'acudir a suposicions o testimonis de segona mà.

A *Geburt* ja s'hi entreveuen disfuncions, incompatibilitats entre algunes constants del seu pensament, que no eclosionaran fins al període de maduresa, i el model i el llenguatge filosòfic a través del qual havia d'expressar-lo. Nietzsche abomina de la transmundanitat, però a principis dels setanta encara no té una concepció unitària del ser i ha de recórrer a la *separació* entre essència i aparença que Schopenhauer proposa. Pretén lliurar-se de l'essencialisme "platònic" però no disposa d'un paradigma alternatiu i ha de continuar apurant el model emanacionista en una de les seves *últimes* formes: l'**estètica**. El llenguatge que Nietzsche deia necessitar per expressar correctament les seves idees, la manera com Dionís li parlava a ell, tant diferent de la schopenhaueriana<sup>260</sup>, ja era postmetafísic; però els seus llibres encara no. Amb el llenguatge que estava per venir hagués pogut expressar la univocitat entre ser i aparença, la dialèctica no superable entre Apol·lo i Dionís i l'esdevenir de la vida a partir d'ella mateixa. Però per manca d'aquest nou i més precís llenguatge a *Die Geburt der Tragödie* s'acaba parlant d'un món d'aparences i d'un món *real* ocult darrera d'elles; d'una divinitat "racional" que *sotmet* la passió artística pròpia de la seva contrària i d'una idea tràgica de la vida.

La tesi que hem de defensar, doncs, amb els arguments d'autoritat que Nietzsche mateix ens dóna, és que a *Die Geburt der Tragödie* el pensament nietzschianà està **distorsionat**.

---

<sup>259</sup> KSA 1, GT, *Versuch einer Selbstkritik* 6, 19.

<sup>260</sup> "Wie dachte doch Schopenhauer über die Tragödie? "Was allem Tragischen den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt –sagt er, Welt als Wille und Vorstellung II, 495- ist das Aufgehen der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben kein rechtes Genügen geben könne, mithin unsrer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist-, er leitet demnach zur Resignation hin". Oh wie anders redete Dionysos zu mir! Oh wie ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus!", KSA 1, GT, *Versuch einer Selbstkritik* 6, 19-20.

El seu llenguatge filosòfic resta encara inèdit i ha d'usar el de Schopenhauer, Wagner i un suposat Kant. La distorsió es palesa constantment en el llibre i fa confondre inclús a intèrprets contrastats sobre l'afiliació nietzscheana al model schopenhauerià, a pesar de la pròpia confessió de l'autor en aquest sentit. El que ocorre, en realitat, és que a *GT* es treballa amb dos models contraris simultàniament, un de schopenhauerià i un que ja no ho podrà ser; un model transmundà i esteticista (romàntic) i un model, incipient i desarticulat, que ja és postmetafísic. Ni Nietzsche mateix és capaç de definir amb claredat el *quid* del llibre: “*Was auch diesem fragwürdigen Buche zu Grunde liegen mag...*”<sup>261</sup>. Les seves idees força tenen diverses lectures possibles, algunes contradictòries i incompatibles. El cas de les divinitats simbòliques que representen la imageria central del llibre és un dels més clars: Apol·lo i Dionís<sup>262</sup>. En el pensament de Nietzsche, en l'esperit de Nietzsche, són dos *impulsos* equivalents, imprescindibles ambdós i presents simultàniament en tota epifania artística:

“*An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort “Kunst” nur scheinbar überbrückt*”<sup>263</sup>.

Els dos déus de l'art apareixen sempre *junts*, són dos *impulsos* (*Triebe*) que es *fecunden* en la seva antítesi. Aquesta descripció, que trobem situada en la pàgina inicial de l'obra, trobarà continuïtat i anirà reapareixent a llarg del llibre, tot i que no serà capaç d'*apoderar-se* del seu discurs final. El missatge hegemònic de l'obra serà tot un altre.

Si llegim el llibre linealment podem trobar una cesura en la concepció *pathètica*, és a dir, en la fecunditat del dos *pathos* estètics, a partir de l'apartat 4, on es deixa de banda

<sup>261</sup> KSA 1, *GT*, *Versuch einer Selbstkritik* 1, 11. Crawford diu que “*It is impossible to assert that, in The Birth of the Tragedy, Nietzsche is playing a naive metaphysics after a Schopenhauerian model*”, Crawford (1988, 179).

<sup>262</sup> Colli, Giorgio; *Apollineo e dionisiaco*. Milà, Adelphi, 2010. Barbera, Sandro: “Apollineo e dionisiaco: Alcune fonti non antiche di Nietzsche”, dins Campioni i Venturelli (eds.) (1992, 45-70). Una anàlisi acurada de la interpretació “lliure” que fa Nietzsche de les dues divinitats a Silk i Stern (1981).

<sup>263</sup> KSA 1, *GT* 1, 25. Idees semblants a KSA 1, *GT* 5, 42, on descriu l'interès principal de la seva investigació: “*Wir nahen uns jetzt dem eigentlichen Ziele unserer Untersuchung, die auf die Erkenntnis des dionysisch-apolloinischen Genius und seines Kunstwerkes, wenigstens auf das ahnungsvolle Verständnis jenes Einheitsmysteriums gerichtet ist*”. La ciència com a impuls apol·lini també en el *Nachlaß* del moment: “*Die Wissenschaft als apollinischer Trieb (als apollinisch im Gegensatz zur Kunst)*”, KSA 7, frg. 7[101], 161 (1870-71).

la descripció *impulsiva* del moment apol·lini, es presenta el somni com a aparença de l'aparença<sup>264</sup> i es situa a Apol·lo com a divinitzador de la individuació. Apol·lo ja no és un *pathos* sinó una freda raó. Des d'aquí s'anirà imposant el discurs “**oficial**” de l'obra, un discurs ja no exclusivament sobre estètica sinó sobre *la veritat en cultura*, on s'assenyala el dionisisme com a *solució* a la pregunta ontològica, és a dir, com a resposta a la pregunta per la veritat última de la realitat<sup>265</sup>. Contra Apol·lo, l'art dionisiac se'ns presenta com a accés privilegiat al ser profund de la realitat: la *Wille*.

No cal recordar que el discurs oficial de *Geburt* irromp en societat sota l'empara de Wagner i Schopenhauer, troba cobertura i autoritat en els seus models estètics i en el seu llenguatge. És en el **llenguatge** schopenhauerià, en la lletra del llibre, on Apol·lo i Dionís se'ns presenten com a figures excloents, que s'anul·len una a l'altra:

“*Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet*”<sup>266</sup>.

El dionisiac aboleix l'apol·lini, tal com més endavant dirà, citant Wagner, que la música *aboleix* la civilització i el sàtir al ciutadà<sup>267</sup>. Aquí ja no hi ha *fecundació*, hi ha eliminació d'un per l'altre o, quan se'ns presenten articulats, jerarquització: el dionisiac és l'unitari primordial, l'apol·lini és derivat de derivat, “*Schein des Scheins*”. També a la inversa, l'apol·lini pot fer desaparèixer el dionisiac: Eurípides/Sòcrates com a assassí de la tragèdia<sup>268</sup>, el suïcidi de la tragèdia degut a l’“*unlösbaren Conflictes*” que conté<sup>269</sup>. Tot i les fites de cooperació sinestèsica entre els dos déus de l'art grec, en el discurs oficial prevaldrà el missatge de l'antagonia i la supressió. L'antítesi excloent entre els dos *poders* s'ha d'imposar perquè en el fons l'objectiu del llibre és presentar “*einen*

---

<sup>264</sup> “*Schein des Scheins*”, KSA 1, GT 4, 39.

<sup>265</sup> Entenem per “discurs oficial” el que l'autor pretén fer arribar a l'opinió pública i als seus “lectors ideals”, que ja sabem qui són. Una prova de quin vol que sigui Nietzsche el missatge del seu llibre serien les dues ressenyes publicades per Ernst Rohde, amic personal de Nietzsche, instigat per aquest a defensar-lo *científicament* per a contrarestar l'atac filològic de Wilamowitz-Möllendorff. Com explica Janz “*Rohde, con el libro de Nietzsche, se declara en favor de las fuerzas y posibilidades enunciativas del arte depositadas en estratos mas profundos, que no pueden conjurarse en la concepción lógico-lingüística*”, Janz, Curt Paul; *Friedrich Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1981 (Vol. II), 155. Rohde mateix presenta al seu amic com a deutor del paradigma schopenhauerià: “*Los partidarios del gran pensador comprenderán fácilmente, si leen en serio el libro, en qué sentido concedo a este libro, en lo que se refiere a la explicitación y justificación del fenómeno, una significación análoga a la que posee la propia obra fundamental de Schopenhauer en lo referente a la indagación de la esencia de las cosas que se hace sentir debajo de todos los fenómenos*”, citat en *Idem*. 156. Vegeu els textos de la polèmica i un bon anàlisi en Santiago Guervós, Luis E. de (ed.); *Nietzsche y la polémica sobre “El nacimiento de la tragedia”* (E. Rohde, U. von Wilamowitz-Möllendorff, R. Wagner). Màlaga, Ágora, 1994.

<sup>266</sup> KSA 1, GT 4, 41.

<sup>267</sup> KSA 1, GT 7, 55-56.

<sup>268</sup> KSA 1, GT 10, 74-75.

<sup>269</sup> KSA 1, GT 11, 75.

*ewigen Kampf zwischen der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung zu schliessen*". Així, més que una *Kulturkampf* el que transmet *Geburt* és una *Wissenskampf*<sup>270</sup>, un conflicte entre els dos *aparells* de saber: el racional-conceptual i l'estètic-intuïtiu.

Quan Nietzsche analitza la tragèdia antiga tendeix a ressaltar la sinestèsia Apol·lini/dionisiac, per exemple quan ens diu:

*“die höchste Steigerung ihrer Kräfte und somit in jenem Bruderbunde des Apollo und des Dionysus die Spitze ebensowohl der apollinischen als der dionysischen Kunstabsichten anerkennen mussten”*<sup>271</sup>.

Però quan fa ontognoseologia sempre descriu la incompatibilitat essencial entre les **dues veritats** que aquests déus proposen, i *Geburt*, com hem dit, té per funció última exposar una ontologia i recolzar un discurs sobre la veritat, el de la veritat tràgica i schopenhaueriana de Dionís (estètic-intuïtiva), en detriment d'un altre que es descarta, el de la veritat socràtica i optimista d'Apol·lo (racional-conceptual).

Apol·lo i Dionís simbolitzen, en bon schopenhauerianisme, els dos *modes* d'aprehendre el món. Apol·lo és la mitificació de la representació, que serà racional, superficial, causalista, etcètera. És vist com el deu del somni i l'aparença, la magnífica imatge divina del *principium individuationis* i de la bellesa. Dionís, per contra, serà la mitificació de la voluntat, que serà impulsiva, real i caòtica. Apol·lo ens presenta bellament una harmonia il·lusòria en superfície mentre Dionís, a través d'intuïcions, ens permet l'accés a la pulsio tràgica i profunda del món:

*“In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandtheile einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die Mysterienlehre der Tragödie zusammen: die Grunderkenntniss von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als der Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit”*<sup>272</sup>.

L'*abstract* publicitari del llibre podria ser aquest paràgraf:

*“Apollo steht vor mir, als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der*

---

<sup>270</sup> KSA 1, GT 17, 111. La idea de lluita entre art i coneixement agrupa un conjunt de fragments dels anys 72 i 73: KSA 7, frg. 19[98-130], 452-460 (1872-73).

<sup>271</sup> KSA 1, GT 24, 150.

<sup>272</sup> KSA 1, GT 10, 72-73.



Weg zu den Müttern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt. Dieser ungeheure Gegensatz, der sich zwischen der plastischen Kunst als der apollinischen und der Musik als der dionysischen Kunst klaffend aufthut, ist einem Einzigen der grossen Denker in dem Maasse offenbar geworden, dass er, selbst ohne jene Anleitung der hellenischen Göttersymbolik, der Musik einen verschiedenen Charakter und Ursprung vor allen anderen Künsten zuerkannte, weil sie nicht, wie jene alle, Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle. (Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung I*, p. 310). Auf diese wichtigste Erkenntniss aller Aesthetik, mit der, in einem erstern Sinne genommen, die Aesthetik erst beginnt, hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, seinen Stempel gedrückt, wenn er im "Beethoven" feststellt, dass die Musik nach ganz anderen aesthetischen Principien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Aesthetik, an der Hand einer missleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von der Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen<sup>273</sup>.

Apol·lo, el pensament racional, sotmès al principi d'individuació, el regne de l'aparença, que només pot trencar-se a través de l'impuls dionisiac, l'únic que ens permet accedir a les "mares del ser". S'obre un abisme entre les arts plàstiques, apol·línies, i la música, dionisiaca. Orígens diferents perquè en la plàstica tot és còpia, reproducció de l'aparença (*mimesi*), en canvi la música reproduceix la voluntat mateixa i representa, contra allò físic, la metafísica, la cosa en si. Principis estètics diferents, doncs, per a jutjar la música respecte a les demés arts plàstiques. Aquesta és la "colossal oposició" que transmet el discurs oficial de *Geburt*, donant i rebent cobertura de les colossals oposicions que defensen Schopenhauer en ontognoseologia (entre voluntat i representació) i Wagner en art (entre òpera i drama)<sup>274</sup>.

<sup>273</sup> KSA 1, GT 16, 103-104.

<sup>274</sup> Rudolf Fietz destaca la importància del *Beethoven* de Wagner per entendre *Die Geburt der Tragödie*. En ell Wagner defensa tesis completament schopenhauerianes sobre la superioritat de la música, en canvi en un text posterior també central, *Oper und Drama*, Wagner canvia de posició i defensa la superioritat del text, de la lletra de l'òpera, sobre la musicalitat: "im gegensatz zur Beethoven-Schrifts proklamiert Wagner nämlich in Oper und Drama die gegenüber dem Drama bloß dienende Funktion der Musik. Im Hinblick auf die Oper spricht er von einer "naturwidrigen Stellung der Dichtkunst zur Musik" [OD 23]" Fietz (1992, 22). De fet, com diu la cita, no es tracta tant de jerarquització entre música i text

La falla interna de *Geburt* va més enllà de l'antagonisme o fecundació entre els dos déus de l'art. El propi *valor* de la *Wille*, en l'esperit de Nietzsche és positiu, generador, afirmador, però en la lletra schopenhaueriana del llibre és tràgic, aplacador i... *pessimista*. El gènere tràgic, la música, l'individu, el paper social de l'artista, la sinestèsia, el món grec, Wagner, la filosofia, la modernitat, els *modes* de l'art, el significat de Dionís,... deixen obertes una sèrie de preguntes sense resposta: allò etern mai es materialitza o la contemplació estètica ens permet *percebre* la unitat primordial?<sup>275</sup> La música simbolitza la voluntat o és un element de la voluntat? És també una il·lusió? L'individu és afirmat o negat en l'impuls dionisiac?<sup>276</sup> Sinestèsia entre música i paraula<sup>277</sup> o antagonia? Integració de totes les arts o colossal oposició entre la plàstica i la música? El somni és també una embriaguesa?<sup>278</sup> Wagner ens allibera o deteriora l'estètica per no saber aprofundir en els fenomen primordials?<sup>279</sup> Ens trobem davant d'un plantejament mimètic, on la música *representa* la voluntat, sent-ne el *mirall* universal<sup>280</sup> o la música està més enllà i, per tant, deixa enrere el model representacional?

Tota la columna vertebral del llibre conté una tensió no resolta que es va mostrant durant les seves pàgines, i això és així perquè l'estructura metafísica, duplicada, és encara el **llenguatge** de Nietzsche, però el seu pensament profund, obscur, no coincideix ni per model ni per valors amb aquest paradigma<sup>281</sup>.

---

com de contradicció de fins. En un cert Wagner música i text contribueixen harmònicament a un mateix fi, en canvi a *Opera i Drama* Wagner els contraposa, parla de fins diferents, contradictoris.

<sup>275</sup> KSA 1, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (1873), 799-872.

<sup>276</sup> A *Schopenhauer als Erzieler* l'individu es considerat com a "unicitat productiva". Sobre la incompatibilitat entre els dos autors respecte al tema de l'individu vegeu Quesada, Julio; *Un pensamiento intempestivo: ontología, estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona, Anthropos, 1988, 254 i seg.

<sup>277</sup> KSA 7, frg. 1[12], 14 (1869).

<sup>278</sup> KSA 1, *Die dionysische Weltanschauung* (1870), 551-577.

<sup>279</sup> KSA 7, frg. 9[36], 284 (1871).

<sup>280</sup> KSA 1, *GT* 17, 112.

<sup>281</sup> "From a metaphysical point of view, the problem is that the Birth's alleged Schopenhauerian metaphysics makes it very hard to understand how the Dionysian could be seen as an illusion. Most commentators read the opposition between the Apollonian and the Dionysian as one between illusion and truth, and indeed there are quotes which suggest that such is the case. On this reading, whereas the Apollonian covers over the dark nature of existence by generating beautiful images, the Dionysian removes the mirages of Maya and thus reveals the true nature of the will. However, the Dionysian too is defined by Nietzsche as an illusion. This is suggested by his recurrent insistence on intoxication: the Birth mentions that under the 'charm of the Dionysian', man's 'very gestures express enchantment' (BT: 37), and defines the Dionysian as an 'intoxicated reality' which tries to redeem the individual 'by a mystic feeling of oneness' (BT: 38). But the most explicit passage is in Section 18, which sees it as 'an illusion spread over things', more precisely as one of the 'three stages of illusion designed (. . .) for the more nobly formed natures' (BT: 110). The other two illusions are the 'Socratic love of knowledge' and 'art's

Això està present en l'origen de Nietzsche. No és tracta de que, a partir d'una suposada "segona etapa", simplement superi els seus plantejaments inicials; sinó que des d'abans de començar a publicar ja té contingudes en ell les tesis principals del que serà el seu pensament quan es desplegui. Com veurem, no són exclusivament fonts filosòfiques o estètiques les que serviran a Nietzsche per elaborar una alternativa al dualisme metafísic, sinó també la *ciència* de l'època. En posar-se a redactar *Geburt* Nietzsche havia accedit ja a les idees que transformarien la seva filosofia i, per extensió, la filosofia mateixa, però a principis dels setanta encara no disposava d'un *eigenes Sprache* per expressar-les. Per això, l'obra central del període conté dues veus, una de pròpia, sotmesa i estranya al missatge "oficial" del llibre<sup>282</sup>, i una de prestada, que és la dominant i pública.

El principi de la unitat palpita en Nietzsche des de les seves lectures inicials, ben abans d'entrar en societat amb el desafiament que suposa *Die Geburt der Tragödie*; però el seu primer recurs filosòfic, literàriament parlant, és la metafísica d'artista, bipolar i transmundana, deutora d'un emanacionisme particular: estètic, estetitzant, esteticista. Més que una etapa, la irrupció de Wagner i Schopenhauer en la seva vida intel·lectual representa una interrupció, un pas en fals, com ell mateix s'encarrega de recordar-nos cada vegada que en té ocasió<sup>283</sup>. No és, doncs, el seu pensament basamental, sinó la seva primera manera, fallida, d'expressar allò que la seva filosofia havia d'arribar a ser<sup>284</sup>. Disposant dels textos esotèrics (*Nachlaß*, correspondència, biblioteca personal,

---

*seductive veil of beauty*", Han-Pile, Béatrice: "Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy", dins *European journal of philosophy* 14:3 (2006), 377.

<sup>282</sup> Descriu la seva veu a *Geburt* com "*eine fremde Stimme*", KSA 1, GT, *Versuch einer Selbstkritik* 3, 14. Tot i ser-hi estranya, aquesta veu apareix perquè, com diu ell mateix, el llibre té un esperit que no es doblega a les figures d'autoritat i veneració que l'amparen, que ja sabem quines són. Nietzsche té plena consciència de la distància entre el seu pensament esotèric i la seva obra publicada.

<sup>283</sup> "*Nietzsche lui-même souligne [...] la continuité entre ses premières réflexions philosophiques contenues dans les cahiers de jeunesse et la philosophie de l'esprit libre de Choses humaines, trop humaines. Ainsi, c'est la période wagnérienne qui n'est en réalité, qu'une phase bien distincte dans l'évolution de la philosophie de Nietzsche. Preuve en est, d'ailleurs, que même en pleine phase wagnérienne, demeurant dans les textes de Nietzsche des hésitations et de fortes ambiguïtés par rapport au projet wagnérien de fondation mythique de la culture allemande, dont Nietzsche lui-même s'était fait l'interprète dans La naissance de la tragédie*" D'lorio, Paolo; *Le voyage de Nietzsche à Sorrente: genèse de la philosophie de l'esprit libre*. París, CNRS Éditions, 2012, 89.

<sup>284</sup> Nietzsche transformarà certs valors filosòfics apresos en Schopenhauer a través del seu llenguatge propi: "*developing "new valuations" which do operate in a circle of thought whose direction diverges fundamentally from that of Schopenhauer and Kant. And my study reveals that these new valuations were strongly in place before the publication of The Birth of Tragedy. Part of Nietzsche's failure to permit himself a language of his own in The Birth of Tragedy was his new allegiance to Wagner, which in his mind entailed a continuing allegiance to Schopenhauer, one which, was for the most part already overcome. It is precisely because underneath, in his "secret" self that Nietzsche develops a theory of language and resulting worldview, that after 1876, he is strong enough to choose to let go of*

comentaris a les fonts, etcètera) podem ampliar la perspectiva sobre la seva trajectòria filosòfica i veure com les obres posteriors a *Die Geburt der Tragödie* i a les *Unzeitgemäße Betrachtungen* signifiquen l'aflorament de certes doctrines pròpies, una reubicació i no una fractura interior. Va trobant el seu propi llenguatge tal com es va separant personalment dels tòtems de la seva joventut, i va aconseguint fer desaparèixer les distorsions, les recaigudes. La maduresa no significarà un canvi de rumb sinó una eclosió.

Més enllà d'una distinció escolar per etapes, les continuïtats i la coherència del seu pensament es palesen quan el llegim complet, quan a allò publicat hi afegim allò pensat, però encara no *dit*. En l'art, clarament, hi veiem la principal d'aquestes continuïtats. L'art per a Nietzsche representa el primer dissolvent de les essències, el primer factor de la inversió<sup>285</sup> i, com veurem, el decisiu per a evolucionar posteriorment de la inversió a la transvaloració. Aquest caràcter de l'art no l'abandonarà durant tota la seva carrera. En un primer moment, però, l'art és pensa *negativament*, per contraposició al pensament ideogràfic, conceptual. L'empremta del segle XIX està molt present en aquesta idea: la concepció de que hi ha algun caràcter de l'art que proporciona un **segon** accés al ser, la intuïció intel·lectual o estètica. El valor hipercognitiu de la sensibilitat, una negació de la raó conceptual. El romanticisme de Nietzsche habita en aquest supòsit. Veu un món partit en dos per una rígida separació:

*“Die eine Seite der Welt ist rein mathematisch, die andre ist nur Wille, Lust und Unlust. Erkenntniß von absoluten Werthe rein in Zahl und Raum, die andre ist ein Anerkennen von Trieben und deren Abschätzen. Hier nur Ursache und Folge, absolute Logik, dort nur Zweckursachen. Gleichniß an der Musik: auf der einen Seite reine Zahl auf der andern reiner Wille. Strenge Scheidung beider Welten”*<sup>286</sup>.

En aquesta primera *visió* de l'art Nietzsche treballa amb la distinció essència/fenomen, es troba dins del dualisme schopenhauerià, metafísic, que més endavant s'encarregarà de negar<sup>287</sup>. Per salvar a Schopenhauer no serà suficient amb l'aportació del caràcter dinàmic de l'ésser. Nietzsche s'adona que li cal superar l'*estructura* mateixa de la metafísica per no recaure en transmundanitats. Metafísica implica **dualitat**, diferència

---

*Schopenhauer, Wagner, and those aspects of philology of which he was highly critical*” Crawford (1988, 14).

<sup>285</sup> “Die Kunst im engeren Sinne zumal ist das Jasagen zum Sinnlichen, zum Schein, zu dem, was nicht die “wahre Welt”, oder wie Nietzsche kurz sagt, was nicht “die Wahrheit” ist”. Heidegger, Martin; GA 6.1, 71. Recordem el “programàtic” fragment 7[156] del 70-71: “Das Liebe im Schein als Ziel”.

<sup>286</sup> KSA 7, frg. 3[23] (1869-70), 67.

<sup>287</sup> Fink (1994, 33).

essencial, radical, entre allò que apareix i allò que és. Només un altre model de pensament, net de dualisme, li permetrà dur a terme la superació del pensar metafísic. L'evolució durà Nietzsche a la crítica de la idea mateixa de fonament, és a dir, a la crítica de la separació entre allò que hi ha i allò que és. És en la *distància* entre el ser i l'aparèixer, aquest *error* fatal en la història intel·lectual d'occident, on es genera la possibilitat mateixa de la metafísica. L'esquema inversiu, encara que hagi donat la volta a tot el mecanisme de fonamentació, es troba encara dins d'aquest model<sup>288</sup>.

Des del primer moment, però, tot i compartir l'estructura el que no pot compartir Nietzsche amb Schopenhauer és el *resultat* de la seva ontologia. El primer tall radical que el separa d'ell, ja a *Geburt*, és que en Schopenhauer la voluntat és dolorosa, en canvi, Nietzsche parla de la *joia* que proporciona trencar el principi d'individuació, dionisiàcament<sup>289</sup>. Nietzsche és un pensador jovial des de bon principi, inclús en el seu pessimisme tràgic, i l'ascetisme de Schopenhauer no pot més que resultar-li amarg, aliè. Pot adherir-se a la doctrina de la *Wille* mentre el seu interès filosòfic principal és cognitiu, ontològic, és a dir, mentre la seva pregunta fonamental és una pregunta per la realitat i per la *veritat* d'aquesta realitat, però quan Nietzsche situï al centre la idea de "valor", totes les doctrines "*transmundanes*" hauran de ser superades.

El principi metòdic de la inversió portarà Nietzsche a substituir el món verdader pel món efectiu (*wirklich*) i l'art serà un element clau en aquest procés. Allò que hi ha, allò que es dona, representa l'autèntic problema per al filòsof, i no la pregunta per la veritat. Serà el final del món verdader com a referent legitimador. La tesi culminant del nietzschianisme que afirma que el món verdader és un fatal error, s'origina aquí. Més que d'un final de la metafísica, en aquestes circumstàncies hauríem de parlar del final de l'ontologia com a *prima philosophia*. El significat profund de Nietzsche en la història de l'esperit és rellevar epistemologia i ontologia del seu paper clàssic de

---

<sup>288</sup> Heidegger, Martin; *Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht als Erkenntnis* Freiburger Vorlesung Sommersemester 1939 GA 47. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989, 114. "La naturaleza metafísica que según él [Nietzsche] caracteriza al pensamiento filosófico se basa en la instauración de una dualidad, por la que lo que aparece en cada caso está determinado por una instancia transcendental (sic) que constituye el "ser verdadero"', Vermaal (1987,16). Nosaltres haguéssim optat per dir "una instància transcendent".

<sup>289</sup> "Si para Schopenhauer la contemplación pura que trasciende la conciencia ordinaria del mundo como representación sólo es posible gracias a una huida de los efectos de la voluntad, por el contrario, para Nietzsche es justamente la inmersión en la voluntad lo que permite el acceso al reconocimieto trágico-dionisiaco de la esencia más íntima de lo real. Taylor concluye así que "esta diferencia fundamental entre trascendencia según Schopenhauer e inmersión según Nietzsche es la clave para advertir el rechazo implícito del dualismo por parte de Nietzsche" [Taylor, Ch. S.: "Nietzsche's schopenhauerianism", *Nietzsche-Studien* 17 (1988)], Barrios, Manuel; *Voluntad de lo trágico*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 167.

*disciplines primeres* i situar-hi en el seu lloc una “disciplina” nova, una pregunta nova: la pregunta pel **valor**<sup>290</sup>. La pregunta base deixarà de ser l’articulació ontogenoseològica “*Què és la realitat?*” i passarà a ser un qüestionament pel valor. Nihilisme és, en un primer moment, que ens deixem de preguntar per la veritat. Aquest serà segons Nietzsche l’autèntic caràcter dels nostres temps:

*“Das Neue an unserer jetzigen Stellung zur Philosophie ist eine Überzeugung, die noch kein Zeitalter hatte: daß wir die Wahrheit nicht haben. Alle früheren Menschen ‘hatten die Wahrheit’: selbst die Skeptiker”*<sup>291</sup>.

L’home modern ja no *posseeix* la veritat, no perquè l’hagi perduda sinó perquè ja no es pregunta per ella. És el resultat final del principi metòdic de la inversió, la devaluació de la veritat com a fonament. En el moment en que la veritat deixa de motivar una pregunta es genera el fenomen del nihilisme. Nietzsche detalla com aquest fenomen de devaluació de la veritat és causat per la duplicitat metafísica:

*“Man hat die Realität in dem Grade um ihren Werth, ihren Sinn, ihre Wahrhaftigkeit gebracht, als man eine ideale Welt erlogt”*<sup>292</sup>.

Del que s’està parlant no és de la simple denegació de la veritat (això seria només escepticisme) sinó en el fet *històric* de que ens deixem de preguntar per ella:

*“Für den tragischen Philosophen vollendet es das Bild des Daseins, daß das Metaphysische nur antropomorphisch erscheint. Er ist nicht Skeptiker”*<sup>293</sup>.

El nihilisme, com a fenomen relacionat amb la inversió, acaba donant lloc a la transvaloració, a la generació de nou(s) valor(s). Així es bascula des del **nihilisme negatiu** de la inversió: pèrdua de valor d’allò que havia estat font de valor; al **nihilisme positiu** de la transvaloració: creació de valor *ex nihilo*<sup>294</sup>.

---

<sup>290</sup> Vegeu Gerhardt 1988, especialment el primer capítol: “Nietzsche ästhetische Revolution”. El que posteriorment més apreciarà Nietzsche de *Geburt* és que “*das grosse Fragezeichen vom Werth des Daseins gesetzt war*”, KSA 1, GT, Versuch einer Selbstkritik 1, 12; haver encetat la pregunta pel valor, doncs, i no la seva contribució a la veritat en art. “*Dieses Wort ‘Wert’ und vor allem das, was es nennt, ist für Nietzsche wesentlich. [...] Wert bedeutet für Nietzsche soviel wie: Bedingung des Lebens*”, Heidegger (GA 47, 22).

<sup>291</sup> KSA 9, frg. 3[19], 52 (1880). Vermal hi veu aquí “*La destrucció de la base ontològica firme sobre la que se basaba su anterior proyecto crítico*”, Vermal (1987, 66).

<sup>292</sup> KSA 6, *Ecce homo*, Vorwort 2, 258. El nihilisme no és més que un fenomen de la pròpia història de la metafísica; Heidegger (GA 48, 16).

<sup>293</sup> KSA 7, frg. 19[35], 428 (1872-73). Vegeu Simon, Josef: “Die Krise des Wahrheitsbegriffs als Krise der Metaphysik: Nietzsches Alethiologie auf dem Hintergrund der Kantischen Kritik”, dins *Nietzsche-Studien* 18 (1989), 242-259.

<sup>294</sup> “*Le résultat de l’autodépassement de la Morale est un phénomène ambigü qui se scinde, à l’analyse, en deux éléments: d’une part, le Nihilisme (l’effondrement de toutes les valeurs métaphysiques) et, d’autre part, la sublimation de la Morale sous la forme de la ‘passion de la connaissance’ qui, inaugurant un nouveau mode de philosopher, doit nous conduire au-delà du Nihilisme*” Granier, Jean; *Le*

Situar els textos de Nietzsche, i des d'ell tots els de la història de la filosofia, s'haurà de fer doncs a partir de les preguntes que els propis textos intenten respondre. *Die Geburt der Tragödie*, com és evident, segueix l'estela de Schopenhauer i intenta respondre a la pregunta ontogenològica de la manera que hem vist, atorgant a l'art dionisiac la més alta veritat<sup>295</sup>. Schopenhauer ja ho havia proposat així:

*“Diese alle, deren gemeinsamer Name Wissenschaft ist, gehn also dem Satz vom Grunde in seinen verschiedenen Gestaltungen nach, und ihr Thema bleibt die Erscheinung, deren Gesetze, Zusammenhang und daraus entsehende Berhältnisse. – Welche Erkenntnißart nun aber betrachtet jenes außer und unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt, den wahren Gehalt ihrer Erscheinungen, das seinem Wechsel Unterworfenene und daher für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte, mit Einem Wort, die Ideen, welche die unmittelbare und adäquate Objektivität des Dinges an sich, des Willes, find?– Es ist die Kunst, das Wert des Genius. Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniß der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntnis”*<sup>296</sup>.

Quan al *Versuch einer Selbstkritik* Nietzsche descriu la científicitat com un narcòtic, un subterfugi davant del pessimisme, el que esta fent és descriure la pregunta per la veritat, la pregunta pel ser, com a *error*. La pregunta mateixa ja és l'error.

---

*problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*. París, Éditions du Seuil, 1966, 254. Granier parla de la diferència entre nihilisme passiu i nihilisme actiu, també anomenat per Nietzsche nihilisme clàssic: *“Le Nihilisme n’attient donc sa vérité, comme dépassement de soi, que dans le Nihilisme <classique> qui accomplit le renversement radical des anciens Idéaux et instaure une nouvelle <fondation> des valeurs grâce à la Volonté de Puissance affirmative. Le Nihilisme est alors <’idéal de la plus haute puissance de l’esprit, de la vie la plus riche, mi-destructrice, mi-ironique> ”*, *Idem*. 284-285.

<sup>295</sup> Que l'estètica de Schopenhauer i la del primer Nietzsche és hipercognitiva és evident: *“Uno de los fundamentos de El nacimiento de la tragedia es considerar el mensaje trágico-estético como paradigma de comunicación”*, Pujante, David; *Un vino generoso: sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873*. Murcia, Universidad de Murcia, 1997, 25. *“El gran problema que se le va a plantear a Nietzsche es de qué manera el saber adquirido en el éxtasis de Dionisos puede transformarse en expresión de lenguajes mediatos”*, *Idem*, 36. *“Cuando Nietzsche encuentra en la tragedia una concreción histórica de la posibilidad comunicativa que está buscando, empieza una relación entre expresar lo profundo y la estética que tiene muy importantes consecuencias en la obra del filósofo. Nuestro interés inmediato está en ver cómo entiende la tragedia Nietzsche en cuanto resultado histórico-estético al problema de la comunicación de la profunda verdad del universo, lo conocido en el éxtasis dionisiaco”*, *Idem*, 40. La particularitat de Schopenhauer, aplaudida per Wagner i Nietzsche, és que l'accés a la veritat el dóna la música: *“La concepción de la música como símbolo metafísico capaz de desvelar la verdad del mundo; la música como reflejo de la verdad, como flujo ontológico”*, Picó (2000, 37).

<sup>296</sup> Arthur Schopenhauer; *Die Welt...* Pàg. 217.

“*Warheit ist die Art von Irrthum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte. Der Werth für das Leben entscheidet zuletzt*”<sup>297</sup>.

Tota ontologia és un narcòtic, tota epistemologia és un narcòtic:

“*Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht von dem Pessimismus?*”<sup>298</sup>.

La pregunta per la veritat aplaca la vida, a diferència de l’art, que n’és el més gran estímul o, millor, la seva única possibilitat:

“*Einzige Möglichkeit des Lebens: in der Kunst. Sonst Abwendung vom Leben. Völlige Vernichtung der Illusion ist der Trieb der Wissenschaften: es wurde Quietismus folgen –wäre nicht die Kunst*”<sup>299</sup>.

*Geburt* observa la ciència (és a dir la pregunta per la veritat de la realitat) des de l’òptica de l’art<sup>300</sup>. Aquesta és la inversió que conté: l’element des del que es fonamentava en el classicisme l’estètica (el valor de veritat de l’obra), passa a ser l’element fonamentat des de l’òptica de l’art. Allò que es trobava en el cim se situa ara a baix, i viceversa. Això és purament una **metafísica d’artista**, donar més importància a l’art que a la veritat:

“*Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntniß, denn sie das Leben, und jene erreicht als letztes Ziel nur –die Vernichtung-*”<sup>301</sup>.

*Die Geburt der Tragödie* és el pas primer en la inversió de valor que Nietzsche durà a terme, però no pot significar encara el salt definitiu a la transvaloració perquè, com veiem, en *Geburt* la pregunta segueix sent la mateixa, tot i que la resposta hagi estat invertida. És precisament la coincidència en la interrogació el que permet a Nietzsche utilitzar el llenguatge de Schopenhauer i les *propostes* culturals de Wagner. Si la resposta a la veritat del món es dona des de l’art, l’art mateix queda sotmès encara al principi de veritat, queda validat pel seu valor de veritat. Com si l’estètica kantiana no

---

<sup>297</sup> KSA 11, frg. 34[253], 506 (1885). Vegeu Jenkins, Scott: “Nietzsche’s questions concerning the will to truth”, dins *Journal of the History of Philosophy* 50:2 (2012), 265-289.

<sup>298</sup> KSA 1, *GT, Versuch einer Selbstkritik* 1, 12-13.

<sup>299</sup> KSA 7, frg. 3[60], 76 (1869-70).

<sup>300</sup> “*S’il est exact que l’on discerne dans l’évolution philosophique de Nietzsche, une période “intellectualiste” marquée par l’apologie du rationalisme scientifique, il importe de ne pas se méprendre sur la signification véritable que revêt cette période dans l’économie globale de la réflexion nietzschéenne. [...] Bref, Nietzsche a exploité les ressources polémiques que lui offrait la science dans le but de ruiner la Métaphysique traditionnelle, quitte à se retourner ensuite contre la science elle-même pour démasquer la complicité tacite de celle-ci avec les valeurs nihilistes de la Métaphysique*”, Granier (1966, 74).

<sup>301</sup> KSA 1, *Über das Pathos der Wahrheit* (1872), 760. Vegeu Gerhardt (1988, 20 i seg.). Cal comprendre que no ens trobem davant d’un plantejament escèptic o relativista, sinó, com diu Ridley, profilàctic. Tenim l’art per no perir a causa de la veritat. Ridley, Aaron: “Perishing of the truth: Nietzsche’s aesthetics prophylactics”, dins *British Journal of Aesthetics* 50:4 (2010), 427-437.



hagués tingut lloc. En el moment tràgic, doncs, l'art també se'ns presentarà com un narcòtic; no serà fins que se separi *radicalment* l'estètica de l'epistemologia que l'art representarà un incrementador de la vida<sup>302</sup>.

Ens trobem amb dues estètiques solapades, fàcils de confondre entre elles perquè ambdues atorguen un poder decisiu a l'art, però que, progressivament, s'aniran distingint en funció dels seus principis de **legitimació**. Una primera estètica encara *epistemològica*, encara sotmesa al valor de veritat; i una segona estètica ja radicalment separada del coneixement i on la seva estratègia de validació serà completament nova i diferent<sup>303</sup>. Quan Nietzsche deixi de preguntar-se pel ser verdader de les coses i comenci a preguntar-se pel seu **valor**: el valor de l'art, del saber, de la cultura, de la moral, de la veritat mateixa, etcètera, Schopenhauer s'haurà de convertir en el seu antagonista i Wagner en l'enemic.

#### *Sobre veritat i mentida*

La veritat és una forma d'error. La mentida, per contra, en contenir un principi de creativitat, és valorada per Nietzsche com a font de saber, o millor dit, com a *agent provocateur* de saber. Els malvats, els mentaços, aporten allò nou. Si les observem a ambdues des d'un punt de vista **extramoral** haurem de convenir que la mentida té més valor que la veritat.

---

<sup>302</sup> Nietzsche dirà que la vida sense música és un error, ara bé: "*Que la vie sans musique soit un erreur peut vouloir dire que la musique fait oublier la vie; qu'elle constitue un moyen privilégié de "l'escamoter" -comme Flaubert disait du travail. Refuge, philtre, narcotique ou religion déguisée, révélant un état de manque ou d'insuffisance à l'égard de l'existence et d'"insatisfaction devant le réel", elle est fuite dans un autre monde qui ne justifie celui-ci -ou du moins le rend supportable- qu'en le niant. Mais la même formule peut au contraire signifier que la vie ne se comprenant qu'à partir de la musique, celle-ci loin d'en être la négation en représente l'affirmation immédiate et irréfutable. La joie d'être, le plaisir d'exister culminant dans l'expérience musicale et y trouvent leur expression suprême. La jubilation, l'excitation à vivre qu'elle provoque ou accroît traduisent une acceptation pleine et entière de la réalité, au point d'en faire souhaiter la permanence ou le retour. [...] A travers cette double interprétation, on le pressent, ne se dessine pas simplement une esthétique, mais une vision plus générale: toute une philosophie. Entre les deux sens que la musique peut revêtir, Nietzsche a oscillé toute sa vie durant. Et il n'est pas excessif d'avancer que l'inversion des valeurs dont il s'est fait le héraut après sa rupture avec Wagner procédait de la volonté de récuser le premier sens, qu'il avait d'abord cultivé avec une sombre ivresse, et d'exalter le second avec d'autant plus d'énergie musicale première et intensément vécue*", Liébert, Georges; *Nietzsche et la musique*. Paris, P.U.F., 2000, 10-11.

<sup>303</sup> "*Der wesentliche Unterschied zwischen dem frühen und dem späten Nietzsche aber scheint darin zu bestehen, daß sich die frühe Konzeption der Kunst im Kontext und unter den Zwängen eines metaphysischen Systems vollzieht und sich in der Funktion für das Ur-Eine in kosmologischen Bezügen abspielt. Nietzsches späteres Denken ist aus solchen Zusammenhängen herausgetreten, und jede Fundierung der Kunst, zum Beispiel im Leben, würde zu kurz ausfallen, weil es für ihn kein Letztes mehr gibt*", Behler (1986, 147).

Es contraposa el valor dinàmic de la mentida a l'efecte aquietador de la veritat. La veritat és una coagulació del corrent continu de la vida, una esquematització en abstraccions, una fossilització en paraules. El llenguatge, demiürg dels conceptes i les idees, és la font principal d'autoengany que ha creat l'home. El llenguatge és només un joc d'aparences, mitges veritats, metàfores que s'ha oblidat que ho són, utilitats mundanes i altres nimietats. Té un origen biològic i mesquí, no ens allunya sinó que ens emparenta amb els animals ja que el llenguatge és la nostra estratègia de supervivència i adaptació al medi natural<sup>304</sup>. Si l'observem **extramoralment**<sup>305</sup>, és a dir, no en funció de la seva utilitat per a la conservació dels individus, sinó alliberats de prejudicis, haurem d'acceptar, diu Nietzsche, que el llenguatge és la més gran faula que ha produït la espècie humana.

La veritat expressada en el llenguatge és només una il·lusió que l'home s'autoadministra per a poder suportar la terribilitat de la vida. És un intent d'ocultar el caos primordial amb el vel de Maia que conformen les paraules i els conceptes. La veritat és essencialment falsa, un simple útil per a la supervivència de l'espècie que necessita certes seguretats conceptuals per a poder comprendre les coses. És un artilugi propi del més dèbil dels animals en la seva lluita per la vida.

Aquestes tesis resplandents estructuren un dels inèdits més cèlebres de Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873)<sup>306</sup>. Malgrat el valor eclosiu que se li ha volgut donar, les fórmules i pensaments que apareixen en aquest inèdit, s'han de llegir a partir de la seva significació en la filosofia nietzschiana del període. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* és un text que ha de ser retornat al seu emplaçament original<sup>307</sup> després de que un corrent de la crítica nietzschiana l'hagi sublimat, desplaçant-lo del seu lloc natural en l'evolució de l'autor i situant-lo com a element de (des)fonamentació general. L'anàlisi **parcial** que proposa el petit text afecta, en les seves conclusions, a un *element* d'inquisició filosòfica: el llenguatge, i a un dels caràcters bàsics d'aquest element: la seva pretensió de veritat. No diu res, el text, sobre

---

<sup>304</sup> Una nota del 72 (KSA 7, frg 8[119], 267 (1871-72) assenyala directament a Darwin i al seu llibre *The expression of the emotions in man and animal* com a clau interpretativa sobre la gènesi del llenguatge. Vegeu Venturelli (2003).

<sup>305</sup> L'epígraf "extramoral" en els textos dels anys setanta es refereix sempre al coneixement. Per exemple, a *La filosofia a l'època tràgica dels grecs*, quan parla d'Heràclit i del devenir, referint-se a la volatilitat del món existent, ens demana que aparquem tot patetisme, que no ens prenguem la tesi en sentit moral. Tota *descripció del món* ha de ser extramoral, com en la ciència, com en l'experiment.

<sup>306</sup> KSA 1, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), 873-890.

<sup>307</sup> "Sobre veritat i mentida..." o la quarta intempestiva son vistos per Nietzsche com a actes de gratitud al seu passat i alhora com a despedida d'aquest. KSA 2, MA II, 2, 370.

el concepte de veritat o, si ho diu, el que no fa precisament és desarmar-lo. L'escepticisme epistemològic en que incideix està *localitzat*, la denegació que recorre el seu argumentari es refereix sempre a la veritat del llenguatge conceptual. Salva, i així ho expressa explícitament, la veritat en si. De fet, en bon schopenhauerianisme, denega la veritat del llenguatge conceptual precisament per a reforçar una idea de veritat prelingüística, la veritat de la voluntat, la *Ur-Wahrheit*<sup>308</sup>. *WL* és més una anàlisi de la nostra percepció i capacitat cognitiva que una crítica a la veritat. L'atac a la percepció que conté és un dels elements que Nietzsche havia heretat de Schopenhauer<sup>309</sup>.

El Nietzsche de la retòrica, el Nietzsche on tots els conceptes són metàfores coagulades, el Nietzsche dels trops és el mateix Nietzsche de la inversió del platonisme: la idea (*logos*, paraula, concepte, etcètera) és aparença. Només la *Wille* conté la veritat del món. Amb una faula esòpica descriu la *il·lusió* de la veritat antropomòrfica. L'home és un insecte que, durant un instant de vanitat i supèrbia, se sent el centre del món gràcies a l'artilugi de la seva intel·ligència. És una altra versió de l'optimisme socràtic que ja s'havia escarnit a *Die Geburt der Tragödie*.

Literalment, amb les mateixes paraules, girs i imatges, la faula de l'astre resplendent i l'insecte que segrega metàfores havia aparegut l'any abans a *Über das Pathos der Wahrheit*, un breu text englobat dins dels *Fünf Vorreden für fünf ungeschriebenen Büchchen*, el regal de *Weihnachtstagen* del 1872 a Cosima Wagner<sup>310</sup>. Es tracta d'un text votiu per al refugi espiritual de Triebtschen on es repeteixen escolarment les tesis de Schopenhauer que tantes vegades han compartit Nietzsche i els Wagner en les sobretauls i els passejos. La veritat del llenguatge és una il·lusió que els homes insecte s'administren per a poder suportar la veritat última del món i de l'existència, una veritat que només pot expressar la música. L'instint de veritat és un instint *creatiu* de supervivència.

---

<sup>308</sup> "I argue that Nietzsche, in *TL*, neither presents nor affirms a strong or unconditional version of falsification. Rather, Nietzsche affirms only conditional or counter-factual versions such that cognition would falsify, and our beliefs would turn out to be false, if we presupposed an objective relation to the world and adopted the correspondence conception of truth, essence, and objective knowledge that might mislead us into affirming inevitable falsification", Andresen, Joshua: "Truth and illusion beyond falsification: Re-reading *On truth and lie in the extra-moral sense*", dins *Nietzsche Studien* 39 (2010), 257.

<sup>309</sup> Vegeu Clark, Maudemarie; *Nietzsche on truth and Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 78 i seg. "Nietzsche's classification of the object of perception as a metaphor relies crucially on Schopenhauer's representational theory", *idem*. 80.

<sup>310</sup> KSA 1, *Über das Pathos der Wahrheit* (1872), 759-760. Sobre la interdependència d'ambdós textos vegeu Behler, dins Campioni i Venturelli (1992, 99-129). Sobre la relació d'afectes i desafectes entre Nietzsche i els Wagner vegeu Borchmeyer, Dieter; *Nietzsche, Cosima, Wagner: Porträt einer Freundschaft*. Frankfurt am Main, Insel, 2008.

En presentar Nietzsche davant dels seus correligionaris tràgics la veritat com un joc infantil de metàfores i autoenganys, està molt clar de *quina* veritat està parlant: la veritat d'Apol·lo. Serà precisament al final de *Über der Pathos der Wahrheit* on Nietzsche sentenciarà amb un *dictum* que farà fortuna i que ja hem citat més amunt: l'art és més important, més poderós, que el coneixement.

“Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntniß, denn sie das Leben, und jene erreicht als letztes Ziel nur –die Vernichtung-”<sup>311</sup>.

A part del contingut d'adulació cap al músic que conté l'afirmació, el seu significat profund ja ens havia estat advertit: la veritat (dionisiaca) de l'art és més verdadera que la veritat (apol·línica) del coneixement. Seguim en el context de la *Wissenskampf*.

Unes conclusions semblants són les que es podrien extreure de la lectura del text del 73. A *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* no es descriu la dissolució de la veritat en retòrica ni de la desfonamentació del saber en literatura. El que es duu a terme és una deslegitimació de la veritat conceptual: un argument més en favor de la veritat metafísica de l'art. S'ha precipitat a Nietzsche, traient-lo fora de la seva doctrina inicial molt més ràpid del que ell mateix va ser capaç de sortir-ne i per un camí diferent. S'ha intentat fer-li abraçar la retòrica com a *organon* de la filosofia quan, en realitat, el que Nietzsche pretén amb la seva reflexió sobre la veritat i la mentida del 73 no és més que reiterar la fallida del llenguatge com a font de saber.

El Nietzsche retòric és un fenomen filosòfic constituït *ad hoc*, propi de la filosofia de finals del segle XX, irradiat per la recepció *soixante-huitard* francesa i pels *scholars* americans que intentaven donar una fonamentació sòlida a la nova teoria de la literatura i als incipients departaments de *cultural studies*. Un Nietzsche debilitat pel postmodernisme és l'autor ideal per dur a terme exercicis interessats d'interdisciplinarietat, i un text on s'afirma que totes les veritats són metàfores havia de ser decisiu en un context filosòfic de relativisme cru. La idea clau segueix encallada en que l'art és més *verdader* que la veritat, com hem reiterat, una idea pròpia de la recepció romàntica de la crítica del judici estètic de Kant. Sobre la relació que a partir d'aquesta idea pot establir-se entre l'antirracionalisme romàntic i la seva reverberació lúdica

---

<sup>311</sup> KSA 1, *Über das Pathos der Wahrheit*, 760. Com veurem al capítol següent aquesta frase es transformarà en la famosa sentència “daß die Kunst *mehr werth* ist als die Wahrheit”. La lectura heideggeriana de Nietzsche pren aquesta sentència com a punt de partida.

postmoderna ja ens hem pronunciat. El Nietzsche esteticista és l'oficial d'enllaç entre ambdues èpoques de la cultura, no tant distants<sup>312</sup>.

Més enllà de la particularitat del text del 73, si analitzem el trajecte complet de la filosofia nietzschiana haurem de constatar que el gir lingüístic *n'a pas eu lieu*. Si una línia descriu l'evolució del seu pensament respecte a la temàtica del llenguatge és precisament la de la difuminació. El tema de la llengua, l'estudi i anàlisi de la llengua comença sent el seu tema d'especialitat; ell, el filòleg. El primer pensament profund que dedica al llenguatge és un *essai* sobre el seu origen que ja hem esmentat: "*Vom Ursprung der Sprache*" (1870), mediatitzat per Herder i la filosofia de l'inconscient de Hartmann<sup>313</sup>. En els textos preparatoris i especialment a *Die Geburt von Tragödie* un dels pilars del seu pensament segueix sent el llenguatge, apol·lini, instintiu, fossilització de la musicalitat primordial, etcètera. Hi dedica multitud de cursos durant els períodes lectius a Basilea, concentrat sobretot en les fonts gregues de la retòrica<sup>314</sup>. L'estiu del 73 representarà la culminació analítica de la temàtica, amb la redacció del text que tractem, dedicat *exclusivament* a la veritat en llenguatge. Posteriorment, en el Nietzsche madur, el tema és diluirà, tal com anirà diluint-se la seva preocupació per la veritat, el seu desencís respecte a ella. El to de nostàlgia que contenen les reflexions sobre la veritat a *Morgenröte* diu molt de la decepció personal de Nietzsche respecte a la llengua i al seu valor com a objecte d'estudi. El fragment 116 del llibre és exemplar. En ell reprèn la

---

<sup>312</sup> Edició i traducció al francès dels textos sobre retòrica en Lacoue-Labarthe, Philippe i Nancy, Jean-Luc (eds.): "Friedrich Nietzsche: Rhétorique et langage"; *Poétique* 5 (1971), 99-142. A l'angles en Gilman, Sander L.; Blair, Carole i Parent, David J. (eds.). *Friedrich Nietzsche on rhetoric and language*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1989. Cal recordar la influència de la traducció i els estudis que dedica a Nietzsche Walter Kaufmann per comprendre la deriva del nietzcheanisme anglosaxó. Sobretot Kaufmann, Walter; *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton, Princeton university press, 1968. La bibliografia secundària més influent en el ficcionalisme francès són Lacoue-Labarthe, Philippe: "Le détour", dins *Poétique* 5 (1971), i Kofman, Sarah; *Nietzsche et la métaphore*, París, Galilée, 1972. En l'anglosaxó, De Man (1979). Sobre les diverses interpretacions de la veritat en Nietzsche i el ficcionalisme en particular vegeu Clark (1990). Un representant local d'aquest corrent seria Lynch, Enrique; *Dioniso dormido sobre un tigre: a través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Barcelona, Destino, 1993. Sobre els excessos d'aquesta lectura ja advertia Montinari, Massimo; *Che cosa ha detto Nietzsche*. Milà, Adelphi, 1993.

<sup>313</sup> "The majority of ideas which Nietzsche promotes in his fragment "On the Origins of Language" come directly from Hartmann's chapter "Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache"', Crawford (1988, 18).

<sup>314</sup> "Die Rethorik bildet einem wichtigen Schwerpunkt in Nietzsches akademischer Lehrtätigkeit in Basel von 1869 bis 1879", Glenn Most i Thomas Fries: "Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung", dins Borsche, Gerratana i Venturelli (1994, 17). Dedicat el *Wintersemester 1872/73* a la reflexió sobre la *eloquentia* clàssica: Aristòtil, Ciceró i Quintilià. En el model schopenhauerià la retòrica s'identifica amb el nivell inferior del coneixement: "In der Geburt der Tragödie hat die Rhetorik für die Tragödie negative Bedeutung: Das Rhetorische verdirbt die Tragödie", Niehues-Pröbsting, Heinrich: "Ästhetik und Rhetorik in der Geburt der Tragödie", dins Kopperschmidt, Josef / Schanze, Helmut (eds.); *Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik"*. Múnich, Wilhem Fink Verlag, 1994, 100.

crítica contra l'optimisme socràtic denunciant el funest prejudici de que al coneixement correcte li segueix l'acció correcta. El *saber* no ens serveix per a la vida, ve a dir<sup>315</sup>.

Com a primer pas en el desinterès progressiu de Nietzsche pel llenguatge podem recordar que el gran llibre de 1878 havia de ser inicialment una obra dedicada a la filologia *als Beruf* i acaba sent un llibre dedicat al valor de les coses humanes: *Menschliches, Allzumenschliches*. No és casual que el començament de la seva etapa positivista representi també l'abandonament de les reflexions i anàlisis sobre la llengua. En el Nietzsche madur no hi trobarem una filosofia del llenguatge ni una crítica d'aquest; més aviat el que hi ha és una *genealogia* del llenguatge, i sempre que es parli de metàfores, poesia, literatura, etcètera serà en referència a l'acte artístic de la creació, al poder afirmatiu de l'art, al poder de *transvaloració* de l'art i no des del punt de vista negacionista<sup>316</sup>. El **perspectivisme**, que serà la nova doctrina nietzscheana sobre el tema de la veritat, desconnecta la veritat del llenguatge i substitueix la metàfora lingüística per la de la imatge, com la mateixa paraula “perspectivisme” indica. Inclús la figura del *große Stil*, un element que semblaria retrotreure'ns a l'argumentari retòric, no serà una reflexió sobre el llenguatge sinó sobre el valor i poder de l'art. Finalment, la devaluació progressiva de la pregunta per la llengua culminarà amb la xocant confessió d'*Ecce homo*, on expressa que la dedicació juvenil a la filologia va ser una pèrdua de temps, pròpia de la seva etapa pessimista i *décadent*<sup>317</sup>.

Les tesis de *Wahrheit und Lüge* tenen un objectiu precís i acotat. L'intel·lecte humà en la natura es mostra com a miserable i disminuït, propi dels éssers més fràgils, que disposen d'ell “*nur als Hilfsmittel*”<sup>318</sup>. Una mera crossa per a la supervivència que els enganya sobre el valor d'aquesta. En efecte, ja havia estat dit a *Geburt* que l'aparença del saber apol·lini menteix als homes sobre el rerafons tràgic de la vida, a *WL* es repetirà:

“*Der Intellekt, als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung*”<sup>319</sup>.

Els homes eviten la veritat profunda de la vida amb els instruments d'Apol·lo: el somni i la il·lusió:

---

<sup>315</sup> KSA 3, *Morgenröte* II, 116, 108-109.

<sup>316</sup> “*In the six books that follow Beyond Good and evil, there is no evidence of Nietzsche's early denial or truth: no claim that the human world is a falsification, no claim that science, logic, or mathematics falsify reality*”, Clark (1990, 103).

<sup>317</sup> KSA 6, *Ecce homo, Warum ich so weise bin* 2, 266.

<sup>318</sup> KSA 1, *WL* 1, 876.

<sup>319</sup> *Idem*.

“Sie sind tief eingetaucht in Illusionen und Traumbilder, ihr Auge gleitet nur auf der Oberfläche der Dinge herum und sieht “Formen”, ihre Empfindung führt nirgends in die Wahrheit”<sup>320</sup>. No accedeixen a la veritat.

La raó és instrumental i, per tant, no verídica:

“Soweit das Individuum sich gegenüber andern Individuen erhalten will, benutzte es in einem natürlichen Zustande der Dinge den Intellekt zumeist nur zur Verstellung”<sup>321</sup>.

És aquí on es comença a fixar el que ha de ser la veritat *en societate*, diu Nietzsche, en l'ús utilitari i conservatiu de l'individu. És, per tant, una veritat interessada, individual, subjectiva inclús, presonera del *principium individuationis*, antagònica a la veritat de la *Wille*, on l'individu és diluït i es fa experiència de la veritat última i tràgica del món, l'existència i la vida.

La veritat conceptual que s'origina per aquest impuls de conservació estableix una legislació del llenguatge, que intenta substituir la legislació de la veritat. Llenguatge i veritat es confonen. És una cas d'apropiació indeguda el que denuncia Nietzsche. El llenguatge s'ha apropiat de la veritat, l'optimisme socràtic s'ha apropiat de la veritat, com ja havia advertit a *Geburt*. El filòsof tràgic milita per retornar al Cèsar el que és del Cèsar. La labor nietzschiana no serà de refutació de la veritat, sinó de restitució. “Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?”<sup>322</sup>.

El llenguatge no és més que una derivació de l'instint, com ens havia vingut dient des de l'inèdit de 1870: “Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten”<sup>323</sup>. Amb les paraules no s'arriba a la veritat, “Das “Ding an sich” (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich”<sup>324</sup>, només es fan metàfores sobre metàfores, “Schein des Scheins”. El concepte es contraposa a la vivència originària, la conceptualització és una abstracció general que pretén fixar allò que en la realitat és multiplicitat: “Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen”<sup>325</sup>.

Què és, doncs, aquesta veritat?

“Ein bewegliches Herr von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert,

---

<sup>320</sup> *Idem*. Idea repetida a KSA 7, frg. 19[237], 494 (1872-73). A KSA 7, frg. 9[243], 496 (1872-73) descriu els caràcters del món no verdader: somni, consciència, record, judici, llengua, il·lusió, espai-temps.

<sup>321</sup> *Idem*. 877.

<sup>322</sup> *Idem*. 878.

<sup>323</sup> *Idem*.

<sup>324</sup> *Idem*. 879.

<sup>325</sup> *Idem*. 880.

*übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind*<sup>326</sup>.

Allò que anomenem veritat és una il·lusió antropomòrfica, efectivament. Les accions de l'home "*als vernünftiges Wesen*" es troben sota el domini d'abstraccions. Apol·lo regna aquí. Només l'instint, les intuïcions primeres i immediates ens poden treure de l'estructura conceptual. L'home ha creat una construcció fixada pels conceptes sobre un fons originari que es mòbil com l'aigua corrent. L'home com a geni de la construcció, l'home com artista plàstic, com a "*künstlerisch schaffendes Subjekt*"<sup>327</sup>.

Aquest geni de la plàstica racional capaç de crear un entramat sòlid de metàfores coagulades sobre la base líquida i mòbil de la veritat essencial del món és l'home com a artista apol·lini. Un personatge que no ens resulta nou i del qual ja coneixíem el seu gran poder de seducció, el seu instrumental i el resultat del seu art. És l'home creador del saber per a la conservació:

*"An dem Bau der Begriffe arbeitet ursprünglich, wie wir sahen, die Sprache, in späteren Zeiten die Wissenschaft"*<sup>328</sup>.

En aquesta mateixa voluntat de conservació l'home anihila una part de sí. Els conceptes, la subsumpció sota el principi de raó, atrofien la nostra capacitat intuïtiva, són "*der Begräbnisstätte der Anschauung*"<sup>329</sup>.

Però hi ha un remei a tanta mort. Quan l'intel·lecte ha estat alliberat de les seves responsabilitat de conservació envers l'individu i deixen de dirigir-lo els conceptes i passen a fer-ho les intuïcions, llavors aplica la seva capacitat creativa no a generar il·lusions abstractes sinó a saltar-se les barreres conceptuais. L'esperit d'aquesta concepció emancipatòria de l'art és vell com el segle XIX mateix: és la intuïció artística la que salva a l'home de la presó del llenguatge. Quan la imaginació *dirigeix* l'enteniment (aquí ressona la *KU*) l'home salta per damunt de les escissions artificials que provoca la raó. Ens trobem davant d'un pensament central en l'idealisme romàntic.

---

<sup>326</sup> *Idem.* 880-881. "*Er spricht auch "über" Metaphern nicht "theoretisch" im Sinne einer Metapherntheorie. Sein Sprechen über Metaphern ist "notgedrungen" selbst metaphorisch. Es drückt ein "Urerlebnis" aus, das nicht notwendig allen mitteilbar ist. Er gebraucht auch die Wörter "Wahrheit" und "Lüge" metaphorisch, d. h. in einem neuen Sinn, den er "außermoralisch nennt"*", Simon, Josef: "Der Name "Wahrheit": Zu Nietzsches früher Schrift "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne"" dins Riedel (1999, 90).

<sup>327</sup> *Idem.* 883.

<sup>328</sup> KSA 1, WL 2, 886.

<sup>329</sup> *Idem.*



Finalment, serà, com a *Geburt*, en la sinestèsia entre els dos grans caràcters creatius de l'home, el fabricant de metàfores i el geni intuïtiu, on Nietzsche situarà novament una espècie de reconciliació:

*“Es giebt Zeitalter, in denen der vernünftige Mensch und der intuitive Mensch neben einander stehen, der eine in Angst vor der Intuition, der andere mit Hohn über die Abstraction; der letztere eben so unvernünftig, als der erstere unkünstlerisch ist. Beide begehren über das Leben zu herrschen”*<sup>330</sup>.

Nietzsche entén que la seva tasca com a metge de la cultura és presentar la veritat de Dionís per tal de que no perim a causa de la veritat d'Apol·lo. Les veritats conceptuals són metàfores i, per tant, faules, sí, però tenim un medi d'accés privilegiat a allò que hi ha més enllà de les metàfores i és aquest al que hem d'aferrar-nos si volem accedir a la veritat última del món. Aquesta segueix sent la doctrina metafísica de Wagner i Schopenhauer<sup>331</sup>.

La metafísica no ha estat *depassada* amb la devaluació del llenguatge<sup>332</sup>. L'esquema segueix sent el mateix i, tot i la inversió estètica, la transmundanitat, i per tant la negació del món que *apareix*, es manté. Nietzsche necessitarà arguments i idees alienes a la filosofia de la cultura per dur a terme la seva gran transformació. Serà en la ciència i no en l'art on se li presentarà un model estructuralment diferent del dualisme i a partir del qual podrà començar a operar amb el seu llenguatge propi. Però aquesta ciència no es un descobriment posterior a Grècia, la ciència no és un aprenentatge de maduresa, un cop abandonada la filologia, sinó que interessa a Nietzsche ja des dels anys seixanta i està infiltrant-se en les seves tesis sobre la cultura. Aquí hem d'apel·lar una altra vegada a la substància obscura en el pensament del primer Nietzsche, a les doctrines esotèriques que el seu esperit contenia. El llenguatge propi que Nietzsche demanava en el pròleg de *Geburt*, el nou model de pensament net de dualisme, li vindrà de la ciència<sup>333</sup>.

---

<sup>330</sup> *Idem*. 889.

<sup>331</sup> “Vérité et mensonge au sens extra-moral est un écrit de jeunesse de Nietzsche. A cette époque, des termes proprement métaphysiques – “essence”, “chose en soi”, “propre”- apparaissent encore fréquemment, principalement pour souligner le caractère inaccessible de ce qu'ils désignent, mais pas encore pour mettre réellement en doute leur bien-fondé. Cependant, comme nous le verrons plus loin, Nietzsche abandonnera bien vite jusqu'à l'idée de chose en soi, abandon qui est déjà préfiguré par le travail critique de ces écrits de jeunesse”, Clerckx, Edwin; *Langage et affirmation: le problème de l'argumentation dans la philosophie de Nietzsche*. Paris, L'Harmattan, 2005, 21.

<sup>332</sup> “dépasser la méthapsique ne sera pas une question de langage, de style, mais d'eradication de la volonté de néant pour libérer l'affirmation”, *Idem*. 108.

<sup>333</sup> “the Nietzsche of Truth and Lies believed both in the existence of things-in-themselves beyond the empirical realm and in their unknowability. Correlatively, this early commitment to transcendental idealism is seen as the main ground for his error theory: since its empirical nature prevents it from

### *El principi d'immanència*

Acudint als materials que ens ha ofert la investigació, més enllà de l'obra pública de Nietzsche, ens adonem de que no era només l'àmbit de les arts i les lletres la seva única preocupació filosòfica juvenil. Hem d'ampliar l'espectre més enllà de les disciplines estètiques per veure com un filòleg clàssic es converteix, de sobte, en **fisiòleg**. La seva inquisició constant es centrarà en aquest moment inicial, toqui la branca del saber que toqui, en intentar respondre a la pregunta per la unitat del real. Des del punt de vista filosòfic ha trobat resposta en Schopenhauer amb la doctrina de la *Wille*, des del punt de vista cultural ha trobat resposta en Wagner amb el principi de la sinestèsia i l'obra d'art total. Però no podem reduir el primer Nietzsche a les doctrines schopenhauerianes o als preceptes estètics wagnerians perquè obviaríem els elements que precisament li faran abandonar aquestes doctrines i que Nietzsche també porta a dins en accedir al llibre revelador del gran educador i escoltar el Tristany. Els inicials són uns anys on Nietzsche troba moltes fonts disperses per a confeccionar la seva idea d'**unitat**, que no podrà ser la mateixa de Schopenhauer perquè no podrà ser una font denegadora, pessimista. Schopenhauer aporta a Nietzsche una estructura duplicada, un model filosòfic amb una unitat primordial dinàmica (la *Wille*) que es troba *separada* del món, una unitat *transmundana*. Nietzsche adapta aquest plantejament a les influències que, en aprendre a Schopenhauer, també recorrien el seu pensament i que l'acompanyaran més enllà de la seva etapa primerenca de crítica de la cultura.

Paral·lelament a allò publicat [**exotèric**] a *Die Geburt der Tragödie* en Nietzsche funcionen un seguit d'idees que no sempre veuen la llum, o que no sempre la poden veure a través del model duplicat de Schopenhauer. Per desfer el mite del desancorament "sobtat" de Schopenhauer només cal prestar atenció a la primera anàlisi que fa Nietzsche el 1866 de la seva obra en el breu *Zu Schopenhauer*. En unes quantes notes considera l'intent de Schopenhauer fallit, l'intent d'explicar el món a través de la voluntat, sense adonar-se que aquesta també cau dins del *principium individuationis*.

---

*capturing the essence of things-inthemselves, all human knowledge is by definition erroneous. Yet from Human, All Too Human onwards, Nietzsche would have started to have doubts about the existence of things-in-themselves, and ultimately rejected the notion as well as the rather inconvenient error theory it warranted. This would have paved the way for a naturalistic epistemology characterised by his alleged enthusiasm for the sciences, his emphasis on the continuity between philosophy and science and a "non metaphysical" commitment to what Clark calls "common sense realism", i.e., the belief in the existence of mind independent empirical objects*", Han-Pile, Béatrice: "Transcendental Aspects, Ontological Commitments and Naturalistic Elements in Nietzsche's Thought", dins *Inquiry* 52:2 (2009), 180.

Apareix una crítica fonamental: acusa Schopenhauer de mantenir la *idea* kantiana de cosa en si en la seva “voluntat”<sup>334</sup>.

Nietzsche, més enllà de Schopenhauer, ha entrat en contacte amb un seguit d'autors que pot llegir com a *inversors*, ja que desvaloritzen allò essencial, fixe i substancial i es centren en allò fluid, constant i fenomènic. Són, en primera instància, inversors, però són també alguna cosa més perquè contenen elements que li permetran superar la perspectiva inicial, estratègica, de la inversió. Kant mateix serà un d'aquests autors on el Nietzsche inèdit troba factors que el porten a la configuració d'una de les idees més potents que recorre la seva filosofia: la de la unitat primordial i autogeneradora de la vida. El Kant de la tercera crítica concretament, i no el dels apartats dedicats a l'estètica, com podria semblar, sinó el dels apartats que analitzen el judici teleològic, amb l'explicació de la idea d'organisme, de les causes finals, d'un concepte nou de “vida” i de “sentit” i, a ulls de Nietzsche, una legitimació teòrica de l'instint.

Accedeix a Kant a través de Lange i Kuno Fischer i en ell centra el seu projecte de *Doktorarbeit* del 68 dedicat a la teleologia<sup>335</sup>. En la dissertació mostra que una de les seves preocupacions bàsiques és el de creació de l'individu i la consciència a partir del corrent de la vida, el pas de l'unitari al particular, la *individuació*, tant menystinguda en Schopenhauer: “*Individuum ist ein unzureichender Begriff*”, diu Nietzsche. Busca respostes *vitals* que Schopenhauer no li dona. Apareix el concepte de *Lebenskraft*, provinent del naturalisme i assimilat a l'organicisme de *KU*; concepte amb el que Nietzsche vol substituir la *Wille* schopenhaueriana, que considera un element metafísic, i que posteriorment derivarà en *Macht*<sup>336</sup>.

També cal positivament a Darwin, un dels autors més presents en l'atmosfera de l'època. A l'apartat setè de la intempestiva dedicada a Strauss Nietzsche ofereix la primera articulació del seu darwinisme. Accedeix a Darwin a través de Lange, ja que probablement no el llegeix directament, però coneix les seves idees, en discussió permanent a l'època. No és concepció una simple oposició a Darwin, al contrari, Nietzsche

---

<sup>334</sup> BAW 3, *Zu Schopenhauer* (1867-68), 352-361. “It is clear that in this short criticism of Schopenhauer, two primary ideas arise for Nietzsche. The thing in itself still stands as an x. And, the intellect, the representation mechanism, which brings forth the world of representation does not belong only to the principium individuationis, but also to the x”, Crawford (1988, 102).

<sup>335</sup> BAW 3, *Zur Teleologie* (1867-68), 371-394. Hill, R. Kevin; *Nietzsche's critiques: the kantian foundations of his thought*. Oxford, Oxford University Press, 2005.

<sup>336</sup> Gentili, Carlo: “Kants “kindischer” Anthropomorphismus: Nietzsches Kritik der “objektiven” Teleologie”, *Nietzsche Studien* 39 (2010), 100-119. Segueixo aquí a Crawford (1988).

es pensa com a superació del darwinisme. Ja en les lliçons sobre els preplatònics Empèdocles i Heràclit es relacionen amb Darwin<sup>337</sup>.

La importància de Lange, més enllà de significar un pont cap a Kant i Darwin, ve donada per la seva pròpia obra. Nietzsche adquireix la *Geschichte des Materialismus und Kritik seine Bedeutung in der Gegenwart* de Friedrich Albert Lange el 1866. Immediatament acobla les tesis de Lange a les de Schopenhauer, lectura d'un any abans. En una carta del novembre del 66 la considera l'obra més important del decenni, "amb això, Kant i Schopenhauer en tinc prou", diu. La dissertació nietzschiana del 68 sobre la teleologia kantiana té un clar ressò de Lange<sup>338</sup>. I, no menys important, Gustav Gerber, un teòric de la llengua en el que Nietzsche hi troba els arguments per a descriure el llenguatge com a producte de l'instint<sup>339</sup>.

Entre aquestes fonts crida també l'atenció Spinoza, un autor que Nietzsche descobrirà posteriorment, i per tant no podrà ser analitzat aquí com una influència inicial, però que Nietzsche sentirà com un antecessor, és a dir, com algú que ja tenia contingut en ell. Spinoza, en aquest joc, doncs, representarà més aviat una confirmació retroactiva<sup>340</sup>.

---

<sup>337</sup> Vegeu Venturelli (2003), especialment el capítol 9: "Genealogie und Evolution: Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Darwinismus", pàg. 238 i seg. Sobre la crítica a Darwin en la maduresa Sommer, Andreas Urs: "Nietzsche mit und gegen Darwin in den Schriften von 1888", dins *Nietzsche-Forschung* 17 (2010), 31-44. Altres anàlisis en Johnson, Dirk Robert: "Nietzsche's early Darwinism: The "David Strauss" essay of 1873", *Nietzsche Studien* 30 (2001), 62-79. Richardson, John; *Nietzsche's new Darwinism*. Oxford/Nova York, Oxford University Press, 2004. Skowron, Michael: "Nietzsches "Anti-Darwinismus"", *Nietzsche Studien* 37 (2008), 160-194.

<sup>338</sup> Stack, George J.; *Nietzsche and Lange*. Berlín, Walter de Gruyter, 1983. Segons Salaquarda "si può dire che Nietzsche potè sopportare per un certo periodo la tensione fra la "metafisica d'artista" della Nascita della Tragedia e delle ultime due Inattuali da una parte, e l'atteggiamento scientifico che si esprime nelle sue lezioni e in scritti inediti come Su verità e menzogna dall'altra, perché attraverso la sua lettura di Lange disponeva di un modello che lasciava valere una accanto all'altra entrambe le tendenze" Salaquarda, Jörg: "Nietzsche e Lange", dins Campioni i Venturelli, (1992, 22-23). El Nietzsche esotèric i l'exotèric són unificables en un primer moment gràcies a Lange, però les tesis materialistes influiran poderosament en la transformació de la filosofia nietzschiana: "I will address five major areas of concern for Nietzsche, areas in which the reading of Lange's book brought about significant gain of knowledge and confirmation or revision of ideas held previously. These areas are 1) that we can never get beyond the fact of our organization; 2) that philosophy is art; 3) the importance of Nietzsche's acquaintance with atomistic and dynamic theories, and the latest research on force and matter, and Lange's perspective on these; 4) language and the subject/predicate relationship; and finally, 5) Lange's ideas on teleology in light of Darwinian theory", Crawford (1988, 69). A través de Lange "Nietzsche begins to turn from a metaphysical and idealistic explanation of perception towards one based more firmly in material and mechanistic foundations", *Idem*. (73).

<sup>339</sup> Gerber, Gustav; *Die Sprache als Kunst* (1871-72). Meijers, Anthonie: "Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche: Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche", dins *Nietzsche-Studien* 17 (1988), 369-390.

<sup>340</sup> "Er sah in Spinoza einen Geistesverwandten, der mit den überlieferten Formen der Metaphysik zu brechen versuchte, um einen neuen Anfang setzen zu können". Gawoll, Hans-Jürgen: "Nietzsche und der Geist Spinozas: Die existentielle Umwandlung einer affirmativen Ontologie", dins *Nietzsche-Studien* 30 (2001), 49. Descobrimet de Spinoza: "El 30 de julio [de 1881] hace a Overbeck, en una tarjeta postal,

Ja des dels seus passos inicials Nietzsche circula sobre una doble via, o sobre una doble vida. Ell mateix veu els seus textos esotèrics<sup>341</sup> com a crítiques soterrades a Schopenhauer i Wagner, crítiques que no traurà a la llum fins molt més endavant<sup>342</sup>. Circula sobre dos canals incompatibles, sobre un model schopenhauerià duplicat, protagonista de la seves primeres obres, i alhora sobre un model *nou* per al qual encara no disposa d'un *eigenes Sprache*. Un model deutor del darwinisme, de Kant, de Lange i, com tardanament descobrirà, plenament compatible amb Spinoza<sup>343</sup>. Seran tots aquests autors els que li permetran articular una tesi estructuralment diferent a la de l'emanacionisme: l'**immanentisme**.

L'immanentisme és *monista*, presenta un model no essencialista on prima l'esdevenir per sobre del ser i concep el fonament en l'interior mateix d'aquest esdevenir. No és difícil de veure com Nietzsche aprofita les doctrines de la *continuitat* per a configurar aquest model, és a dir, les doctrines que no necessiten un *element* exterior per a fonamentar-se: la teleologia organicista kantiana, el concepte de vida autogènica de Darwin, el *conatus* spinozià o el materialisme *crític*, per kantià, de Lange<sup>344</sup>. Tampoc no és difícil de veure la incompatibilitat estructural del model amb el dualisme ontològic de Schopenhauer, tot i que en un primer moment Nietzsche vegi en la *Wille* la resposta filosòfica precisa a les qüestions que planteja l'immanentisme dels "científics" de

---

*esta importante confesión: <¡Estoy totalmente admirado, totalmente fascinado! ¡Tengo un predecesor, y vaya uno! Casi no conocía a Spinoza: lo que ahora me llevo a él fue una "acción instintiva". No sólo su orientación general es semejante a la mía –hacer del conocimiento el afecto más poderoso– sino que, además...>*, Janz (1985, vol. III 64).

<sup>341</sup> Un apunt tardà del *Nachlaß* certifica la diferència exotèric/esotèric en el seu pensament, que no pot reduir-se estrictament a la dicotomia publicat/inèdit: "*Exoterisch-esoterisch. 1- alles ist Wille gegen Willen 2 Es giebt gar keinen Willen 1 Causalismus 2 Es giebt nicht wie Ursache-Wirkung 1.*", KSA 12, frg. 5[9], 187 (1886-1887). Queda així demostrada la consciència de Nietzsche pel que fa la diferència entre allò dit i allò pensat en la seva obra. El fragment s'ha utilitzat per Colli i Montinari i posteriorment per Vattimo per marcar aquesta consciència respecte al llibre projectat sobre la voluntat de poder, però podem utilitzar-la per llegir des d'aquí el conjunt de l'obra nietzscheana i especialment per donar raó de les tensions que Nietzsche experimenta en la seva època juvenil, mentre segueix però alhora es distancia del pensament de Wagner i Schopenhauer. Trec la referència i l'explicació de la tesi doctoral de Puertas Manzano, José Luis; *La evolución del pensamiento y la obra de Friedrich Nietzsche: proyecto utópico, ascetismo y simbolismo en la configuración del discurso nietzscheano*. Universitat de Barcelona, 2001, 33 i seg.

<sup>342</sup> "*Why was Nietzsche in the position of leading an essentially double life at this time? [...] Nietzsche was a disciple of Schopenhauer, yet a subterranean critic of Schopenhauer. [...] Nietzsche was a "Wagnerien", but also a secret critic of Wagner*" Crawford (1988, 12).

<sup>343</sup> Nietzsche relaciona la tesi spinoziana del *conatus* amb la teoria de l'evolució, "*Er identifiziert das Immanensprinzip des conatus physiologisch mit dem Trieb zur Selbsterhaltung, den der Darwinismus zum Kampf ums Dasein vulgarisierte*" Gawoll (2001), 53. Aquí, fent el paral·lelisme amb Kant, podríem dir que Darwin és el Newton de Nietzsche i Spinoza és el seu Rousseau.

<sup>344</sup> "*Wichtig ist daher, daß das Kontinuums-Modell weder einfach mit einem Monismus-Modell gleichgesetzt noch einfach als die Überwindung des Dualismus-Modells angesehen wird*" Abel, Günter: "*Bewußtsein-Sprache-Natur: Nietzsches Philosophie des Geistes*", *Nietzsche Studien* 30 (2001), 8.

l'època i que el dinamisme d'aquesta sigui compatible amb les diverses doctrines de la **continuitat** que expressen. La *Wille* schopenhaueriana serviria si no fos plantejada com a substància, com a *Ding an sich*, com a *Ur-eine*; com Nietzsche entén des del primer moment. Discrepa de Schopenhauer per la seva ontologia i denuncia la concepció substancialista de la *Wille*, però tot i així la idea d'unitat primordial mòbil que aquesta comporta el sedueix. Serà posteriorment quan faci la crítica més forta a l'antic mestre i expressi que el model schopenhauerià és *pessimista*<sup>345</sup>, transmundà, ascètic i aplacador de la vida. La segona discrepància, la definitiva, és de valor.

El model **immanentista**, que eclosionara en el segon Nietzsche, exemplarment a *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882), només es beslluma en els textos publicats dels anys setanta i apareix en flashos a *Die Geburt der Tragödie*, com hem vist, però està present en el *Nachlaß*, en la correspondència i en els inèdits del Nietzsche de l'època, és a dir, en la crítica al pensament schopenhaurià<sup>346</sup>, en l'anàlisi que realitza de la tercera crítica kantiana, en el seu darwinisme, etcètera. Serà aquesta segona via, oculta encara [esotèrica], la que ajudarà a Nietzsche a sortir del schopenhauerianisme, a allunyar-se intel·lectualment de Wagner<sup>347</sup> i a deixar definitivament de banda el model de la

<sup>345</sup> "Also: die Unterscheidung zweiter Welten, von denen die eine die schlechtere ist, die unwirklichere im Vergleich zu einer wirklicheren besseren, die These somit des Pessimismus ist die Tatsache, welche allem Werthschätzen vorausliegt" KSA 8, frg. 9[1], 137 (1875). Hem de destacar que el fragment forma part de les notes que pren Nietzsche durant la lectura del llibre de E. Dühring *Der Werth des Lebens* (1865).

<sup>346</sup> La incompatibilitat és de principi: "a) where Schopenhauer sees substantial unity, Nietzsche finds relations and unsubstantial multiplicity; b) where Schopenhauer sees causality, Nietzsche finds "power"; c) where Schopenhauer still thinks in dualistic terms, Nietzsche experiments with conceiving of the phenomena in terms of an adualistic continuum of dynamic power relations, sign relations and perceptual relations, so that d) where Schopenhauer sees essential oppositions, Nietzsche finds development among a continuum. Thus, Nietzsche uses Schopenhauer's view as a point of departure – but his departure from Schopenhauer is, in the end, quite radical" Constâncio, João: "On consciousness: Nietzsche's departure from Schopenhauer", *Nietzsche Studien* 40 (2011), 1.

<sup>347</sup> "Ich sagte als Student "Wagner ist Romantik, nicht Kunst der Mitte und Fülle, sondern des letzten Viertels: bald wird es Nacht sein". Mit dieser Einsicht war ich W(agnerian), ich konnte nicht anders, aber ich kannte es besser" KSA 8, 27[3], 487 (1878). Prange, Matine: "Was Nietzsche a true wagnerian? Nietzsche's late turn to and early doubt about Richard Wagner", *Nietzsche Studien* 40 (2011), 43-71. Wagnerià des del novembre del 68 fins al primer dubte, febrer 1870. Com explica Janz ja el 1874 comença a posar contra les cordes la dupla Wagner/Schopenhauer. L'art de Wagner tendeix a la transcendència, a la fugida d'aquest món, al quietisme schopenhauerià. Vers 1877 es declarà per primera vegada en una carta no-schopenhauerià. La mirada retrospectiva de Nietzsche és poc sistemàtica, heterogènia i a vegades contradictòria. "Schon im Frühling-Sommer 1878 hatte er bemerkt: "Die Schrift über Bayreuth war nur eine Pause, ein Zurücksinken, Ausruhen. Dort ging mir die Unnöthigkeit von Bayreuth für mich auf" [KSA 8, 27[80]]"', Brusotti, Marco: "Verkehrte Welt und Redlichkeit gegen sich: Rückblicke Nietzsches auf seine frühere Wagneranhängerschaft in dem Aufzeichnungen 1880-1881", dins Borsche, Gerratana i Venturelli (1994, 444). La recopilació de cartes i textos més exhaustiva en la relació entre Nietzsche, Wagner i Cosima es troba a Borchmeyer, Dieter i Salaquarda, Jörg (eds.); *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*. Frankfurt am Main, Insel, 1994. Vegeu especialment el *Nachwort* dels editors: *Legende und Wirklichkeit einer epochalen Begegnung*. Un estudi

duplicitat ontològica per a presentar una filosofia, sobretot a partir de les obres dels anys vuitanta, on allò que és i allò que apareix, simplement, coincideixen. L'estructura clàssica del dualisme serà superada per Nietzsche gràcies a un model de continuïtat que *dissol* la separació natura/consciència, la distinció entre jo i món, la pseudodicotomia entre ser i aparèixer, etcètera. Günter Abel defineix el *nou* model nietzscheà com a “**adualista**”. Adualista vol dir que no és ni dualista, com seria el model clàssic de la metafísica; ni reduccionista, com seria el naturalisme cru, l'idealisme “berkeleïà” i totes les filosofies que suprimeixen l'articulació ser/pensar<sup>348</sup>.

Per comprendre l'allunyament de sortida de Nietzsche respecte a Schopenhauer i la seva definició de la *Wille zur Macht* hem de superar la perspectiva estètica. No és possible explicar el procés pensant només en Grècia. A més de la influència que té en el jove Nietzsche la teleologia organicista kantiana<sup>349</sup> i, posteriorment, el materialisme *crític* de Lange, cal tenir molt en compte, com hem dit, el debat ambiental del darwinisme; tot i que hi ha una distància clara de Nietzsche respecte a Darwin: en Darwin l'exterior afecta les modificacions, en Nietzsche, la *Wille zur Macht* brolla sempre de l'interior, s'imposa<sup>350</sup>. Seria la diferència entre un efecte exogen, en el cas darwinianà, i un efecte, més que endogen, patogen, en el nietzschianà. A part de les influències inicials, per comprendre l'evolució de la *voluntat* nietzschiana, també cal valorar correctament el factor Spinoza<sup>351</sup> i la lectura crítica que fa Nietzsche el 1875 del llibre de E. Dühring; *Der Werth des Lebens* (1865)<sup>352</sup>.

---

profund en la relació entre els dos homes també a Eger, Manfred; “*Wenn ich Wagnern den Kreis mache...*”: *der Fall Nietzsche und das Menschliche, Allzumenschliche*. Viena, Paul Neff Verlag, 1988. Del mateix autor, *Nietzsche's Bayreutischer passion*. 2004.

<sup>348</sup> “eine adualistische Konzeption des Zusammenhangs von Organischem und Bewußtem, Physikalischem und Mentalem”, Abel (2001,11). És un model de continuïtat, immanentista, on el procés substitueix l'essència: “Nietzsche Welt- bzw. Naturbegriff kann durch die Figur hochkomplexer dynamischer Wechselwirkungen vieler “lebendiger” und “intelligenter” Kräfte-Organisationen charakterisiert werden. [...] Die Nietzsche-Welt ist eine Welt von Prozeß-Gegenständen”, *Idem*. 12.

<sup>349</sup> A *Zur Teleologie* s'hi entreveu una estranya fidelitat a Kant: el problema bàsic és que no hi pot haver experiència d'aquesta experiència. “Die Teleologie ist wie der Optimismus ein aesthetisches Produkt”, diu Nietzsche.

<sup>350</sup> “Darwin hat den Einfluß der äußeren Umstände auf die Entwicklung “ins Unsinnige überschätzt”. Demgegenüber ist das Wesentliche am Lebensprozeß gerade die “ungeheure gestaltende, von Innen her formschaffende Gewalt, welche die “äußeren Umstände” ausnützt, ausbeutet” [KGW VIII, 1, 7 (25), S. 312]. Es gilt eine grundsätzliche Priorität des Inneren vor dem Externen. An anderer Stelle wendet Nietzsche sich gegen die Milieutheorie und betont, daß die innere Kraft “unendlich überlegen” ist. “Viele, was wie Einfluß von Außen aussieht, ist nur ihre Anpassung von Innen her” [KGW VIII, 1, 2 (175), S. 152]. Mit dieser Einstellung steht Nietzsche in einer gewissen Nähe zur Theorie Lamarcks”, Abel (1984, 43).

<sup>351</sup> “Nietzsche hat, wie seine Exzerpte und Notizen zu Spinoza im Nachlaß zeigen, sogleich und zentral den Zusammenhang von Selbterhaltung, Nutzen und Macht (potentia) im Blick”, *Idem* 50. Però hi ha una distància: “daß Spinoza zufolge die größte Macht in der Vernunft liegt, und daß es Spinoza hinsichtlich dieser “potentia rationis” vor allem um den Aufweis geht. [...] Für Nietzsche dagegen ist umgekehrt auch

En un determinat moment, per articular una resposta a la pregunta ontològica sobre la unitat, Nietzsche deixarà enrere les respostes “culturals” i posarà sobre la taula arguments que provenen del món de la ciència. És la gran *traïció* nietzschiana a l'esteticisme decimonònic:

“*Lesen meiner früheren Schriften will ich ausdrücklich erklären, daß ich die metaphysisch-künstlerischen Ansichten, welche jene im Wesentlichen beherrschen, aufgegeben habe: sie sind angenehm, aber unhaltbar*”<sup>353</sup>.

El nou “naturalisme” desplaça la música com a tonalitat primordial. Comença a aflorar l'immanentisme com a resposta “científica” a la pregunta ontològica i es relleva lentament a la sinestèsia com a resposta “cultural” a la mateixa qüestió. Es prepara la constitució del període **positivista** de Nietzsche.

Atenent a les fonts podem veure clarament que el plantejament immanentista de Nietzsche té una arrel biologicista, i no en un sentit merament teòric, interpretatiu, no com a metàfora, al contrari: Nietzsche expressa una idea de la vida com a *efectivitat* (*Wirklichkeit*). La vida no és un *abstracte* sinó allò que sempre hi ha, el *continuum* fenomènic, descrit no com a essència sinó com a *força*, un principi que ja no es troba situat en una suposada transmudانيتat sinó que omple el món en la seva totalitat. La vida entesa com una força constant i òmnica<sup>354</sup>, un dinamisme que no s'interpreta com a par corresponent a l'essència, a la fixació, a la substància. No es pensa a partir de la parella potència-efectivitat, sinó que s'immanentitza: la vida es genera a partir d'ella mateixa<sup>355</sup>. Vida és *autogènesi*<sup>356</sup>.

---

*alle Verstandes- und Denktätigkeit auf Affekte und Triebe und diese wiederum auf die Willen-zur-Macht-Kräfte zurückzuführen. Die Triebe bestimmen die Vernunft*”, *Idem.* 51.

<sup>352</sup> KSA 8, frg. 9[1], 130-181 (1875).

<sup>353</sup> KSA 8, frg. 23[159], 463 (1876-1877). Citat en D'lorio (2012, 14).

<sup>354</sup> La *Wille zur Macht* ho omple tot: “*Mit dieser “Universalisierung des Machtwillens” [Gerhardt (1996, 331)] erfüllt sich Nietzsches “metaphysisches Programm”, nämlich die Suche nach einem Prinzip, das die Ganzheit der Welt gewährleistet*” Hogg, Alexander; *Nietzsches Lebenbegriff: Versuch einer Rekonstruktion*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000, 36. “*Unter dieser Voraussetzung erscheint das Leben als ein unendlicher Prozeß, es gibt keinen Zustand von Macht, der nicht weiter über sich hinaus will*”, *Idem.* (40).

<sup>355</sup> “*Vielmehr geht es darum, daß Wirklichkeit als Leben und jedes Lebendige wiederum als Struktur in sich zugleich physischer und intelligenter sowie vielheitlicher Relationalität, von Anfang an also weder im Sinne eines bloßen Naturalismus noch nach Art eines Substantialismus sich-gleich-bleibender, fester Entitäten oder der Idee eines metaphysisch Letzgründenden aufgefaßt wird*” (5). Abel defensaa que en Nietzsche “*Realität ist Kräfte-Relation*”. Una arrel kantiana d'aquest plantejament nietzschèa en Doyle, Tsarina: “*The kantian background to Nietzsche's views on causality*”, dins *Journal of Nietzsche Studies* 43:1 (2012), 44-56.

<sup>356</sup> Vegeu Bueb, Bernhard; *Nietzsche Kritik der praktischen Vernunft* (1970), on s'explica el concepte nietzschèa de vida a partir del seu fisiologisme, de les seves idees d'organisme, etcètera: “*der Leib*”. Bueb parla de “*Selbstbestimmung des Leibes. [...] Bueb folgert, “der Leib ist nicht Substanz, sondern*



En els autors “científics” Nietzsche hi acabarà trobant arguments per a definir el seu immanentisme en relació a un procés del pensament modern que ja molt abans d’ell havia començat i que resultarà, després del seu pas per la història de la filosofia, immensament potenciat: la inversió del **valor** entre tot allò essencial, substancial i fixe i tot allò accidental, fenomènic i constituït. Serà el prolegomen a la filosofia de l’esdevenir (immanentista), la doctrina filosòfica que substituirà la filosofia del ser (emanacionista). Nietzsche serà l’agent actiu que portarà la inversió de la bipolaritat ser/aparença, per lògica interna, a la supressió de la bipolaritat mateixa: l’omnificació de l’esdevenir. El pas de la inversió a la supressió de la bipolaritat en la filosofia de Nietzsche és el *fet* històric que els intèrprets han anomenat “el final de la metafísica”<sup>357</sup>. Com anem entenent, Nietzsche no es troba ni abans ni després d’aquest final, sinó en el seu lllindar, sent un *décadent* i un nou inici alhora<sup>358</sup>. El *fet* té una *genealogia* pròpia, una genealogia que en part Nietzsche desconeix però que el determina. Si la recorrem hi veiem aparèixer tesis que van més enllà de les disciplines habituals i si arribem fins al seu origen hi trobem un autor inesperat: Immanuel Kant. No per ser Kant una *influència* directa sobre Nietzsche, que també, sinó per ser Kant qui comença la transformació del pensament que Nietzsche culmina. El procés inversiu-supressiu de la dicotomia ser/aparèixer havia estat iniciat, definitivament, per Kant. Ell havia estat el primer entre els grans a aplicar el *mètode*: el gir copernicà, situant el subjecte en el centre<sup>359</sup> i,

---

*Selbstbezug*” (115-116)”, citat en Hogh (2000, 14). En Hogh hi trobem una molt bona explicació i un recorregut per les diverses interpretacions que s’han fet del concepte de “vida” en Nietzsche, mostrant que no pot ser llegit de manera substancialista, com segons l’autor encara faria Heidegger, i relacionant-lo amb el concepte de “Kraft”. Segueix estretament a Gerhardt (1988 i 1996).

<sup>357</sup> “Lo común es, ante todo, la eliminación de la división entre un ser fundante y uno fundado, pero mientras la versión original deja lugar –aunque sea con un carácter heurístico- a una inversión de la relación de fundamentación, permitiendo hablar de la instancia pretendidamente fundante como de una “sublimación” de la otra, en la segunda versión, en que esa calificación desaparece, se plantea la cuestión de una mayor radicalidad ontológica, permitiendo de ese modo una eliminación de la identidad (del “ser”) como resultado de la eliminación previa de la diferencia fundante. Esta es una “filosofía del devenir”, en la que aparecerán los temas del nuevo planteo ontológico que surgirá en la obra tardía”, Vermaal (1985,48). Djuric, Mihailo; *Nietzsche und die Metaphysik*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 1985. Harr, Michel; *Nietzsche et la métaphysique*. París, Gallimard, 1993. Heidegger, Martin; *Nietzsches Metaphysik* Vorlesung Wintersemester 1941/42 GA 50. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1990.

<sup>358</sup> *Ecce Homo*, 1, 1. Nietzsche com a últim pensador en la filosofia occidental: “*der letzte nicht bloß im Sinne des zuletzt hervorgetretenen, sondern in dem Sinne, daß er das Ende der bisherigen Philosophie setzt und d. h. sie vollendet und so in bestimmter Weise zu ihrem Anfang zurückkehrt*”, Heidegger, Martin; *Zur Auslegung von Nietzsches II. Unzeitgemässer Betrachtung*. Freiburger Seminar Wintersemester 1938/39 GA 46. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2003, 6.

<sup>359</sup> “*Nach Kant kann der Copernicanische Schritt insofern paradigmatisch auch für die Philosophie auf ihrem Wege zur Wissenschaftlichkeit sein*”, Kaulbach (1973, 27). “*Kant sagt, daß der These des Copernicus “anfänglich” nur der Wert einer “Hypothese” zukam*”, idem. (29), experiments de la raó amb ella mateixa, per bé que Kant probablement no consideraria Copèrnic com a pare de la disciplina experimental sinó a Bacon.

sobretot, partint de l'**experiència** com a fonament. Als empiristes anteriors (llegeixi's Hume) no se'ls hi pot atorgar aquest mèrit històric ja que la pretensió dels empiristes mai és reconstruir el sistema des del seu punt més dèbil, la sensació, sinó simplement deixar de construir-lo a partir del seu punt més vaporós, la idea. Hume és imprescindible per a despertar a Kant del seu somni dogmàtic, però no és suficient per a elaborar un nou principi de totes les coses.

En Kant i les seves doctrines del fenomen i l'experiència hi hem situat el punt zero de la modernitat conscient, entenent per "modernitat conscient" alguna cosa que ja es troba en funcionament i que Kant, simplement, reconeix i descriu; un *sistema* que ja dóna, d'entrada, respostes efectives tan rotundes que Kant pot encetar la seva filosofia a partir de la facticitat: la ciència, efectivament, es dóna, com és que es dóna? La llei moral, efectivament, es dóna, com és que és dóna?

La inversió primordial i consolidant la realitza Kant: en ell l'experiència relleva l'essència. El seu sistema dóna raó d'allò que efectivament hi ha, els dos *Fakta* i la seva interrelació. Es parteix del fet per assolir la seva raó. És, com és veu, una inversió de valor. Allò més valuós per al filòsof modern, allò fonamentador, a partir de Kant, *començarà* en l'experiència. És la consagració de l'esglaó més dèbil del saber, invertint la seva posició i col·locant-lo, després de la triplicitat crítica, en el punt més alt de la jerarquia. Nietzsche reconeix la prioritat kantiana: "*Die Konsequenzen der Kantischen Lehre. Ende der Metaphysik als Wissenschaft*"<sup>360</sup>; i es situa en la seva estela. Nietzsche, en un impossible "retorn a Kant", el que fa és dur el plantejament inversor fins a les *últimes* conseqüències, aplicant-li la seva radicalitat i superant-lo<sup>361</sup>. Comença la transvaloració de tots els valors.

---

<sup>360</sup> KSA 7, frg. 19[51], 436 (1872-73).

<sup>361</sup> Sobre les relacions *directes* entre Nietzsche i Kant, Hill, R. Kevin; *Nietzsche's critiques: the kantian foundations of his thought*. Oxford, Oxford University Press, 2005. Reboul, Olivier; *Nietzsche crítico de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1993. Himmelmann, Beatrix (ed.); *Kant und Nietzsche im widerstreit. Internationale Konferenz der Nietzsche-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Kant-Gesellschaft, Namburg an der Saale, 26.-29. August 2004*. Berlin, Walter de Gruyter, 2005. Zimmerman, Robert L.; *The kantianism of Hegel and Nietzsche: renovation in nineteenth-century german philosophy*. The Edwin Welles Press, Lewiston, 2005.

#### 4. TRANSVALORACIÓ

*Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig?  
die scheinbare vielleicht?... Aber nein! mit der wahren Welt  
haben wir auch die scheinbare abgeschafft!*  
Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* (KSA 6, 81).

[Perspectivisme. Dissolucions. Les coses humanes.

*Experimental-Philosophie*. Transformació del real. El descobriment de la ficció.

La força de les imatges. La filosofia com a *causa prima*. Obra i poder]

##### *Línies de força*

L'habitual presentació escolar de la història de la filosofia moderna tendeix a impedir una visió precisa de l'espai concret en el que s'originen el seus progressos. Degut al model hegel·lià de baules encadenades i a la consideració de la filosofia com un producte *mental* dels individus que la practiquen, més que no pas com un saber objectiu, consistent per ell mateix i que es troba no en els posicionaments personals dels filòsofs sinó en l'essència de les idees mateixes; degut a aquests dos factors de consideració, diem, es llegeix l'evolució del pensament com un procés determinat per la substitució d'uns individus pensants per uns altres i es conclou que les grans transformacions es donen, precisament, en el relleu dels intel·lectes agents. S'extrema el model quan es concep que l'evolució ve donada ja no per la variació d'individus sinó per l'ocàs d'unes *escoles* i el naixement d'unes altres. Però aquesta idea personalitzada del pensament, identificat biològic i biogràficament amb la gent que el practica, no respon massa a la veritat dels fets. Els canvis, les transformacions profundes de la filosofia, no acostumen a venir donades pel relleu de les figures dominants del panorama intel·lectual, sinó que es produeixen en l'interior mateix d'aquestes figures. No acostuma a ser el cas que cada tipus es correspongui a una idea, més aviat passa que cada autor important es troba en el mig d'una escissió, o, dit d'una altra manera, cada autor important ho és en provocar-la.

Els exemples que trobaríem en el pensament modern no és que siguin molts, és que pràcticament haurem de dir que són tots, començant per Descartes, que conté en el seu interior el trànsit genèric d'un paradigma a un altre<sup>362</sup>. El mateix podem reconèixer en Kant, amb la consabuda separació entre el Kant pre-crític i el Kant de la crítica, i inclús en l'evolució interior que pateix la crítica entre el seu moment primer i el seu moment tercer. En Hegel s'ha identificat un procés similar, tal com en els dos altres grans idealistes, Schelling i Fichte, i en certs filòsofs posteriors també ocorrerà, sent exemplar el cas de Heidegger i la seva famosa *Kehre* o el dels "dos" Wittgensteins.

No ho haurem de tractar com a excepcionalitat, doncs, quan passem a descriure aquest fet en l'interior de la filosofia de Nietzsche; ni per considerar-lo més inconsistent o contradictori que la resta ni per presentar-lo com a més dinàmic i viu. En ell, una altra vegada, la història del pensament occidental escull l'interior del *corpus* d'un autor per autopropulsar-se.

En el primer apartat hem insistit sobre la línia de continuïtat que conté la filosofia nietzschiana, intentant mostrar que les idees que definiran al Nietzsche madur i l'estructura *postmetafísica* del seu pensament tenen l'arrel en les seves primeres influències, que es besllumen en la seva obra de joventut i que estan latents però només poden aparèixer, com expressa Nietzsche mateix, quan l'autor assoleix un **llenguatge propi**. Aquí, com és evident, "llenguatge propi" no es refereix a un equipatge terminològic sinó a una estructura, a uns principis de legitimació i a un model filosòfic satisfactori i coherent. La superació del model dualista, que és transmundà i pessimista, com Nietzsche denuncia inclús mentre l'utilitza, l'ús del principi d'immanència com a criteri contra el *pensament anterior*, com Nietzsche fa contra la seva pròpia filosofia, l'atenció a la cosa mateixa en detriment de les abstraccions ideals de l'esteticisme romàntic, que Nietzsche duu a terme per emancipar la seva obra de les autoritats tutelars que el posen en joc, són els símptomes d'incomoditat de Nietzsche amb el model epocal que li pertoca i que ell mateix s'encarregarà d'anular. La gran transformació, com que es realitza a l'interior de l'autor, ha de ser llegida a partir dels seus propis continguts i no apel·lant merament a causes externes, entesa a partir de la continuïtat, com a eclosió i com a *resultat* del pensar mateix. Així, la culminació de la metafísica en Nietzsche podrà considerar-se també el seu final i la metafísica d'artista l'últim pas d'aquesta cap a l'ocàs, la saturació de l'estètica romàntica com a exercici necessari per a la seva

---

<sup>362</sup> Turró, Salvi; *Descartes: del hermetismo a la nueva ciencia*. Barcelona, Anthropos, 1985.

substitució, l'anàlisi crític del llenguatge com l'instant previ al seu abandonament, la pregunta obsessiva per la veritat última del món com a prolegomen al refús a la posició teòrica que, des de Plató fins a un suposat Kant i Schopenhauer, busca una cosa en si darrere dels fenòmens<sup>363</sup>, la sublimació de l'art en ontologia com a camí cap al positivisme i, bàsicament, la utilització del model emanacionista en la seva màxima potència com a condició necessària per a l'aparició del principi d'immanència, que el deixarà enrere definitivament.

Amb tota aquesta càrrega contextual caldrà veure, com hem assenyalat des del primer moment, que el pas metòdic de la inversió a la **transvaloració** forma part, o més aviat n'és l'aspecte principal, de l'evolució interna del pensament de Nietzsche. La inversió és el primer estadi de la transvaloració, com l'autor i els seus principals intèrprets destaquen. Com hem dit, la inversió dels elements en equilibri jeràrquic a l'interior del model dualista acaba provocant la pèrdua de l'equilibri, la fractura de la jerarquia i l'esfondrament del model mateix. Es posa així com a necessitat primordial l'aparició d'un nou model que *superi* l'anterior<sup>364</sup>. Aquest canvi estructural, juntament amb totes les operacions internes que acabem de repassar, no són exercicis de mera refutació o canvi d'opinió sinó processos d'optimització, un moviment unívoc i irreversible que ens podem permetre anomenar "progrés" ja que la posició resultant *deriva* de la posició inicial i implica una millora d'aquesta. Les idees són estressades fins que segreguen el seu contrari.

El fet que Nietzsche conservi els elements principals de la seva filosofia al llarg de les dues navegacions que la conformen, a més d'indicar que la transformació és producte de la continuïtat, explica algunes de les incomprensions que l'autor ha patit. Les incoherències o *contradiccions* que es fan aflorar en l'obra de Nietzsche, mostrant que sobre un mateix *tema* l'autor pot afirmar una cosa i la contrària, són explicables pel caràcter dinàmic del seu pensament, no en el sentit que les posicions són variables i arbitràries, sinó en el sentit que la conservació dels elements en superfície ve donada precisament pel moviment de les estructures en la profunditat. L'art, la veritat, els valors, el nihilisme, etcètera, acompanyen la trajectòria de l'autor entre el seu moment

---

<sup>363</sup> Gerhardt (1988, 20).

<sup>364</sup> Heidegger ho descriu així: "*Die Entwertung der bisherigen obersten Werte führt zunächst dahin, daß die Welt wertlos aussieht. Die bisherigen Werte sind zwar entwertet, aber das Seiende im Ganzen bleibt, und die Not, eine Wahrheit über das Seiende aufzurichten, steigert sich nur. Die Unentbehrlichkeit von neuen Werten drängt sich vor. Die Setzung neuer Werte kündigt sich an. Ein Zwischenzustand entsteht, durch den die gegenwärtige Weltgeschichte hindurchgeht*". Heidegger, Martin; GA 6.2, 248.

primer i el seu moment segon, deixant-nos veure que el sol sobre el qual creixien ha mutat. Les línies de força del pensament nietzschia, per dir-ho d'alguna manera, són les que canvien de direcció, apuntant en un moment inicial des de la multiplicitat del real cap a l'unitari *ideal* i capgirant-se en un moment segon en sentit invers, partint de la unitat del real cap al dispers, fragmentari, diferent i nou. Els principis de legitimació, els *objectius* de la seva filosofia o, més puerilment, les preguntes, són els indicadors del canvi. Els temes, les idees, els pensaments i inclús els noms propis es mantenen constants al llarg de l'obra, aflorant però a partir de pressupòsits diferents i, per tant, malgrat la seva permanència, sent els elements on es somatitza el canvi.

La transformació es localitza no tant en els productes resultants sinó, com diem, en les línies de força del pensament i en l'objectiu cap al que apunten. La fletxa que es dirigeix cap a l'infinit ara ens porta cap al finit. Els vectors que conflueixen tangencialment cap a la unitat ara es dispersen vers la pluralitat. Els esforços sintètics del pensament filosòfic esdevenen en el segon Nietzsche exercicis de diferenciació, disgregació i *distinció*.

Si en el primer apartat hem descrit la voluntat de reunificar com la *passió* màxima de la filosofia postkantiana, el *context* filosòfic on Schopenhauer i Nietzsche es troben, ara haurem de veure que l'impuls segon del pensament nietzschia és, exactament, la voluntat contrària. Si la síntesi consistia en la unificació de posicions, fer del múltiple u, ara la **dístesi**<sup>365</sup> consistirà en la fragmentació d'aquestes, fer de l'u múltiple. El *perspectivisme* és això, sumar visions, el principi creatiu també, generar novetat. La disgregació intenta presentar com a diferent de si mateix allò que se'ns apareix com a sempre igual, exactament el contrari del que a *Wahrheit und Lüge* deia Nietzsche que pretenen fer els conceptes i les paraules, que és presentar com a sempre igual allò de per si diferent. La unitat essencial és el que es posa en dubte, el que s'intenta dissoldre per mitja de la crítica, la genealogia i la sospita. Res del que es presenti com a sòlid i unitari pot acceptar-se com a tal. Tot element ha de ser contrastat, se n'ha de presentar la *història*, el motiu i la funció que té, els prejudicis que l'acompanyen, les supersticions que el mantenen en vida, etcètera. No amb l'objectiu de retrobar allò contingut dessota de les coses o més enllà d'elles mateixes, sinó amb l'objectiu de comprendre'n el funcionament. A partir d'aquest canvi la veritat mateixa ja no podrà ser pensada com a desvetllament, sinó que s'haurà d'entendre com a *composició*.

---

<sup>365</sup> Aprofitem el caràcter d'antònim del prefixe llatí "dis-" (separar) respecte al grec "sin-" (unir) per indicar amb el terme una tendència a la separació, contrària a la tendència unificant de la síntesi; cal recordar el significat clàssic de "thesi", que no és altre que el de "posició". Si la síntesi és unificació de posicions diverses la dístesi serà diversificació d'una posició singular.

Les estratègies nietzschianes de dissolució no seran un mer escepticisme, una simple denegació, sinó que seran precisament les noves estratègies de **validació**. El filòsof dissol allò que hi ha per *comprovar-ne* el valor. La corrosivitat del martell nietzscheà no és només destructiva sinó també fundacional, en denunciar una debilitat el que propicia és la recerca d'una nova solidesa. El seu, com el kantian, és un exercici de **purificació**. L'objectiu és dissoldre la superstició per tal de permetre que allò que hi ha és mostri com a tal, siguin quines siguin les conseqüències per a la moral, les veritats, els valors en ús o els principis adquirits. Com s'ha dit, ens trobem davant d'una radicalització del plantejament il·lustrat<sup>366</sup>.

De la unificació i la síntesi, doncs, passem a la disgregació i la **dístesi**. El procés a través del qual s'ha pogut produir aquest canvi total de *direcció* l'hem començat a apuntar en posar sobre la taula el principi d'immanència i l'argumentari dels *científics* i els filòsofs monistes que influeixen a Nietzsche<sup>367</sup>. És des de la concepció *monista* del real des d'on ha de ser descartada l'existència d'un punt exterior, hiperfísic, d'unificació. En les tradicions dualistes la multiplicitat del real es possible en funció de la unitat ideal. Amb les doctrines de la continuïtat la coherència del real no ve donat per un substrat ideal sinó per una *legalitat* immanent al propi real.

Així mateix, recordem que després de Kant s'esdevé una constant voluntat de reunificar, heretant la problemàtica que Kant, segons un lloc comú filosòfic, havia llegat: l'escissió. Es perseguia un unitat hiperfísica perquè es partia de la separació radical, la separació en l'*arrel*, comuna i desconeguda. No entrarem aquí en el detall però els diversos nivells de lectura de la separació que fa el postkantisme, sigui presentada aquesta com a separació entre voler i saber, entre home i natura o entre ideal i real, troben resolució gràcies a la síntesi estètica, i això comença a ocórrer ja en l'interior del propi Kant<sup>368</sup>. Tampoc no serà necessari insistir en que les solucions del postkantisme, sigui en la seva vessant idealista, romàntica o esteticista mantenen el *defecte* màxim del pensament metafísic que Kant pretenia deixar enrere: la duplicació ontològica, defecte que en Kant es descriu com a hiperfísica i en Nietzsche com a transmundanitat. Com

---

<sup>366</sup> "Mit Kant teilt Nietzsche die Einschätzung, wir befänden uns in einem Zeitalter der Aufklärung –nach wir vor", Himmelmann, Beatrix: "Kant, Nietzsche und die Aufklärung", dins Himmelmann (2005, 36).

"Auch Nietzsche, der sich mit Stolz einen "freien Geist" nennt, zieht das Vertrauen in die konstruktive Kraft der Vernunft begründeten Moral höchst suspekt erscheinen", Idem, 43. Vegeu Salaquarda (1997).

<sup>367</sup> Günter Abel explica que la recepció del concepte de força en Nietzsche prové d'autors com Aristòtil, Leibniz i Spinoza, el filòsof encobert del pensament alemany. Abel (1984, 7 i seg.)

<sup>368</sup> Taminiaux, Jacques; *Poetics, speculation and judgement: the shadow of the work of art from Kant to Phenomenology*. New York: State University of New York Press, 1993. Especialment el capítol "The Critique of Judgment and german philosophy".

s'entreveu, si l'art és la solució en un pensar *defectuós*, la superació del *defecte* haurà de significar també una transformació de la *solució*, és a dir, de l'estètica i de l'art en última instància, que de legitimar-se pel seu caràcter de "llenguatge intuïtiu"<sup>369</sup>, accés directe al ser, visió privilegiada del substrat del real, síntesi "prèvia" a tota escissió, etcètera; passarà a necessitar un discurs radicalment nou sobre la seva condició. Si desapareix la duplicació ontològica, si es deixa enrere l'emanacionisme com a estratègia filosòfica, el *canal* o la via *ideal* de l'emanació, que com anem dient en el postkantisme és l'art, perdrà completament la seva funció i, com a addenda, el seu *significat*. La tesi hegeliana del final de l'art, reprogramada en el Nietzsche positivista<sup>370</sup>, no fa més que treure a la llum aquest fet: l'art de la representació és dissipa perquè la seva funció d'**hiperconnector** deixa de ser necessària. La desaparició de la funció comporta al seu torn la desaparició de l'*organon*.

El que s'acaba, i ja havia començat a acabar-se definitivament amb Kant, és la **funcionalitat** de l'art. En Nietzsche, amb el seu llenguatge ple d'al·legoria, es diu que l'art ha deixat de ser l'*ancilla* del saber, l'ajuda de cambra. En Kant, més solemne, es parla del *desinterès* en el judici estètic. Malgrat els malentesos psicologistes de la tesi kantiana, provocats principalment per Schopenhauer<sup>371</sup>, el que venen a dir Nietzsche i Kant és el mateix: la legitimació funcionalista de l'art ja no funciona. El model anterior, el de la metafísica d'artista, és superat i deixat enrere:

*"Was von der Kunst übrig bleibt. –Es ist wahr, bei gewissen metaphysischen Voraussetzungen hat die Kunst viel grösseren Werth, zum Beispiel wenn der Glaube gilt, dass der Charakter unveränderlich sei und das Wesen der Welt sich in allen*

---

<sup>369</sup> Nietzsche escarneix els filòsofs idealistes, buscadors de noves "facultats": "Vor Allem ein Vermögen für's "Übersinnliche": Schelling taufte es die intellektuale Anschauung", KSA 5, *Jenseits von Gut und Böse* I, 11, 25.

<sup>370</sup> Tota la secció quarta de *Menschliches, Allzumenschliches* es dedica a dessacralitzar la funció de l'artista. KSA 2, MA I, 4, 141-180.

<sup>371</sup> "Die Mißdeutung der Kantischen Lehre vom "interesselosen Wohlgefallen" besteht in einem doppelten Irrtum: 1. Die Bestimmung "ohne alles Interesse", die Kant nur erst vorbereitend und bahnschaffend gibt, die auch in der sprachlichen Fassung schon das Negative deutlich genug anzeigt, wird als die einzige und zugleich positive Aussage Kants über das Schöne ausgegeben und bis zum heutigen Tag als die Kantische Auslegung des Schönen angeboten. 2. Die so in ihrer methodischen Leistung mißdeutete Bestimmung wird zugleich inhaltlich nicht im Hinblick auf das gedacht, was im ästhetischen Verhalten bleibt, wenn das Interesses jeder wesenhafte Bezug zum Gegenstand unterbunden. Das Gegenteil ist der Fall. Der wesenhafte Bezug zum Gegenstand selbst kommt durch das "ohne Interesse" gerade ins Spiel. Es wird nicht gesehen, daß jetzt erst der Gegenstand als reiner Gegenstand zum Vorschein kommt, daß dieses in-den-Vorschein-Kommen das Schöne ist. Das Wort "schön" meint das Erscheinen im Schein solchen Vorscheins". Heidegger, Martin GA 6.1, 109-110. En realitat la crítica nietzscheana, hi posi el nom que hi posi, és a l'estètica de Schopenhauer. Sobre això vegeu Höld, Hans Gerald: "Interesseloses Wohlgefallen: Nietzsches Kritik an Kants Ästhetik als Kritik an Schopenhauers Soteriologie", dins Himmelmann (2005, 186-195).



*Charakteren und Handlungen fortwährend ausspreche: da wird das Werk des Künstlers zum Bild des ewig Beharrenden, wahren für unsere Auffassung der Künstler seinem Bilde immer nur Gültigkeit für eine Zeit geben kann, weil der Mensch im Ganzen geworden und wandelbar und selbst der einzelne Mensch nichts Festes und Beharrendes ist*<sup>372</sup>.

La transformació de l'estètica, com es veu, no prové d'una decisió o d'una variació del gust, és a dir, no és un judici sectorial ni apareix tampoc com a resultat d'algun "episodi" de la història de l'art, sinó que és l'efecte del canvi profund en l'estructura mateixa del pensar filosòfic, del paradigma, si volem dir-ne així. La funcionalitat dels hiperconnectors, sigui l'art, la religió o la metafísica, deixa de tenir sentit quan l'estructura de la duplicació, l'emanacionisme i la dualitat ontològica són abandonades: *"mit Religion, Kunst und Moral rühren wir nicht andas "Wesen der Welt an sich"; wir sind im Bereiche der Vorstellung, keine "Ahnung" kann uns weitertragen*<sup>373</sup>. Les transmundanitats són refutades i entre aquestes especialment la transmundanitat estètica: *"jede Metaphysik und Physik, welche ein Finale kennt, einen Endzustand irgend welcher Art, jedes vorwiegend aesthetische oder religiöse Verlangen nach einem Abseits, Jenseits, Ausserhalb, Oberhalb erlubit zu fragen, ob nicht die Krankheit das gewesen ist, was den Philosophen inspirirt hat*<sup>374</sup>.

Amb el posicionament fenomenològic que aporta Kant i el principi d'immanència que Nietzsche posa sobre la taula els artilugis clàssics de la distància arriben a la seva fi. Gràcies a les doctrines de la continuïtat, que en Kant s'expressen amb la tesi fonamental de que hi ha només *una* experiència i en Nietzsche amb la de que hi ha només *vida*<sup>375</sup>, el constructe filosòfic modern abandona la voluntat d'unificar, ja que la unitat passa a ser allò donat d'entrada, i es concentra en la legitimació del real. Allò que és, allò que hi ha, necessita sostenir-se de per si. En Kant a través de les *condicions de possibilitat* i en

---

<sup>372</sup> KSA 2, *Menschliches, Allzumenschliches* I, 4, 185.

<sup>373</sup> KSA 2, MA I, 10, 30.

<sup>374</sup> KSA 3, *Die fröhliche Wissenschaft, Vorrede zur zweiten Ausgabe* 2, 348.

<sup>375</sup> *"Leben" ist für Nietzsche nur das andere Wort für Sein. Und "Sein" ist Wille zur Macht*, Heidegger GA 50 (71). *"In dem einzigen Gedanken vom Willen zur Macht denkt Nietzsche den Grundcharakter des Seienden im Ganzen. Der Spruch seiner Metaphysik, d. h. der Bestimmung des Seienden im Ganzen, lautet: Das Leben ist Wille zur Macht.*

*Darin liegt das Doppelte und doch Eine:*

1. *das Seiende im Ganzen ist "Leben";*

2. *das Wesen des Lebens ist "Wille zur Macht".*

*Mit diesem Spruch: Das Leben ist Wille zur Macht, vollendet sich die abendländische Metaphysik, an deren Anfang das dunkle Wort steht: Das Seiende im Ganzen ist fisis".* Heidegger, Martin; GA 6.1, 442.

Nietzsche a través de la transvaloració, que no és més que la generació de *nous* valors a partir d'allò que hi ha: el res que és tot i el tot que és res<sup>376</sup>.

Els nous pressupòsits moderns, evidentment, repercutiran també en l'estètica. La crisi de la representació i de la mimesi com a principi, l'estètica de la còpia, ha d'estar estretament lligada al final de les duplicitats i a l'ocàs de l'art com a hiperconnector. L'esperit romàntic pretenia *elevant* l'home, glorificar, embriagar, a través de l'art. Nietzsche descriu aquesta *falsificació* a la que porta un cert ús de la cultura i la classifica dins de la història universal dels narcòtics:

*“Oh wer erzählt uns die ganze Geschichte der Narcotica! –Es ist beinahe die Geschichte der “Bildung”, der sogenannten höheren Bildung!”*<sup>377</sup>.

La nova legitimació de l'art haurà de ser pròpia, i no derivada. Ja hem vist com Kant posa sobre la taula la revolucionària tesi de l'heautonomia del judici estètic, un judici que es dona llei a si mateix, el gir més radical en la història de l'estètica; en Nietzsche, semblantment, es desplegarà tot un argumentari per validar l'art a partir d'ell mateix i des d'aquí s'han d'entendre les figures del *große Stil*, la *vis creativa*, l'escriure amb “sang”, etcètera.

La particularitat del plantejament nietzschian és que els caràcters definitoris de l'art, la *creativitat* principalment, ocuparan un paper central no només en la legitimació estètica, sinó en la legitimació de la totalitat. La infectació dels elements *estètics* sobre el saber, la veritat i la moral ja els havíem començat a veure en el primer Nietzsche. La idea fonamental de *Über Wahrtheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, l'inèdit sobre el llenguatge, és la indistinció entre metàfora i concepte. En el context de la inversió aquesta idea té el significat que té. En la segona etapa tot aquest pensament es durà molt més enllà. A partir d'ara els **valors** mateixos hauran de ser **creats**:

*“Die Mitschaffenden sucht der Schaffende, Die, welche neue Werthe auf neue Tafeln schreiben”*<sup>378</sup>.

La transvaloració és un principi creatiu. Recordem-ho, la responsabilitat dels filòsofs del futur és la generació de nous valors *ex nihilo*. Això, aparentment, resta credibilitat a aquests valors produïts ja que els presenta directament com a humans, massa humans,

---

<sup>376</sup> “Nietzsche ist so weit kantianer, als er den Maßstab ins urteilende Subjekt –allerdings ins einzelne, individuelle Subjekt- verlegt, wobei er meines Erachtens dem Kant der Kritik der Urteilskraft näher steht als dem Kant der ersten Kritik”, Pieper, Annemarie: “Wie etwas anfängt: Transzendentallogische versus genealogische Begründung”, dins Himmelmann (2005, 14).

<sup>377</sup> KSA 3, FW II, 86, 444.

<sup>378</sup> KSA 4, Also sprach Zarathustra I, Zarathustra's Vorrede 9, 26.

els literaturitza, els hi fa perdre solidesa, consistència, els fa relatius i els subjectivitzats. Diem “aparentment” perquè aquesta subjectivització no serà considerada un *síntoma* de debilitat sinó de fortalesa. La consideració positiva de les coses “massa humanes” en Nietzsche es genera com a contraposició al judici platònic de que tot allò humà és pot menystenir. El pensament es troba concentrat en el fragment 628 de *Menschliches Allzumenschliches I* on, com li agradava fer a Nietzsche, es dona un lloc i una data per certificar el naixement d’una idea important:

“*Da [in Genua] gedachte ich der Worte Plato’s und fühlte sie auf einmal im Herzen: alles Menschliche insgesamt ist des grossen Ernstes nicht werth; trotzdem –*”<sup>379</sup>.

L’ambigüitat final del fragment expressa la superació que Nietzsche ha sentit en l’interior del seu pensament respecte al seu propi platonisme [invertit], que menyspreava les coses humanes i es refugiava en les hipòstasis artístiques, sent ell també un transmundà:

“*Einst warf auch Zarathustra seinen Wahn jenseits des Menschen, gleich allen Hinterweltlern. Eines leidenden und zerquälten Gottes Werk schein mir da die Welt. Traum schien mir da die Welt und Dichtung eines Gottes; farbiger Rauch vor den Augen eines göttlich Unzufriednen*”<sup>380</sup>.

Ser un bon veí de les coses properes és la declaració de principis **fenomenològica** de Nietzsche, posada en boca de l’ombra del caminant a l’opuscle final que tanca *Humà, massa humà*:

“*Der Schatten: Von Allem, was du vorgebracht hast, hat mir Nichts mehr gefallen, als eine Verheissung: ihr wollt wieder gute Nachbarn der nächsten Dinge werden*”<sup>381</sup>.

En el menysteniment “platònic” de les coses humanes ressona l’atac general de part de la filosofia moderna contra Kant, atac en el que Nietzsche mateix s’hi pot incloure, que acusa les *condicions de possibilitat* de ser artefactes mentals, subjectius, eurocèntrics, ficcions, *productes*... La resposta kantiana i la resposta nietzschiana a aquest atac, malgrat els malentesos consubstancials a dos autors tant allunyats, hauran de coincidir donant valor de solidesa a allò “subjectiu” i transformant per conseqüent el propi

---

<sup>379</sup> KSA 2, MA I 628, 354. Seguim l’explicació detallada de la gènesi d’aquest pensament feta per D’Iorio (2012, 178 i seg).

<sup>380</sup> KSA 4, Z I, *Von den Hinterweltlern*, 35.

<sup>381</sup> KSA, MA II, *Der Wanderer und sein Schatten*, 703. Un fragment del *Nachlaß* de l’època repeteix la tesi del bon veïnatge amb les coses mateixes: “*Schluss: Werden wir, was wir noch nicht sind: gute Nachbarn der nächsten Dinge*”, KSA 8, frg. 41[31], 588 (1879). La negreta no és meua.

significat de “subjectiu”<sup>382</sup>. Tal com les condicions de possibilitat no són els productes derivats per a la *justificació* del que hi ha, sinó allò que fa possible el que hi ha; la *creativitat* no és un recurs imaginatiu i voluntari per a la construcció de mons sinó l’utillatge bàsic amb el que el món es construeix. I, tal com del discurs transcendental kantiana, tampoc no se’n segueixen conclusions frívols i debilitants del plantejament creatiu, sinó al contrari: que el món hagi de ser creat és la més gran responsabilitat.

La descomposició del *sistema* de pensament anterior no comporta una *devaluació* sinó una *revaluació* (*Umwertung*). Simplement, diu Nietzsche, no podem deixar de valorar. La crisi dels valors anteriors són els dolors del part dels valors nous. Per això mateix la metodologia de la inversió està connectada a la de la transvaloració, i el procés d’una a l’altra, procés que es produeix en l’interior de l’obra de Nietzsche i que, de fet, *produeix* l’obra de Nietzsche, té un caràcter fatídic de necessitat<sup>383</sup>. La vida mateixa exigeix

---

<sup>382</sup> “In welcher Subjektivität gründet die “Subjektivierung” der Welt?” Heidegger GA 50 (53). Vegeu Baumgartner, Jorg: “Kant und Nietzsche über das Erkenntnissubjekt: zwei Übereinstimmungen und ein Gegensatz”, dins Himmelman (2005, 69-77). Segons Baumgartner, Kant i Nietzsche coincideixen en que en ambdós “gegen die Cartesianische Tradition gerichtete Behauptung, dass wir unbewusste Vorstellung haben: Beide argumentieren zugunsten dieser Behauptung auf empirischer Grundlage. Die zweite ist ihre –obschon unterschiedlich begründete– Zurückweisung der traditionellen Auffassung des Geistes, des Selbst oder des Ich als substantieller Einheit”, pàg. 69. Ara bé, també hi ha una contradicció entre els dos, un punt de discòrdia: “Der Gegensatz zwischen ihnen begriff, wie zu erwarten ist, Kants Lehre von der transzendentalen Einheit der Apperzeption”, *Idem*. Respecte al tema de l’essencialisme del subjecte “Beide Denker liefern eine Erklärung für die Annahme einer solchen Entität, und für beide ist dieser Glaube in gewisser Weise unvermeidlich”, pàg. 73.

<sup>383</sup> Generalment es defensa que el tema de la transvaloració apareix a partir del Zarathustra, però algun intèrpret entreveu una cronologia diferent que coincidiria més amb la idea de continuïtat directa entre inversió i transvaloració, sense etapes “escèptiques” intermèdies: “After examining Nietzsche’s notes, I argue that its origin occurred in 1880-81” Brobjer, Thomas H.: “The origin and early context of the revaluation theme in Nietzsche’s thinking”, dins *Journal of Nietzsche Studies* 39 (2010), 12. Brobjer explica que Nietzsche és el primer a usar “Umwertung” filosòficament. Primera aparició del terme en la seva obra publicada a *JGB* frag. 46 i 203, però ja anteriorment en algunes notes de l’any 84 (KSA 11, 26-259- i KSA 11, 26-284) relacionades significativament amb el tema de l’etern retorn. Brobjer hi veu precedents ja a principis dels vuitanta: “I have found over fifty notes in which Nietzsche clearly elaborates the revaluation theme, but I present here only the ten most obvious ones in chronological order: KSA 9: 1[56] (beginning of 1880): “Veränderung der Werthschätzung. KSA 9: 3[54] (early 1880): “Man müßte durch eine radikale Skepsis des Werthes erst einmal alle Werthurtheile umwefen, um freie Bahn zu haben”. KSA 9: 3[66]: “Alles, was wir jetzt unmoralisch nennen, ist irgendwann und irgendwo einmal moralisch gewesen. Was bürgt dafür, daß seinen Namen nicht noch einmal verändert?”. KSA 9: 3[116]: “das Christenthum machte Alles wieder interessant, indem es alle Werthurtheile umdrehte”. KSA 9: 3[158]: “eine große Aufgabe vor ihr am Horizont aufgestiegen ist, nämlich die Revision aller Werthschätzungen; dazu bedarf es aber, noch bevor die sämtlichen Dinge auf die Wage gelegt werden, der Wage selber –ich meine jene höchste Billigkeit der höchsten Intelligenz, welche im Fanatismus ihren Todfeind und in der jetzigen “allseitigen Bildung” ihren Affen und Vortänzer hat”. KSA 9: 5[25] (summer 1880): “Dazu bedarf es neuer Werthschätzungen. Zunächst eine Kritik und Beseitigung der Alten”. KSA 9: 6[175] (autumn 1880): “entweder andere Dinge schätzen als geschätzt werden oder Dinge anders schätzen als sie geschätzt werden”. KSA 9: 6[378]: “Um den Menschen umzubilden: müssen wir einmal davon ausgehen, daß unsere Werthschätzung von guten und bösen Handlungen falsch und Willkürlich ist, alles muß neu untersucht werden”. KSA 9: 11[20] (early to autumn 1881): “Hauptfrage: wonach ist

constantment construcció de valors. En la **revalorització** que es demanda, degut a l'esfondrament del model *teòric* que ell mateix ha propiciat, Nietzsche farà prevaldre el component fenomenològic i històric, és a dir, sensible i temporal: “*Der Werth des Lebens liegt in den Werthschätzungen*”<sup>384</sup>.

Amb el canvi de direcció de les línies de força del pensament, la càrrega de la prova salta d'un costat a l'altre. Si abans era vàlid allò que unificava ara serà vàlid allò que *distingeix*. Aquí, com es desprèn de la pròpia paraula, també s'engloben alguns dels plantejaments *polítics* de Nietzsche, per bé que hem de comprendre que allò polític en Nietzsche és, precisament, allò més personal. La distinció, el *pathos* de la distància, defineix existencialment el nietzschianisme:

“*Jede Erhöhung des Typus “Mensch” war bisher das Werk einer aristokratischen Gesellschaft- und so wird es immer wieder sein: als einer Gesellschaft, welche an eine lange Leiter der Rangordnung und Werthverschiedenheit von Mensch und Mensch glaubt und Sklaverei in irgend einem Sinne nöthig hat. Ohne das Pathos der Distanz, wie es aus dem eingefleischten Unterschied der Stände, aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden Kaste auf Unterthänige und Werkzeuge und aus ihrer ebenso beständigen Übung im Gehorchen und Befehlen, Nieder- und Fernhalten erwächst, könnte auch jenes andre geheimnisvollere Pathos gar nicht erwachsen, jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, eltnerer, fernerer, weitgespannterer, umfänglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung des Typus “Mensch”, die fortgesetzte “Selbst-Überwindung des Menschen”, um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen*”<sup>385</sup>.

---

*die Werthfelder Güter gemacht und verändert worden? So daß ein Eigenthum begehrenswerther als ein anderes schein?”. KSA 9: 11[76]: “Veränderung der Werthschätzung –ist meine Aufgabe”, idem 17-18.*

<sup>384</sup> KSA 10, frg. 5[1], 214 (1882-1883). Citat en Dreis, Manuel: “On the logic of values”, dins *Journal of Nietzsche studies* 39 (2010), 30. “*Nietzsche’s transvaluation project refers not to a mere inversion or negation of a set of nihilism-prone, Judeo-Christian values but, instead, to a different conception of what a value is and how it functions. Traditional values function within a standard logical framework and claim legitimacy and “bindingness” based on exogenous authority with absolute extension. Nietzsche regards this framework as unnecessarily reductive in its attempted exclusion of contradiction and real opposition among competing values*”. Sobre el caràcter fenomenològic i històric de la nova concepció Dreis diu: “*If valuation is not optional but necessary, and if all traditional values were relate to nihilism-prone meta-values, then “new” values are indeed necessary and must fulfill at least to conditions: (a) the nonperpetuation condition, that is, not to perpetuate the structural relation to the traditional meta-values (prone to nihilism); and (b) the affirmation condition, that is, to entertain a creative-constructive relationship within the kind of world that is the case*”, idem. 34.

<sup>385</sup> KSA 5, JGB 9, 205. Sobre el *Pathos* de la distància vegeu Gerhardt (1988).

L'individualisme, l'elitisme, l'egoisme<sup>386</sup>, l'*aristocratie*<sup>387</sup>, etcètera són els valors de particularitat que el Nietzsche madur afirma, contra la dissolució de l'individu en la proposta existencial de Schopenhauer, que com hem vist ja causava a Nietzsche problemes de conceptualització inclús en el moment més *décadent* i "budista" de la seva primera etapa.

En la distinció hi ha el **valor**, i aquí es pot prendre el terme valor com una actitud personal que ens permet comprendre la nova moralitat, o extramoralitat, nietzschiana; però també com a principi de legitimació, on tot allò *igual* i *equilibrat* ha de ser descartat. Un fragment d'*Humà, massa humà* tematitza l'origen d'aquesta idea d'equilibri, duent a terme l'habitual operació nietzschiana de mirar per darrera de la cantonada:

*"Ursprung der Gerechtigkeit- Die Gerechtigkeit (Billigkeit) nimmt ihren Ursprung unter ungefähr gleich Mächtigen [...]; wo es keine deutlich erkennbare Uebergewalt giebt und ein Kampf zum erfolglosen, gegenseitigen Schädigen würde, da entsteht der Gedanke sich zu verständigen und über die beiderseitigen Ansprüche zu verhandeln"*<sup>388</sup>.

En el nou plantejament la valoració ve *després* de l'experiència, no és *a priori*, i pren cos precisament quan denota excepcionalitat. El fenomenòleg Nietzsche *dóna* valor a l'element que es mostra, que és capaç d'erigir-se com a diferent, distint, etcètera. Repetim que no és una lectura exclusivament política la que estem proposant sinó també ontològica, entenent que hi ha una retroalimentació constant entre les dues posicions. Les coses són en distingir-se com a tals, en ser capaces de presentar-se i aparèixer per elles mateixes. I no només les coses. Una idea guanya validesa així, un costum, un home, etcètera. Res té valor de per si, l'adquireix en posar-se en ús. El valor és una victòria sobre el no res donat. El valor **apareix**, mai és.

En el fet que el valor sigui sempre un *a posteriori* té molt a veure amb un dels aspectes centrals del nou pensament nietzschian: la *Experimental-Philosophie*<sup>389</sup>. Aquí, una altra vegada, la jerarquia ha canviat. No és en l'*a priori*, per ser pur i estar net de món, on es

---

<sup>386</sup> "Als **Mittel** dieser Freigeisterei erkannte ich die Selbstsuch als nothwendig, um nicht in die Dinge hinein verschlungen zu werden: als Band und Rückhalt", KSA 10, frg. 1[42], 20 (1882).

<sup>387</sup> El capítol nové de *JGB* és titula significativament "Was ist vornehm?". Una explicació de la seva filosofia prenent com a punt de partida l'aristocratie en Losurdo, Domenico; *Nietzsche, il ribelle aristocratico: Biografia intellettuale e bilancio critico*. Torí, Bollati Boringhieri editore, 2002.

<sup>388</sup> KSA 2, MA I, 92, 89. Citat en Gerhardt (1988, 102): "Nicht die Macht überhaupt, nicht rohe Stärke oder bloße Überlegenheit, sondern die ungefähre Gleichheit von Mächten ist die Quelle des Rechtsgedankens".

<sup>389</sup> Kaulbach, Friedrich; *Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie*. Viena, 1980. Gerhardt, Volker: "'Experimental-Philosophie': Versuch einer Rekonstruktion", dins Djuric i Simon (1986, 45-61).

troba la consistència i el valor, sinó en un *a posteriori* intoxicat de realitat. En la *Experimental-Philosophie* no és en la teoria sinó en l'experiment on rau la fonamentació, on rau el principi i la resolució. L'home és un experimentador i és en l'experiència, no en l'abstracte teòric, on té la pedra de toc l'activitat del pensar<sup>390</sup>.

Si ho recordem és en aquest punt, propi de la ciència moderna, on Nietzsche hi havia trobat el caràcter d'extramoralitat del pensament, del conèixer. Allò moral és sempre un constructe teòric, abstraccions, en la *praxi* experimental, científica, com en la natura mateixa, no hi ha element moral. L'acció esdevé així la guia per a la moral, no en el sentit normatiu sinó en l'exemplaritzant<sup>391</sup>. La subversió de l'ordre clàssic és completa. Tal com en el coneixement el fenomen esdevé primordial, en la moral allò *primer* és l'acció: vet aquí el primat pràctic nietzschian.

Però una altra vegada, per no recaure en els errors que la tesi mateixa intenta superar, hem d'aturar-ne les derivades nihilistes. En un fragment de l'estiu del 1888 Nietzsche escriu:

*“Eine solche Experimental-Philosophie, wie ich sie lebe, nimmt versuchsweise selbst die Möglichkeiten des grundsätzlichen Nihilismus vorweg: ohne daß damit gesagt wäre, daß sie bei einem Nein, bei einer Negation, bei einem Willen zum Nein stehen bleibe. Sie will vielmehr bis zum Umgekehrten hindurch –bis zu einem dionysischen Ja sagen zur Welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl –sie will den ewigen Kreislauf, - dieselben Dinge, dieselbe Logik und Unlogik der Knoten. Höchster Zustand, den ein Philosoph erreichen kann: dionysisch zum Dasein stehn-: meine Formul dafür ist amor fati...”*<sup>392</sup>.

Que l'acció guï la moral no significa la dissolució relativista de la moral ni la simplificació d'aquesta en utilitarisme<sup>393</sup> sinó, altra volta, que els principis de legitimació han canviat, que el *lloc* de la legitimació ha canviat. Ara la legitimació ja no

---

<sup>390</sup> *“Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!” –so heißt es im fünften Buch der “Morgenröthe” (M 453; vgl. auch 187, 501), und um Zweifel an der Legitimität dieses Willens zu zerstreuen, ruft Nietzsche wenig später aus: “Wir dürfen mit uns selber experimentiren! Ja die Menschheit darf es mit sich” Etwas zur gleichen Zeit notiert er den Satz: “Wir experimentiren mit unseren Tugenden und guten Handlungen und wissen nicht sicher, daß es die nothwendigen sind, in Hinsicht auf das Ziel” (V 6 [32])”, Gerhardt (1986,49).*

<sup>391</sup> *“Experimental-Philosophie vermittelt sich nicht nach vorgegebenen institutionellen Normen, vertraut keiner wie immer auch geregelten Kommunikation, sondern sie basiert auf der sympathetischen Mitteilung vorbildlicher Leistungen. Sie kann also nur wirksam werden, wo sie sich als exemplarisches Philosophieren –und damit als exemplarisches Leben- erweist”, Gerhardt (1986, 57).*

<sup>392</sup> KSA 13, frag. 16 [32], 492. Citat en Gerhardt (1986, 52).

<sup>393</sup> Refutacions de l'utilitarisme a FW fragments 4 i 21. Consideració despectiva de l'utilitarisme com a escepticisme a JGB fragment 225.

emana d'un segon món, abstracte i teòric, sinó que és immanent al món mateix en el que sempre s'està. La legitimació és **immanent** a l'acció<sup>394</sup>. En el saber, en la moral i en el pensar mateix els principis de legitimació, de validació, tenen a veure amb la seva pròpia *efectivitat* en el món. És vàlida una moral que funciona, és vàlid un saber que funciona, és vàlid un pensament que funciona, i són vàlids en el seu funcionar mateix:

*“Die längste Zeit der menschlichen Geschichte hindurch –man nennt sie die prähistorische Zeit- wurde der Werth oder der Unwerth einer Handlung aus ihren Folgen abgeleitet [...]. Nennen wir diese Periode die vormoralische Periode der Menschheit: der Imperativ “erkenne dich selbst!” war damals noch unbekannt”*<sup>395</sup>.

En Nietzsche el principi de realisme radical cedeix tota la responsabilitat a l'agent que, parafraçant Emerson, és un experimentador<sup>396</sup>.

La conclusió nietzschiana és que el saber *dispersa*. Ens trobem molt lluny de l'antiga veritat. El gir ha estat possible gràcies a la superació del dualisme ontològic, substituït pel monisme de la *continuitat*, pel pas de l'emanacionisme a l'immanentisme com a estructura explicativa del real i per la transformació de l'essencialisme en esdevenir. Precisament, la unitat *donada* de la vida, el corrent continu, és el que li permet a Nietzsche dur a terme les seves estratègies de disgregació. En un sentir invers al del romanticisme, on l'home viu a la recerca de la unitat perduda, es marfon en l'enyor o s'automutila en l'esperança<sup>397</sup>; la nova doctrina de la continuïtat, prengui el nom de

---

<sup>394</sup> Voldríem deixar anotat que aquest plantejament pot extrapolar-se fàcilment a l'imperatiu kantian i a la seva teoria de les màximes morals, però donar-ne raó ens portaria massa lluny.

<sup>395</sup> KSA 5, JGB 2, 32, 50. *“Ihr Experimentierfeld ist unbegrenzt. Alles, was den Menschen betrifft, gehört dazu. Und so ist die Experimentalphilosophie Kritik der Kultur und ihrer Tradition, in Sonderheit Kritik der philosophischen Überlieferung, und im einzelnen ist sie Wissenschafts-, Moral- und Erkenntnis kritik”*, Gerhardt (1986, 53). Nietzsche té una idea experimental dels valors. Vegeu Andresen, Josuah: *“Nietzsche's Conception of Value: A Story of Three Errors.” Nietzsche-Studien 38 (2009), 207-228.*

<sup>396</sup> *“Es handelt sich um den Ursprung aller Empfindung und Erfahrung im menschlichen Erleben [...] also nicht nur die Lehre vom Willen zur Macht, sondern die Experimental-Philosophie als ganze ist damit in ihrem Ursprung (und in ihrer Konsequenz) eine Anthropologie –eine Selbstausslegung des Menschen, der in allem nur sich selber findet [...] Experimental-philosophie als eine Existenzphilosophie. Sie ist Existenzphilosophie sogar in einem ausgezeichneten Sinn, weil sie sich ganz auf die Augenblicke des Daseins beschränkt und auf keine Transzendenz verweist”*, Gerhardt (1986, 55-56).

<sup>397</sup> *“Was ist Romantik? Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hilfsmittel im Dienste des wachsenden, kämpfenden Lebensangesehn werden: sie setzen immer Leiden und Leiende voraus. Aber es giebt zweierlei Leidende, einmal die an der Ueberfülle des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Ansicht und Einsicht in das Leben, –und sodann die an der Verarmung des Lebens Leidenden, die Ruhe, Stille, glattes Meer, Erlösung von sich durch die Kunst und Erkenntnis suchen, oder aber den Rausch, den Krampf, die Betäubung, den Wahnsinn. Dem Doppel-Bedürfnisse der Letzteren entspricht alle Romantik in Künsten und Erkenntnissen, ihnen entspricht (und entspricht) ebenso Schopenhauer als Richard Wagner, um jene berühmtesten und ausdrücklichsten Romantiker zu nennen, welche damals von mir missverstanden wurden”*, KSA 3, *Die fröhliche Wissenschaft* V, 370, 620.



vida, voluntat o present etern, *exigeix* a l'home extreure el valor de l'existència mateixa, exigeix una nova "gravetat". Aquí podem entreveure ja el significat existencial de l'estètica nietzschiana i el sentit profund de la seva segona valoració de l'art, que representarà també una segona legitimació estètica, contraposada a la primera, la romàntica, que veia en l'art un principi d'evasió, un narcòtic en la caiguda. La segona valoració està presentada en la cèlebre tesi, que Heidegger agafarà com a base de lectura, que diu que l'art és més valuós que la veritat: "*daß die Kunst mehr werth ist als die Wahrheit*"<sup>398</sup>. Més valuós **per a la vida**. Com ja hem dit aquesta sentència tenia un ancestre remot en una afirmació similar en superfície però radicalment distinta en profunditat que és la que apareix a *Über das Pathos der Wahrheit* i diu "*Kunst ist mächtiger als die Erkenntnis*".

L'art és més poderós que el coneixement si el que busquem és la fugida evasiva del desert del real. S'inverteix el "platonisme" perquè el mitjà que s'utilitza per *resoldre* el caos de la multiplicitat en unitat transcendent ja no és el coneixement sinó l'art [*Meine Philosophie umgedrehter Platonismus...*]. Però l'art té més valor que la veritat si del que es tracta és de **donar valor** [*Umwehrtung*] a l'existència. Aquí es produeix el gir radical de les línies de força de l'estètica nietzscheana i, per extensió, moderna, en un primer moment tendents a la unitat supralunar i hipostasiada d'un art ideal i transmundà i en un moment segon reconduïdes cap a una terrificació total de l'art i una incursió completa en el real. La cosificació o, per ser estrictes, **corporització**<sup>399</sup> estètica del segon nietzsche s'entreveu aquí, amb les conseqüències que comporta: subjectivisme, fragmentació, dessacralització, temporalitat, etcètera.

El *continuum* vital, après en els *científics* de l'època, els impulsos de conservació, increment i estímul que salten de les disciplines naturals al nivell existencial i el principi d'immanència, que esdevé la *nova* estructura explicativa del real, donen lloc en Nietzsche a un model filosòfic propi. El terme recurrent serà el concepte de "**vida**", que acaba sent el factor que ho engloba tot. Cal no oblidar que el concepte nietzscheà de "vida" no respon a una *idea abstracta* de vida sinó a un principi de vitalitat:

---

<sup>398</sup> KSA 13, 17[3], 522 (1888). Segons Heidegger en l'art s'expressa exemplarment la voluntat de poder: "*Die Kunst als Wille zum Schein ist die höchste Gestalt des Willens zur Macht*", Heidegger, Martin; *Nietzsche: der Wille zur Macht als Kunst* Freiburger Vorlesung Wintersemester 1936/37 GA 43. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985, 271.

<sup>399</sup> Blondel, Éric; *Nietzsche: le corps et la culture*. París, P.U.F., 1986.

“Auf die ewige Lebendigkeit aber kommt es an: was ist am “ewigen Leben” und überhaupt am Leben gelegen!”<sup>400</sup>.

La unitat donada és, i altra vegada volem estirar les coses cap a Kant, la unitat de l'experiència, que en el llenguatge mític de Nietzsche es significa com a unitat de la vida<sup>401</sup>. Hi ha un sol món, hi ha una sola experiència, hi ha una sola vida. El món, l'experiència i la vida s'expliquen, justifiquen i legitimen a partir d'ells mateixos, sense fantasmagories exteriors. La nova legitimació estètica haurà de seguir el mateix camí.

### *L'horitzó mòbil del real*

Dissoltes totes les *realitats* transcendents s'exigeix una justificació renovada a tots els àmbits del pensar. El monisme, com el seu nom indica, parteix de la base d'un únic *sól comú*, allò que Kant a la introducció de la *KU* anomena el *territorium* de l'experiència, que omple la totalitat. La unitat, aquí, no és essencial sinó *exhaustiva* i la relació de determinació entre els elements i la seva legalitat no és emanativa, sinó immanent. En el monisme nietzschian el real és unitari perquè ho ocupa tot, no deixant res a fora ni presuposant cap a dins: “*Kein Innen und Aussen in der Welt*”<sup>402</sup>. Aquest “**adualisme**”, com l'anomena Günter Abel, es defineix específicament per denegar l'existència de tot *second World*, de tot a part.

Els elements fonamentals, aquí, es caracteritzen per la seva *capacitat* per ocupar la totalitat i no, com en el dualisme, pel fet de trobar-se *fora*. La *Wille zur Macht*, exemplarment, ho ocupa tot, com en Schopenhauer, però no sent en Nietzsche un pol exterior al real sinó estant *integrada* en el real. Cada manera de considerar ontològicament el real l'omple completament. Si diem que el real és “històric” direm que la història l'omple al complet, si diem que el real és “vida”, direm que la vida l'omple al complet, si diem que és “voluntat”, la voluntat l'omple al complet, etcètera. I no hi ha res, no hi ha cosa, *au dehors*: “*Aber es giebt Nichts ausser dem Ganzen!*”<sup>403</sup>.

---

<sup>400</sup> KSA 2, MA II, 408, 534. Vegeu Hogg (2000).

<sup>401</sup> El concepte d'experiència en Kant també pot ser llegit des d'aquest “vitalisme”: “*Auch im Denken Immanuel Kants steht das Leben im Zentrum der Aufmerksamkeit. [...] Tatsächlich entwickelt er im zweiten Teil der Kritik der Urteilskraft einem vollkommen neuen Begriff des Lebens, der in eine nicht weniger innovative Theorie der Kultur übergeht. [...] Bei beiden, bei Kant wie bei Nietzsche, hat der Begriff eine exponierte Funktion. Beide reagieren auf eine dynamische wissenschaftliche Entwicklung, und bei beiden steht er, wie sich noch zeigen wird, in einer engen Beziehung zu den Leistungen der Vernunft*”, Gerhardt, Volker: “Leben bei Kant und Nietzsche”, dins Himmelmann (2005, 296-297).

<sup>402</sup> KSA 2, MA I, 15, 35.

<sup>403</sup> KSA 6, *Götzen-Dämmerung*, Die vier grossen Irrthümer 8, 96. Citat en Gerhardt, Volker; Friedrich Nietzsche. München, Verlag C. H. Beck, 2006, 183.

A diferència de l'emanacionisme, on l'essència es manté *intacta* precisament per situar-se fora del real [transmundanitat], amb el principi d'immanència tot el que hi ha està sotmès a canvi. Estirant la metàfora direm que en Nietzsche no s'expressa la típica actitud relativista que veu les coses segons el color del vidre amb que les mira, sinó, inversament, en Nietzsche el "focus" és el modificat per les imatges que il·lumina. La determinació ha estat capgirada entre substància i accident, fent de l'accident la força rectora de la substància. Aquesta perdrà el seu caràcter clàssic d'immobilitat i serà fluïdificada. Les substàncies, en Nietzsche, deixen de ser tals en veure's sotmeses a la seva pròpia accidentalitat.

En el monisme nietzschian tot ha estat mobilitzat perquè la volatilitat de l'aparença impregna la totalitat. Els sentits són més fiables que la "raó" en l'aprehensió del real precisament perquè és en els sentits on s'expressa la permanent variabilitat:

*"Auch Heraklit that den Sinnen Unrecht. Dieselben lügen weder in der Art, wie die Eleaten es glauben, noch wie er es glaubte, -sie lügen überhaupt nicht. Was wir aus ihrem Zeugnis machen, das legt erst die Lüge hinein, zum Beispiel die Lüge der Einheit, die Lüge der Dinglichkeit, der Substanz, der Dauer... Die "Vernunft" ist die Ursache, dass wir das Zeugnis der Sinne fälschen. Sofern die Sinne das Werden, das Vergehen, den Wechsel zeigen, lügen sie nicht... Aber damit wird Heraklit ewig Recht behalten, dass das Sein eine leere Fiktion ist. Die "scheinbare" Welt ist die einzige: die "wahre Welt" ist nur hinzugelogen..."*<sup>404</sup>.

L'aparèixer esdevé el principi de determinació (o d'indeterminació) del ser, que ja no podrà ser considerat ser, sinó esdevenir:

*"Das Bewusstsein vom Scheine. – [...] Was ist mir jetzt "Schein"! Wahrlich nicht der Gegensatz irgend eines Wesens, -was weiss ich von irgend welchem Wesen auszusagen, als eben nur die Prädicate seines Scheines! Wahrlich nicht eine todte Maske, die man einem unbekanntem X aufsetzen und auch wohl abnehmen könnte! Schein ist für mich das Wirkende und Lebende selber, das soweit in seiner Selbstverspottung geht, mich fühlen zu lassen, dass hier Schein und Irrlicht und Geistertanz und nichts Mehr ist"*<sup>405</sup>.

El sensualisme, l'apreciació del sensible per damunt de l'abstracció, sigui teòrica, moral o estètica, és la doctrina nietzschiana que finiquita l'idealisme anterior, caracteritzat pel *menyspreu*:

---

<sup>404</sup> KSA 6, GD, "Die "Vernunft" in der Philosophie 2, 75.

<sup>405</sup> KSA 3, FW I, 54, 416-417.

*“Einst blickte die Seele verächtlich auf den Leib: und damals war diese Verachtung das Höchste”*<sup>406</sup>.

La nova doctrina consisteix bàsicament en un canvi jeràrquic entre allò aparent i allò essencial, un canvi que implica, com expressa el pensament que hem col·locat en l'encapçalament del capítol, la superació mateixa de la distinció entre món verdader i món aparent, el final de la distància entre ser i aparèixer<sup>407</sup> i l'aposta per un monisme fenomenològic radical:

*“Warum wir keine Idealisten sind. –Ehemals hatten die Philosophen Furcht vielleicht allzusehr verlernt? Wir sind heute allesammt Sensualisten, wir Gegenwärtigen und Zukünftigen in der Philosophie, nicht der Theorie nach, aber der Praxis, der Praktik... Jene hingegen meinten, durch die Sinne aus ihrer Welt, dem kalten Reiche der “Ideen”, auf ein gefährliches südlicheres Eiland weggelockt zu werden: woselbst, wie sie fürchteten, ihre Philosophen-Tugenden wie Schnee in der Sonne weschmelzen würden”*<sup>408</sup>.

Nietzsche no intenta *solucionar* el problema de la variabilitat de l'aparença perquè ha deixat de considerar-ho un problema. Queda marcat aquí que la diferència rau en que, des del punt de vista de Nietzsche, els idealistes *inventen* un fonament ideal i transmundà perquè no *confien* en la solidesa de l'aparença, de la percepció, dels sentits. Tot “idealisme” parteix d'aquesta desconfiança que, en el fons, és una covardia, un caràcter de dèbil i de *malalt*; per això tot idealisme *duplica* la realitat, la hipostasia, falsejant-la. Així, Nietzsche, en una professió de fe fenomenològica, voldrà donar consistència a les dades immediates dels sentits contra la malaltia idealista:

*“In summa: aller philosophische Idealismus war bisher etwas wie Krankheit, wo er nicht, wie im Falle Plato's, die Vorsicht einer überreichen und gefährlichen Gesundheit, die Furcht vor übermächtigen Sinnen, die Klugheit eines klugen Sokratikers war. –Vielleicht sibd wir Modernen nur nicht gesund genug, um Plato's Idealismus nöthig zu haben? Und wir fürchten die Sinne nicht, weil --”*<sup>409</sup>.

---

<sup>406</sup> KSA 4, Z I, *Zarathustra's Vorrede* 3, 15. A llarg del Zarathustra va apareixent la idea sobre “el sentit de la terra”, un precepte que reclama atenció al real: “*Der Übermensch ist der Sinn der Erde*”, KSA 4, Z I, *Zarathustra's Vorrede* 3, 14. “*Redlicher redet und reiner der gesunde Leib, der vollkommene und rechtwinklige: und er redet vom Sinn der Erde*”, *idem. Von den Hinterweltlern*, 38.

<sup>407</sup> Tornem a veure que la inversió de la jerarquia acaba implicant la supressió de la distància que possibilitava la jerarquia. La inversió dels elements en l'interior del model enfonsa el model. El final de la distinció entre ser i apareixer significa, com hem dit, el final de la metafísica, perquè era aquest *error* el que la feia possible.

<sup>408</sup> KSA 3 FW V, 372, 623.

<sup>409</sup> *Idem*, 624.

L'escola dels filòsofs ha construït un segon món, abstracte, immòbil i ideal, o sigui fals, per la seva pròpia incapacitat per acceptar la innocència de l'esdevenir, l'absència de finalitat, la ficció de la unitat, etcètera. Manca de sentit històric i odi a la noció mateixa d'esdevenir serien alguns dels caràcters persistents en aquesta vella escola:

*“Sie glauben einer Sache einer Ehre anzuthun, wenn sie dieselbe enthistorisiren, sub specie aeterni, -wenn sie aus ihr eine Mumie machen [...]. Der Tod, der Wandel, das Alter ebensogut als Zeugung und Wachstum sind für sie Einwände, -Widerlegungen sogar. Was ist, wird nicht; was wird, ist nicht... Nun glauben sie Alle, mit Verzweiflung sogar, an's Seiende”<sup>410</sup>.*

En Nietzsche, per contra, el ser és el real fenomènic [ser és percebre] i es diu de moltes maneres, té múltiples horitzons i dominis. Sigui quin sigui l'aspecte del real que contemplem ens hem d'adonar de la mobilitat permanent en la que es troba, mobilitat propiciada pels fenòmens que el conformen. El subjecte, la història, la veritat, l'art, etcètera són redeterminats constantment pel seu propi esdevenir. El subjecte transforma el subjecte, la història transforma la història, la vida transforma la vida, etcètera. Els fenòmens *afecten* les essències, que ja no són tals. Ens trobem davant d'una fenomenologia primitiva, com en certa manera ja hem entrevist en Kant, on es parteix del sensible per conformar l'ideal. Tot deriva de la seva pròpia *sensibilització*, inclús la consciència:

*“Das Bewusstsein. –Die Bewusstheit ist die letzte und späteste Entwicklung des Organischen und folglich auch das Unfertigste und Unkräftigste daran”<sup>411</sup>.*

Aquesta transformació estructural del pensament filosòfic, on allò que era problemàtic passa a ser allò donat d'entrada com a solució i viceversa, ve propiciada pel principi d'immanència, principi correlatiu al monisme i a la revalidació epistemològica dels sentits. És degut a aquest principi que acceptem legítimament que el focus sigui modificat per les imatges que il·lumina, probablement el més *modern* de tots els pensaments nietzschians.

El focus *mòbil* del real pot prendre la forma de l'ull de l'observador, que cada vegada que es posa sobre un punt de fuga diferent genera una nova visió i s'incrementa, i llavors aquí tractaríem amb el **subjectivisme** nietzschian; pot prendre la forma de la

---

<sup>410</sup> KSA 6, GD, Die “Vernunft” in der Philosophie 1, 74.

<sup>411</sup> KSA 3, FW I, 11, 382.

història, que tal com avança es modifica a ella mateixa<sup>412</sup>, i llavors estariem tractant aquí amb la **genealogia** nietzschiana; pot prendre la forma del principi de creativitat permanent i llavors estariem tractant amb l'**estètica** nietzschiana; pot prendre la forma del present continu i llavors estem tractant amb la tesi de l'**etern retorn** del mateix; pot prendre la forma de la vida i llavors estem tractant amb l'**existencialisme** nietzschian; pot prendre la forma de la voluntat de poder i llavors estariem tractant amb l'**ontologia** nietzschiana; etcètera. Són diversos els ítems que en el segon Nietzsche donen coherència al seu pensament. Són centres nodulars interrelacionats on tot acaba confluint i generen, a la seva manera, sistema<sup>413</sup>. La figura que descriu el pensament nietzschian és la d'una unitat que es desplega en multiplicitat centrífugament, on cadascun dels vectors que la conformen tendeix a la seva **realització** per increment (*Macht*), distinció (*Distanz*) i gaudi (*Lust*). Els elements fonamentals, en el seu esdevenir propi, poden ser explicats a través d'aquesta figura triàdica. El subjecte: voler, individu i plaer. La història: poder, mutació i ambició. La veritat: domini, criteri i orgull. La moral: imposició, jerarquia i control. L'art: creació, geni i èxtasi.

Així, veiem que tal com tots els elements que el configuren, el real està sotmès a una *voluntas*<sup>414</sup>. La transformació mateixa del real depèn d'un procés determinat per l'**acció** d'un agent, sigui el que sigui aquí aquest "agent": un individu, un valor, una idea, un prejudici... El món és una relació de forces (*Kräfte-Relation*), però ja no en el sentit substancialista, naturalista, de la *Wille* schopenhaueriana. La *Wille zum Leben* de Nietzsche no és una força general de la natura sinó una dinàmica on l'*agent* està implicat. En Schopenhauer la *Wille* era pensada com a objectivització natural, una

---

<sup>412</sup> "Historia abscondita. –Jeder grosse Mensch hat eine rückwirkende Kraft: alle Geschichte wird um seinen Willen wieder auf die Wage gestellt, und tausend Geheimnisse der Vergangenheit kriechen aus ihren Schlupfwinkeln –hinein in seine Sonne. Es ist gar nicht abzusehen, was Alles einmal noch Geschichte sein wird. Die Vergangenheit ist vielleicht immer noch wesentlich unentdenkt! Es bedarf noch so vieler rückwirkender Kräfte!". KSA 3, FW I, 34, 404.

<sup>413</sup> Segons Heidegger hi ha cinc expressions fonamentals en el que ell anomena la metafísica de Nietzsche, interdependents entre si: "Der Wille zur Macht" nennt das Wort für das Sein des Seienden als solchen, die essentia des Seienden. "Nihilismus" ist der Name für die Geschichte der Wahrheit des so bestimmten Seienden. "Ewige Wiederkunft des Gleichen" heißt die Weise, wie das Seiende im Ganzen ist, die existentia des Seienden. "Der Übermensch" bezeichnet jenes Menschentum, das von diesem Ganzen gefordert wird. "Gerechtigkeit" ist das Wesen der Wahrheit des Seienden als Wille zur Macht. Jedes dieser Grundworte nennt zugleich das, was die übrigen sagen. Nur wenn ihr Gesagtes je auch mitgedacht wird, ist die Nennkraft jedes Grundwortes ausgeschöpft". Heidegger, Martin; GA 6.2, 233-234.

<sup>414</sup> No es tracta, evidentment, d'una voluntat personal, lliure, invent de teòlegs KSA 6, *GD, Die vier grossen Irrthümer* 7, 95. És per això mateix que al Zarathustra, en descriure les tres transformacions de l'esperit (camell, lleó, nen), l'estadi final no és el lleó, el que diu "jo vull" i pretèn imposar el seu voler individual, sinó el nen, que afirma des de la innocència. KSA 4, *Z I, Von den drei Verwandlungen*, 29-31. En definitiva la única *elecció* possible és entre *voluntas* i *involuntas*. No podem interpretar aquesta *elecció* com a personal, sinó com a existencial.

determinació fixada i, per tant, a ulls de Nietzsche, una variant més del nihilisme, del pessimisme, negador de la vida, ja que aquesta estaria determinada “naturalment”. El concepte de vida nietzschia s’allunya del schopenhauerià en introduir la variant *activa* en l’esdevenir del ser. D’aquí se’n segueix la diferència en el significat del saber per als dos autors, de la consciència del món: en Schopenhauer el saber condemna, castra i fa renunciar; en canvi en Nietzsche el saber **vitalitza** perquè saber és saber que no hi ha res fet de per sí, saber és saber-se un destí. I cal veure que la idea de destí no es refereix simplement a *situacions personals* sinó al poder originari de l’home, a la seva capacitat per generar *el* sentit:

“Wir, die Denkend-Empfindenden<sup>415</sup>, sind es, die wirklich und immerfort Etwas machen, das noch nicht da ist: die ganze ewig wachsende Welt von Schätzungen, Farben, Gewichten, Perspektiven, Stufenkeitern, Bejahungen und Verneinungen. Diese von uns erfundene Dichtung wird fortwährend von den sogenannten practischen Menschen (unsern Schauspielern wie gesagt) eingelernt, eingeübt, in Fleisch und Wirklichkeit, ja Alltäglichkeit übersetzt. Was nur Werth hat in der jetzigen Welt, das hat ihn nicht an sich, seiner Natur nach, -die Natur ist immer werthlos:- sondern dem hat man einen Werth einmal gegeben, geschenkt, und wir waren diese Gebenden und Schenkenden! Wir erst haben die Welt, die den Menschen Etwas angeht, geschaffen!”<sup>416</sup>.

Nietzsche ens ofereix una idea *processual* de la realitat. El real no està fixat, i per això mateix, ens diu, ja no creiem que la veritat sigui la veritat quan enretirem tots els vels que la cobreixen<sup>417</sup>. La veritat és una *composició* en la que l’agent hi està implicat, no un pòsit passiu que espera a ser descobert. El real és sempre un **resultat**<sup>418</sup>, però no un resultat *categoria*, sinó un resultat de la debilitat o de la força de l’agent, de la bondat o maldat (*im aussermoralischen Sinne*) de l’agent, de l’encert o de l’error d’aquest.

És així com el realisme nietzschia posa tot el pes del ser sobre l’espatlla de l’home, el nou atlant. Aquí la funció del filòsof també es veurà afectada, la seva responsabilitat

---

<sup>415</sup> Aquesta és la brillant manera que té Nietzsche d’etiquetar-se com a fenomenòleg *avant la lettre*: nosaltres, els que pensem sensiblement, els pensants-sentints.

<sup>416</sup> KSA 3, FW IV, 301, 540.

<sup>417</sup> KSA 3, FW Vorrede zur zweiten Ausgabe 4, 352.

<sup>418</sup> “In Nietzsches Philosophie findet eine zweite Überwindung der Entgegensetzungen des endlichen Sprach- und Verstandesdenkens statt. Anders aber als die erste, die Hegelsche, erfolgt sie nicht in die Bewegungen der reinen Denkbestimmungen und nicht in die Metaphysik des Einen Begriffs sowie ins System, sondern in die “große Vernunft des Leibes”. In socher Rede wird die Leib-Organisation gleichsam als tatsächliche Vernunft, nicht nur als die des Selbstbewußtseins aufgefaßt. In ihrer Faktizität ist diese “Vernunft” ametafysischer, ateleologischer und amoralischer Natur. Sie ist Verkörperung weder einer “wahren” noch einer “finalen” noch einer “gesollten” Welt”, Abel (1984, 164).

consistirà en advertir a l'home de la seva importància o, en nietzschia, de la seva sobreimportància:

*“Der Philosoph, wie wir ihn verstehen, wir freien Geister-, als der Mensch der umfänglichsten Verantwortlichkeit, der das Gewissen für die Gesamt-Entwicklung des Menschen hat”*<sup>419</sup>.

Les doctrines *heroiques* del nietzschianisme tenen aquesta funció, volen ser alhora una descripció de la nova situació de l'home en el món però també, com clarament es veu, una provocació de la situació mateixa, ja que ha de ser el propi home el que és *causi* com a causa última del món, o com a fi final, en kantià<sup>420</sup>. La retòrica del coratge i la valentia té a veure amb tot això:

*“Vorbereitende Menschen. –Ich begrüße alle Anzeichen dafür, dass ein männlicheres, ein kriegerisches Zeitalter anhebt, das vor allem die Tapferkeit wieder zu Ehren bringen wird! Denn es soll einem noch höheren Zeitalter den Weg bahnen und die Kraft einsammeln, welche jenes einmal nöthig haben wird, -jenes Zeitalter, das den Heroismus in die Erkenntniss trägt und Kriege führt um der Gedanken und ihrer Folgen willen. Dazu bedarf es für jetzt vieler vorbereitender tapferer Menschen”*.

Aquests “homes que preparen” són precisament els que incrementen, els que fan les coses diverses de si mateixes:

*“Menschen, die mit innerlichem Hange an allen Dingen nach dem suchen, was an ihnen zu **überwinden** ist”*<sup>421</sup>.

La metàfora del savi que baixa de les muntanyes per despertar l'home del seu son de camell<sup>422</sup> i la intenció més explícita de Nietzsche com a autor de filosofia es dirigeixen

---

<sup>419</sup> KSA 5, JGB 3, 61, 79.

<sup>420</sup> En Kant hi ha un joc terminològic entre la consideració de l'home com a fi últim de la història o com a fi final. En Nietzsche el que hi ha és una diferència entre l'últim home, que seria un paral·lel a l'home com a fi últim kantià i el superhome, que és una superació de l'home i seria considerable a l'home com a fi final de Kant. Per això Nietzsche diu, escarnint a Kant, que l'home no és una meta, sinó un pont, un pont cap al superhome: *“Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist”*, KSA 4, Z I, *Zarathustra's Vorrede* 4, 16-17. Des de Kant es podria respondre que l'home fi últim tampoc és una meta, sinó un pont cap a l'home com a fi final.

<sup>421</sup> KSA FW IV, 283, 526. La negreta és meva. Si el llibre quart de *Die Fröhliche Wissenschaft* està dedicat al nou començament, evocant el *Sanctus Januarius*, el cinquè es dedicarà al coratge que demana aquest nou saber i durà el títol de *Wir, die Fruchtllosen*. Sobre l'“heroisme” en Nietzsche vegeu Campioni, Giuliano; *Nietzsche: la morale dell'eroe*. Pisa, ETS, 2008.

<sup>422</sup> Zarathustra és aquell que fa als homes responsables, tant del major crim, la mort de déu, com de la major victòria, el dir “sí” al pensament de l'etern retorn.



també cap aquí, cap a generar aquesta consciència provocativa, aquests pensaments fructífers<sup>423</sup>.

Per tant, els **pluralismes** nietzschians no són intents de disminució *de la raó* sinó d'**increment** de la seva importància, passant d'una raó limitada per les fronteres de la lògica a una raó impura, somatitzada i voluptuosa. Nietzsche parla de la seva raó restablerta (*wiederhergestellte Vernunft*)<sup>424</sup>. El perspectivisme, com a exemple privilegiat de raó restablerta, és una tendència *acumulativa*. En la refundació de l'estètica que duu a terme Nietzsche hi ha també una insistència constant en el caràcter d'increment que significa l'art. No és la simplificació sinó la complexificació el que es persegueix:

*“Zur Aufgabe einer Umwerthung der Werthe waren vielleicht mehr Vermögen nöthig, als je in einem Einzelnen bei einander gewohnt haben, vor Allem auch Gegensätze von Vermögen, ohne dass diese sich stören, zerstören durften. Rangordnung der Vermögen; distanz; die Kunst zu trennen, ohne zu verfeinden; Nichts vermischen, Nichts “versöhnen”; eine ungeheure Vielheit, die trotzdem das Gegenstück des Chaos ist –dies war die Vorbedingung, die lange geheime Arbeit und Künstlerschaft meines Instinkts”*<sup>425</sup>.

Si seguim la comparativa amb el plantejament de joventut, ens adonarem que en Schopenhauer la funció de l'art com a representació de la idea, dels caràcters essencials, intenta aportar sempre unificacions, tendint a la unitat contínua i, finalment, a la unitat totalitzant<sup>426</sup>. Per contra en el perspectivisme de Nietzsche les dissolucions són les que legitimen l'esperit artístic i defenestren, en primer lloc, el valor de la unitat. El recurs sinestèsic se li apareixerà ara a Nietzsche com un artifici embaucador. L'art ha de ser aprofitat per la seva capacitat per a la diferència, per presentar allò que apareix com a diferent de si mateix, per mostrar-nos les diverses cares, plans i nivells del real i no per portar-nos *més enllà* de les aparences. Es dona la volta al tot és u per arribar a dir que cada u enclou el tot. De cada suposada unitat, si en fem l'anàlisi, la genealogia, la crítica... si li apliquem la *vis creativa*, en podem arribar a extreure connexions impensades. Res està tancat en si mateix.

---

<sup>423</sup> *Ecce homo*, com a confessió nietzscheana, és l'obra on l'autor justifica i aclareix la seva labor històrica. Sobre el valor “confesional” de la filosofia nietzscheana vegeu el meu *Per una literatura capitalista: Nietzsche tacat de tinta*. Barcelona, Acontravent, 2009.

<sup>424</sup> KSA 6, *GD, Die vier grossen Irrthümer* 2, 89.

<sup>425</sup> KSA 6, *Ecce homo, Warum ich so klug bin* 9, 294.

<sup>426</sup> KSA 3, *FW II*, 99, 453 i seg.

El pensament essencialista, a partir d'aquí, ja no pot ser defensat i necessita substitució. Com es conegut Nietzsche posa sobre la taula la **filosofia de l'esdevenir**, de la fluïdesa de la realitat, del moviment continu de la vida i de la necessitat d'adaptar a aquest nou model no només el saber sinó la pròpia existència. El *perspectivisme* troba el seu lloc també aquí perquè les perspectives sobre el real són les visions en la seva continua variació<sup>427</sup>. Cap d'elles, cap de les posicions, pot ser la posició correcta, simplement perquè ja no hi ha cap posició que pugui mantenir-se quieta. La posició (*thesis*) és precisament allò que ha de ser mogut, no vers la unificació (*synthesis*), sinó vers la multiplicació (*disthesis*).

No hi ha veritats, només interpretacions. Es significa així que la veritat és un constructe on l'agent participa, una *imatge* elaborada<sup>428</sup>. D'aquí tots els escarnis contra “*die wahre Welt*” que hi ha a *Götzen-Dämmerung* i en diversos moments de la filosofia nietzschiana de maduresa:

“*Die “wahre Welt” –eine Idee, die zu Nichts mehr nützlich ist, nicht einmal mehr verpflichtend, –eine unnützlich, eine überflüssig gewordene Idee, folglich eine widerlegte Idee: schaffen wir sie ab!*”<sup>429</sup>.

Les perspectives possibles estan en joc. Hi ha una relació de forces també entre perspectives, unes predominen, les altres decauen. Però no és l'arbitrarietat la que regeix el canvi de perspectiva sinó el *funcionament* mateix de les coses. L'esgotament, la validesa, la competència o incompetència depèn de la perspectiva mateixa, ja que totes estan sotmeses a crítica, constantment, i cap mereix tenir vida més enllà d'ella mateixa. Les coses estan a prova, com les veritats:

---

<sup>427</sup> Ja hem vist que el perspectivisme està relacionat amb la imatge i no tant amb el llenguatge. Clark (1990, 144 i seg).

<sup>428</sup> “*Im Hinblick auf das Verhältnis von Wahrheit, Zeichen und Interpretation erlaubt das Stufenmodell der Zeichen- und Interpretationsverhältnisse eine nuancierte Beschreibung. Mit Hilfe dieses Modells kann die Grundthese präzisiert werden, der zufolge nicht der Zeichen- und Interpretationssinn von der Wahrheit, sondern Wahrheit von dem im dargelegten Verständniss basal und umfänglich verstandenen Zeichen- und Interpretationssinn abhängig ist*”, Abel, Günter: “Zeichen der Wahrheit-Wahrheit der Zeichen”, *Nietzsche Studien* 39 (2010), 27. “*Was im Interpretieren erscheint, ist also nicht die Realität unmittelbar, sondern Erscheinung und, sofern es anders ist als eine für sich gedachte Realität, auch Schein [...] Die Welt hat keinen für sich bestehenden Sinn, der nur noch konstatiert werden müßte; ohne Interpretation ist die Welt sinnlos*”, Figal, Günter: “Nietzsches Philosophie der Interpretation”, *Nietzsche Studien* 29 (2000), 5-6.

<sup>429</sup> KSA 6, GD, *Wie die “wahre Welt” endlich zur Farbel wurde*, 81. “*Die Idee der “wahren Welt” umfaßt die Welt der Platonischen Ideen, das Reich der formalen Logik, das der übersinnlichen wissenschaftlichen Naturgesetze, die Welt religiöser Transzendenz, die Welt der Kunst im Sinne des apollinischen “schönen Scheins” und die Welt absoluter Werte, eines ewigen Sittengesetzes und der christlichen Moral sowie alle sich aus diesen Bereichen herleitenden und/oder auf sie beziehenden Formen “wahrer” Welten und “objektiver” Wahrheiten, kurz: jede Version eines an-sich-seienden Wahren, Guten und Schönen*”, Abel (1984, 338).

“*Inwieweit verträgt die Wahrheit die Entverleibung? –das ist die Frage, das ist das Experiment*”<sup>430</sup>.

Es desprèn també d’aquí el fatalisme de reconèixer la caducitat de les pròpies victòries i Nietzsche és explícitament lúcid en això. El pessimisme dionisiac, el pessimisme clàssic, situat a l’antípoda del pessimisme romàntic, també preveu la caiguda dels valors forts, que en algun moment hauran de tornar a ser presentats com a dèbils, nocius i inoperants<sup>431</sup>.

Tot valor, tota idea, tota veritat està permanentment exposada i la seva pervivència dependrà exclusivament de la seva capacitat per a *dominar* el real: “*es ist das eigentliche Herrenrecht, Werthe zu schaffen*”<sup>432</sup>. Així és com s’exposa que l’art de la interpretació està estretament relacionat amb la *Wille zur Macht*, que sempre intervé en la configuració de la veritat. Nietzsche trenca amb la tradicional concepció de la veritat com a correspondència amb la cosa i la presenta com a *correspondència* a la voluntat que la imposa. Tota veritat emana d’una voluntat, tota interpretació emana d’una **voluntat**<sup>433</sup>.

Per això mateix el perspectivisme ni és ni pot ser un simple relativisme<sup>434</sup>. No és *casual* ni *indiferent* quina sigui la perspectiva en ús, al contrari, és *significatiu* i demanda una explicació. És important adonar-se i subratllar que el perspectivisme significa la constatació final de que la filosofia nietzschiana ha deixat enrere la recerca de la unitat. Inclús en el seu aspecte més aparentment totalitzant, la *Wille zur Macht*, Nietzsche es diferencia de l’unitarisme anterior i afirma, directament contra Schopenhauer: no existeix *una* voluntat<sup>435</sup>.

Cada perspectiva té una pròpia *raó*, cada perspectiva conté allò que la explica a ella mateixa. La **genealogia** nietzschiana és la tècnica del filòsof per a trobar aquesta

---

<sup>430</sup> KSA 3, FW III, 110, 471.

<sup>431</sup> KSA 3, FW IV, 340, 569. “*Die Themenkreise “Pessimismus”, Nirvāna, “Nichts” und “Nichtsein” tauchen bereits zwischen Winter 1865/66 und Herbst 1873 und der Themenkreis “Nihilismus” tritt schon im Sommer 1880 in Nietzsches Philosophie auf; doch die weiteren Umriss der nachmals mit dem Terminus “Nihilismus” umschriebenen Erscheinung deuten sich erst im Sommer und Herbst 1882 an*”, Kuhn (1992, 59).

<sup>432</sup> KSA 5, JGB 9, 261, 213.

<sup>433</sup> L’hermenèutica nietzscheana, com tots els elements de la seva filosofia de maduresa, no pivota al voltant del tema de la veritat sinó del tema del valor. Baum, Manfred: “Hermeneutik bei Nietzsche”, dins Himmelman (2005, 16-28).

<sup>434</sup> Contra la lectura “relativista” del perspectivisme, pròpia de la segona meitat del segle XX i estretament relacionada amb el Nietzsche “retòric” l’article de Ibáñez-Noé, Javier: “World and creation: on Nietzsche’s perspectivism”, *Nietzsche Studien* 28 (1999), 42-79.

<sup>435</sup> KSA 12, frg. 9[98] (1887), 391. Citat en Barbera, Sandro: “Voluntad de vivir o voluntad de poder: un episodio del debate de Nietzsche con Schopenhauer (1885-1889)” dins *Estudios Nietzsche* 3, 18. Barbera exposa clarament les diferències bàsiques entre el concepte de voluntat en ambdós autors.

explicació. La genealogia el que fa en tot moment és donar raó de la constitució *històrica* d'una perspectiva. N'explica el motiu i les causes, la necessitat que conté, el camí que ha fet a llarg de la seva trajectòria i el valor del valor que la governa. El perspectivisme, així mateix, engendra una nova concepció de la veritat. Recordem que és a partir de *Gaia ciència* que no creiem que la veritat esdevingui la veritat quan tots els vels que la cobrien hagin caigut. És l'obra on apareix el *concepte* de "perspectivisme" i s'abandona definitivament tot fonament essencialista. Les perspectives es posen en joc i són validades exclusivament a partir d'elles mateixes i ja no en funció dels antics criteris *morals*:

*“Die Falschheit eines Urtheils ist uns noch kein Einwand gegen ein Urtheil; darin klingt unsre neue Sprache vielleicht am fremdesten. Die Frage ist, wie weit es lebensfördernd, lebenerhaltend, Art-erhaltend, vielleicht gar Art-züchtend ist”*<sup>436</sup>.

Al llarg de la història, en cada cultura, es generen perspectives sobre el real, *determinant-lo*. El valor o l'absència de valor per a la vida de cadascun dels moments de la història, de cada cultura, s'expressarà en la perspectiva que ha engendrat, és a dir, en la seva [trans]formació del real. El problema radical de la cultura, a partir d'aquí, estarà estretament relacionat amb la qüestió del **valor** i no tant amb el de la veritat i la moral. L'art, com a exponent cultural màxim, passarà a ser considerat específicament com a **valorador**, no en el sentit de criteri sinó de potenciació<sup>437</sup>.

Així s'explica el bucle que es conforma en la trajectòria filosòfica nietzschiana entre un moment juvenil esteticista, un moment de maduració positivista, on la primera legitimació de l'art es deixada enrere, i un moment final estètic on l'art, estructuralment transformat, recupera l'hegemonia. L'evolució culmina amb les obres finals i els textos preparatoris per al que havia de ser el gran llibre dedicat a la voluntat de poder, uns textos on el significat filosòfic de l'art serà completament diferent al que Nietzsche li donava durant el seu romanticisme juvenil<sup>438</sup>. Si en la *primera* estètica l'art tenia valor

---

<sup>436</sup> KSA 5, *Jenseits von Gut und Böse* I, 4, 18. Tietz, Udo: "Phänomenologie des Scheins: Nietzsches sprachkritischer Perspektivismus", *Nietzsche-Forschung* 7 (2000), 215-241.

<sup>437</sup> "Restituer à l'art son privilège sur la morale et la connaissance, et faire prendre conscience à l'homme de son caractère foncièrement créateur, voilà quelle serait, selon ces textes (Nachlass 1881), la mission centrale du philosophe", Wotling, Patrick: "La culture comme problème: La redetermination nietzscheenne du questionnement philosophique", *Nietzsche Studien* 37 (2008), 14. Tota cultura expressa valors, i és des d'aquí des d'on ha de ser jutjada: "ce que Nietzsche appelle culture renvoie non pas à un savoir, mais à une dynamique: à la liaison réciproque entre une série de valeurs et les interprétations qu'elles rendent possibles", *idem*. 34.

<sup>438</sup> "The fact is that in 1888 art and its creators are restored to their former glory: the glory they possessed in *The Birth of Tragedy*. [...] Schopenhauer's representation of art as a pointer to asceticism provides the motive for Nietzsche's attack upon the Kant-Schopenhauer (but mainly Schopenhauer)

com a inversor, substituint a la veritat i provocant així l'enfonsament del model metafísic; en la *segona* estètica, completant el moviment, l'art tindrà valor per la seva capacitat per transvalorar el real, això és, de donar-li valor. Nietzsche té plena consciència del procés que ha seguit i reconeix la contribució de la seva primera estètica en la dissolució de les essències:

*“Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst. –Hätten wir nicht die Künste gut geheissen und diese Art von Cultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird –die Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins -, gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit wurde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Konsequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als dem guten Willen zum Scheine”*<sup>439</sup>.

Aquesta “bona voluntat” envers l'aparèixer, amb l'allunyament de l'essencialisme clàssic que comporta, possibilita les transformacions radicals de la filosofia de maduresa nietzschiana. El segon és el moment **afirmatiu** de l'art, continuació positiva i superadora del moment primer, negatiu i parcial<sup>440</sup>.

La dicotomia positiu i negatiu és exactament la mateixa que distingeix els dos nihilismes dels que Nietzsche parla: el moment segon (afirmatiu/actiu) és sempre superació del moment primer (negatiu/passiu) però el moment primer (negatiu/passiu) és sempre imprescindible per assolir el moment segon (afirmatiu/actiu). El nihilisme passiu condemna la realitat, és a dir, enyora el sentit *transmundà*; per contra el nihilisme actiu celebra la realitat, celebra l'obertura que implica l'absència de sentit *donat*<sup>441</sup>.

A partir d'un determinat moment de la *història*, amb l'adveniment del nihilisme, la desvalorització del món només pot ser superada a través d'una **revalorització** radical.

---

account of "the aesthetic state" (WP 801). Art, he holds, far from serving "the ascetic ideal", is its fundamental opponent (GM III, 25). Schopenhauerian aesthetics is a "maliciously ingenious" attempt to stand the truth on its head, to "adduce in favour of a nihilistic total depreciation of life precisely the great "counter-instance", the great self-affirmation of the "will to live", life's form of exuberance (TI IX, 21). The defence of his later thesis -the essentially life-affirming character of art- is the fundamental concern of Nietzsche's philosophy of art during his final productive year", Young, Julian; *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 118-119.

<sup>439</sup> KSA 3, FW II, 107, 464.

<sup>440</sup> "L'argumentation déployée par Nietzsche pour "déconstruire" la métaphysique doit donc être comprise comme un travail préparatoire, ouvrant la voie au véritable dépassement qui pour se réaliser uniquement à partir de la "libération de l'affirmation"", Clerckx (2005, 161).

<sup>441</sup> KSA 3, FW V, 346, 579 i seg. "Le plus grand défi qui est lancé au nihilisme actif est de dépasser le découragement qui suit la révélation de la "terrible" vérité. Pour ce faire il devra affronter cette vérité sous sa forme la plus effrayante: la doctrine de l'éternel retour", Clerckx (2005, 193).

El nihilisme no és una doctrina, és un esdeveniment històric europeu que té el seu origen remot en el gir subjectivista de Kant, sent completat amb la denegació nietzschiana de la veritat essencial i transmundana. Així s'ha llegit la significació epocal de Nietzsche des de Jaspers, Heidegger, Fink i Kaulbach fins a l'actualitat<sup>442</sup>. Només una nova voluntat, capaç de crear, traurà l'home del nihilisme passiu que el condemna. De la situació *històrica* radicalment nova, del fet que el món hagi de ser creat, en sorgeix una responsabilitat moral, cognoscitiva i sobretot vital<sup>443</sup>. És l'enorme pes més gran de *FW 341* i del Zarathustra. Tot està en joc, en mans dels filòsofs del futur que han de recuperar per a la filosofia la capacitat de creure en ella mateixa i explotar el poder que té de crear món a *imatge* seva, significant-se com a *causa prima* del real. La *vis creativa* és la dominant en aquesta filosofia del futur on són les **imatges**, ja no els conceptes ni les idees, el nou poder:

*“Aber dies ist eine alte ewige Geschichte: was sich damals mit den Stoiken begab, begiebt sich heute noch, sobald nur eine Philosophie anfängt, an sich selbst zu glauben. Sie schafft immer die Welt nach ihrem Bilde, sie kann nicht anders; Philosophie ist dieser tyrannische Trieb selbst, der geistigste Wille zur Macht, zur ‘‘Schaffung der Welt’’, zur causa prima’’<sup>444</sup>.*

Així serà com en el plantejament filosòfic nietzschia l'art esdevindrà la meta suprema de la vida, l'activitat pròpiament *metafísica* de l'home<sup>445</sup>. El *factum* de l'art es planteja com a arrel última, com a responsable final de l'*aparició* de sentit<sup>446</sup>. La gravetat es desplaça. En el pensament clàssic allò més greu, més pesant, era la moral, que

<sup>442</sup> En tots s'expressa la relació entre nihilisme i perspectivisme, com descriu Ibáñez-Noé: *“nihilism is the result of the discovery of the perspectivity of reality”*, Ibáñez-Noé (55). Caldria veure què és degut a què, l'ordre causal no està gens clar.

<sup>443</sup> Paul Audi relliga en Nietzsche ètica i estètica a partir de la noció de creació: *“l'impératif esth/éthique, si tant est qu'une telle chose puisse exister, ne fait jamais que traduire, dans son ordre et sa nécessité, une exigence de création. L'éthique de Nietzsche, ce ‘‘il faut que je’’ dont il s'intime l'ordre à lui-même, est une éthique de la création. C'est en ce sens que pour ce philosophe l'éthique et l'esthétique son une seule et même chose”*, Audi, Paul; *L'ivresse de l'art: Nietzsche et l'esthétique*. París, Le livre de poche, 2003, 17-18.

<sup>444</sup> KSA 5 JGB I, 9, 22.

<sup>445</sup> KSA, 13, 228. Citat en Santiago y Guervós, Luis E. de; *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Trotta, 2004, 150.

<sup>446</sup> *“Por eso, el arte visto desde la perspectiva del artista tiene también un valor fundamentalmente existencial; y en cuanto que es un modo de experiencia que implica directamente a nuestra propia noción de existencia, es una experiencia esencial, porque configura nuestro modo de ser en el mundo. La estética se puede entender, entonces, como experiencia del mundo. En esta estética existencial lo primordial es la afirmación como acto creador. En donde ya nada vale, como resultado del nihilismo, todo debe ‘‘ser creado’’. El hombre y la realidad en la que se vive son producidos en un proceso creador, son, por lo mismo ‘‘obras de arte’’. Se puede decir, en suma, que la estética de Nietzsche significa en cierto modo su posición y respuesta frente al nihilismo”* Santiago (2004, 30).

coaccionava inclús a la veritat. Ara, amb el nietzschianisme, l'enorme pes més gran recaurà en l'activitat creativa. D'aquí el significat *profund* de l'acte de crear. D'aquí també la força que prendran les imatges, la importància que s'atorgarà als filòsofs del futur i, sobretot la consideració que tindrà Nietzsche de la pròpia obra com a fet històric fonamental. Aquesta nova gravetat serà precisament la nova lleugeresa, crear fa **lleugera** la vida<sup>447</sup>.

El gir creatiu implica en Nietzsche un redescobriment de la ficció, una revaloració (*Umwerthung*) d'aquesta. Si a *Wahrheit und Lüge* la denúncia principal contra la insuficiència del llenguatge era el seu caràcter ficcional, cosa que implicava un menysteniment de la ficció com a tal, una contraposició entre ficció i saber; en el segon Nietzsche la ficció passarà a ser considerada com el valor més alt, presentant-la com a *fonament* del ser. Es pregunta al fragment 119 de *Morgenröthe*

“Was sind denn unsere Erlebnisse? Viel mehr Das, was wir hineinlegen, als Das, was darin liegt! Oder muss es gar heissen: an sich liegt Nichts darin? Erleben ist ein Erdichten?”<sup>448</sup>.

I és que la ficció està *implicada* en la realitat, com s'explica en el fragment de *Gaia ciència* que dedica “als realistes”<sup>449</sup>, i és aquest un dels motius de la seva admiració pels grecs, que eren tan *reals* precisament perquè convivia amb la seva ficció:

“Wie wirklich die Griechen selbst in reinen Erfindungen waren, wie sie an der Wirklichkeit fort dichteten, nicht sich aus ihr hinaus sehnten”<sup>450</sup>.

El món és pensat com a obra d'art que s'engendra a si mateixa<sup>451</sup>, i s'engendra a partir de les **imatges** que la filosofia, com a *causa prima*, és capaç de produir. El llenguatge mateix, així, pateix un canvi de valoració. Passa de ser considerat enganyador a ser creador, valor de vida, ja que la capacitat de *dir* d'una manera diferent allò que hi ha és el primer pas per a la possibilitat de *pensar* diferent la realitat i, així, de *fer-la* diferent: dir allò nou es crear allò nou<sup>452</sup>. El destruir i el crear estan funcionalment entrelaçats amb l'activitat del pensar, del dir i de l'imaginar: només com a creadors podem anorrear, basta crear noms nous per tal de crear noves coses<sup>453</sup>. El *große Stil* conformarà la nova concepció del llenguatge, que és capaç de *dir* afirmativament per damunt de tot,

---

<sup>447</sup> KSA 4, Z II, 110.

<sup>448</sup> KSA 3, II, 119, 114.

<sup>449</sup> KSA 3, FW II, 57, 421.

<sup>450</sup> KSA 8, frag. 5 [63], (1875), 58.

<sup>451</sup> Fink (1994, 201).

<sup>452</sup> KSA 3, FW II, 59, 422 i seg.

<sup>453</sup> KSA 3, FW II, 58, 422.

superant la pèrdua del sentit donat. La victòria d'allò bell sobre el turmentador, com ens diu a el caminant i la seva ombra<sup>454</sup>. No es tracta de viure en el simulacre o la ficció per evitar la realitat, com pretenia l'esteticisme, sinó d'entendre que allò que apareix és l'única realitat i és sobre aquesta sobre la que incideix *creativament* l'home:

*“gegen das Wort “Erscheinungen”. NB. Schein wie ich es verstehe, ist die wirkliche und einzige Realität der Dinge, -das, dem alle vorhandenen Prädikate erst zukommen und welches verhältnißmäßig am besten noch mi tallen, also auch den entgegengesetzten Prädikaten zu bezeichnen ist”*<sup>455</sup>.

Des del moment en que l'aparença és la única realitat, la **imatge** se situa en una posició d'**hegemonia**.

*Bildungskraft: la força de les imatges*

De *scientia prima* a *causa prima*, així podria ser formulat el trànsit modern de la filosofia a ulls de Nietzsche. Amb ell la filosofia evoluciona des del rol clàssic, epistemològic i receptiu, de saber, al paper modern, actiu i creador, de voler. Aquest procés de transformació de la disciplina, com hem vist, ha significat no només l'abandonament de la pregunta per la veritat<sup>456</sup> sinó també la fortificació de l'estètica. Els filòsofs del futur tindran una relació particular amb la veritat, l'estimaran, però a la seva manera. Serà en funció del seu valor per a la vida que la veritat trobarà un lloc en el nou pensament. I, precisament, és per aquest aspecte congènit a l'art, el de ser el més gran valorador de la vida, pel seu caràcter creatiu, incrementador, transfigurador, distintiu, etcètera, que l'art es guanyarà una posició de privilegi. Les imatges que l'art es capaç de crear desprenen la “força tirànica” que el filòsof demanda per transvalorar el real, d'una manera molt més intensa de la que ho pugui fer qualsevol “veritat”. Els homes ja no *tenen* la veritat, recordem-ho, amb el que es troben és amb un món davant dels ulls, completament buidat, que se'ls hi presenta demanant una nova *valoració*. La doctrina de les imatges donarà forma al model filosòfic que Nietzsche planteja per a aquesta situació.

---

<sup>454</sup> KSA 2, MA II, *Der Wanderer...* 96, 596.

<sup>455</sup> KSA 11, frag. 40 [53], (1885), 654.

<sup>456</sup> La “voluntat de veritat” entesa com a “voluntat de mort” és l'anatema nietzscheà. Com sempre parla amb especial duresa d'allò que coneix en primera persona: vegeu *JGB* 1. Nietzsche diu que ha abandonat la follia juvenívola de voler aconseguir la veritat a qualsevol preu, *FW* pròleg 4. El perill de la veritat a tot preu a *FW*, fragment 344. Voluntat de veritat és voluntat de mort perquè implica negar el nostre món.



Quan Zarathustra explica als seus oients que en un altre temps ell també havia estat un transmundà relata amb detall com va aconseguir deixar de ser-ho, com va deixar enrere l'error, com es va superar a si mateix. No ho va fer a través de cap pensament discursiu ni buscant una *nova* veritat, sinó *forçat* per una **imatge**:

“*eine hellere Flamme erfand ich mir. Und siehe! Da wuch das Gespenst von mir!*”<sup>457</sup>.

Una *imatge* més intensa és la que dissipa l'espectre de la transmundanitat, una imatge que s'**imposa** sobre l'altra. Aquesta és l'experiència personal de Zarathustra amb el poder creatiu de les imatges. En un altre moment del mateix llibre, quan Zarathustra s'adona que la gent de la ciutat no l'escolta, que no té les oïdes preparades per al seu saber, es pregunta:

“*Muss man ihnen erst die Ohren zerschlagen, dass sie lernen, mit den Augen hören?*”<sup>458</sup>.

Si ja no tenen orelles per a les paraules, és a dir, si ja no tenen orelles per a la veritat, haurem d'ensenyar-los-hi a escoltar amb els ulls? En les imatges es concentrarà el poder de Zarathustra, el poder de la creació, el poder de tota transvaloració. Però, què són les **imatges**?

On no hi ha res més que l'aparèixer tot són imatges. Així acaba Nietzsche amb el dualisme, negant-los-hi a les imatges el seu caràcter **representacional**, buidant-les de referent i situant-les com a superfície única del real. La doctrina de les imatges englobarà els aspectes principals del pensament nietzschian de maduresa. Per començar li permet substituir la família semàntica del llenguatge, pròpia de la seva filosofia de joventut, per la de la imatge, de la que formen part el perspectivisme, l'aparença (*Schein*), el fenomen (*Erscheinung*), l'instant (*Augenblick*)<sup>459</sup>, etcètera. Hi ha una relació travada entre l'abandonament de la pregunta per la veritat, substituïda per una inquisició sobre els valors, amb el fet que es deixi enrere l'utilitat del llenguatge i s'aposti pel visual. El llenguatge, la gramàtica especialment, està carregat dels vells defectes que arrossega la veritat. La veritat té l'origen com a prejudici en l'element discursiu; els conceptes i també les metàfores estan imbricats en el model representatiu, dualista, on la paraula es refereix a la cosa. En canvi, el model **escòpic** està alliberat d'aquestes

---

<sup>457</sup> KSA 4, Z I, *Von den Hinterweltlern*, 36.

<sup>458</sup> KSA 4, Z I, *Zarathustra's Vorrede* 5, 18.

<sup>459</sup> L'instant és la portalada bidireccional de l'etern retorn. KSA 4, Z III, *Vom Gesicht und Räthsel* 2, 199 i seg.

dependències estructurals<sup>460</sup>. L'aparèixer, a partir Kant, ja no és considerat un succedani del ser, sinó l'únic ser. La doctrina del fenomen obre la porta a la valoració d'allò que apareix per sobre d'allò que s'oculta, invertint la dicotomia clàssica on el ser perviu amagat sota l'aparença i mai es mostra. En modern, si no es mostra no és. En la inversió *constitutiva* del real que aporta la doctrina moderna del fenomen, com hem vist en Kant i com es repeteix en Nietzsche, la pròpia distància entre aparèixer i ser, entre fenomen i cosa, acaba sent dissolta<sup>461</sup>.

La concepció del coneixement com a **repetició** del real queda subvertida en Nietzsche. Inclús aprofita alguna de les velles metàfores visuals per a donar-los-hi la volta. El fragment 243 de *Morgenröthe* destrueix des de dins la fórmula clàssica del mimetisme, de la consciència com a mirall on el món es reflexa:

*“Die zwei Richtungen. –Versuchen wir den Spiegel an sich zu betrachten, so entdecken wir endlich Nichts, als die Dinge auf ihm. Wollen wir die Dinge fassen, so kommen wir zuletzt wieder auf Nichts, als auf den Spiegel. –Diess ist die allgemeinste Geschichte der Erkenntnis”*<sup>462</sup>.

---

<sup>460</sup> “Enfin, parce que, là où la tradition dévalue l’image au profit du concept, Nietzsche semble bien emprunter une voie inverse et réévaluer au contraire le statut de l’image au détriment du concept- et dépasser par ailleurs dans le même temps le dualisme de “l’image” et de la “réalité”” Denat, Céline: “Par-delà l’iconoclasme et l’idolâtrie: sens et usages de la notion d’image dans l’oeuvre de Nietzsche”, *Nietzsche Studien* 35 (2006), 168. Imatge, interpretació, perspectiva... per a Nietzsche imatge és només un altre nom d’interpretació.

<sup>461</sup> Pel pas de la dupla kantiana fenomen/cosa en sí a la concepció monista de Nietzsche on tot són imatges vegeu Riccardi, Mattia; “*Der faule Fleck des Kantischen Kriticismus*”: *Erscheinung und Ding an sich bei Nietzsche*. Basilea, Schwabe Verlag, 2009.

<sup>462</sup> KSA 3, M IV, 243, 202-203. Treiem la referència i l’explicació de Vermal: “una peculiar concepción del intelecto como un espejo que encuentra una expresión muy suscita en los fragmentos 121 y 243 de Aurora. Digo que se trata de una concepción peculiar porque se distingue muy claramente de la noción especular del conocimiento propia de cierta concepción tradicional del conocimiento, según la cual los objetos del mundo se reflejarían en la conciencia, que poseería así una imagen verdadera de aquellos. La intención de Nietzsche al recurrir a la imagen del espejo es en cierto modo la opuesta: lo que quiere recalcar con ella no es la reproducción del mundo real sino su necesaria deformación, o mejor dicho, su transformación categorial”, Vermal (1985, 72). Les coses que el “coneixement” suposa conèixer no es troben en la realitat sinó dins del mirall mateix, la relació home-món es dona ja dins del mirall. Així: “Con la destrucción del ente fijo como punto de partida comienza también la destrucción del concepto de verdad como adecuación. [...] a la destrucción de la dualidad gnoseológica entre sujeto y objeto Nietzsche no le hace suceder una dualidad volitiva entre ambos sino que acomete la disolución de la dualidad misma”, *Idem.* (75-76). Ara ja no hi ha allò real contraposat a la consciència, ara el que hi ha són realitats de la consciència, o en la consciència, heus aquí el perpectivisme nietzscheà: “transformación de las dimensiones, de las perspectivas con que (o mejor “en que”) aparece lo real. El proceso de esta transformación es la interpretación. A diferencia de la concepción especular tradicional, que plantea implícita o explícitamente un marco absoluto, lo existente se presenta aquí siempre dentro del marco de una interpretación, que queda así abierta necesariamente a su cuestionamiento. Lo existente, en cuanto cosa presente o en cuanto objetividad, revela su carácter constituido, al mismo tiempo que la interpretación descubre su relevancia ontológica”, *idem.* (80).

No és sobrer anotar que el relleu que es produeix en l'interior de l'obra de Nietzsche entre la discursivitat i la *cultura* visual exemplifica un procés propi de la segona meitat del segle XIX, on no ocorre simplement que el llenguatge entri en crisi per ell mateix, sinó que es veu substituït per la imatge en alguna de les seves funcions fonamentals; concretament es passa del poder hegemònic del relat a la capacitat il·luminadora de les imatges. De l'intel·lectualisme a la sensibilització. La substitució és a tots els nivells, també en cultura, on els novel·listes són desplaçats pels pintors en la tasca hercúlia de *presentar* la realitat. D'Hugo a Cézanne. Del verb al fenomen. De la veritat com a adequació entre paraula i cosa a la veritat com a **aparició** de la cosa mateixa.

Nietzsche és una de les principals contribucions filosòfiques al canvi. En ell el llenguatge conceptual queda marcat com a impuls de mort, com a coagulació del pensament, incapaç de copsar el real amb les seves eines inertes. Per contra la imatge és una composició promíscua, dinàmica. Contràriament a la *lògica* de la representació, on s'intenta sotmetre la realitat a l'enreixat abstracte de la gramàtica, amb la imatge se li concedeix una especial atenció a la realitat, a la variabilitat que conté. El món es troba en trànsit i se'ns *apareix* de diverses maneres. Altra vegada hi trobem expressat aquí el primat sensible, la imatge és una hegemonia directa de la visió, per sobre de tot constructe teòric i mental, com seria el llenguatge. En segon lloc, seguim un dels valors fonamentals del nietzschianisme, en la constitució de la imatge *l'agent* del saber hi intervé. És necessària una presència *subjectiva* per donar lloc a una imatge, a diferència del que ocorre amb el sistema conceptual, que se li representa a Nietzsche com una construcció impersonal, freda i buida de vida. Tota imatge és una interpretació, tota interpretació és una imatge, i és necessària la contribució d'un subjecte per a la seva producció<sup>463</sup>.

Així, estretament relacionat amb el seu caràcter subjectiu, hem de notar que la constitució d'una imatge, tal com la constitució d'una perspectiva, respon al valor que conté i s'assoleix a través d'un exercici de força, poder i voluntat. Es duu a terme mitjançant un procés d'imposició, distinció i, evidentment, gaudi. *Macht, Distanz* i *Lust* tornen a intervenir aquí.

---

<sup>463</sup> Abel, Günter: "Zeichen der Wahrheit-Wahrheit der Zeichen", *Nietzsche Studien* 34 (2003) 17-38. "Im Hinblick auf das Verhältnis von Wahrheit, Zeichen und Interpretation erlaubt das Stufenmodell der Zeichen- und Interpretationsverhältnisse eine nuancierte Beschreibung. Mit Hilfe dieses Modells kann die Grundthese präzisiert werden, der zufolge nicht der Zeichen- und Interpretationssinn von der Wahrheit, sondern Wahrheit von dem im dargelegten Verständniss basal und umfänglich verstandenen Zeichen- und Interpretationssinn abhängig ist" (27).

Una imatge ha de sobresortir entre les altres, superar-les, per a poder exercir el seu domini sobre el món, perquè aquest és el tipus de relació “tirànica” entre home i món en la dinàmica de la imatge. La imatge, la perspectiva i la interpretació són dominacions del món:

*“Der Wille zur Macht interpretirt: bei der Bildung eines Organs handelt es sich um eine Interpretation; er grenzt ab, bestimmt Grade, Machtverschiedenheiten. Bloße Machtverschiedenheiten können sich noch nicht als solche empfinden: es muß ein wachsen-wollendes Etwas da sein, das jedes andere wachsen-wollende Etwas auf seinen Werth hin interpretirt. Darin gleich --- In Wahrheit ist Interpretation ein Mittel selbst, um Herr über etwas zu werden”*<sup>464</sup>.

Per aquest camí hem d'allunyar novament el fantasma del relativisme de l'obra de Nietzsche. La seva doctrina de les imatges no implica una reducció del saber a “aparicions” o maneres de veure les coses, sinó a una **potenciació** del sensible i de l'atenció a la cosa mateixa. En Nietzsche el veure es troba més proper al real que el pensar. La **percepció** és una relació directa amb el real, la gramatització intel·lectual és l'estadi on l'home es fa les trames. No són els sentits sinó les abstraccions allò que ens enganya.

En primer lloc, doncs, el visual és més *fiable* que l'intel·lectual. Recordem que hem deixat enrere el vell prejudici ocultista de la metafísica que menyspreava allò aparent i mistificava el ser com allò que, per definició, mai es mostra. En segon lloc, no es decau en el relativisme precisament per especificar que el procés de constitució d'una imatge del món respon a una *legalitat* i, en últim terme, respon a l'efectivitat que la imatge mateixa tingui, al seu valor com a incrementador de vida. Aquesta *legalitat* és la legalitat de la força. Una imatge és *vàlida* si s'aconsegueix **imposar**. El mateix motiu que li fa abandonar a Nietzsche la pregunta per la veritat, substituint-la per una investigació sobre el valor, i que és també el motiu que li fa abandonar l'utilitat discursiu i substituir-lo per l'utilitat visual, és el que legitima en última instància la validesa d'unes imatges, d'unes perspectives, d'unes interpretacions, per sobre de les altres: **Macht**<sup>465</sup>.

---

<sup>464</sup> KSA 12, frg. 2[148] (1885-1886), 139-140. Citat en Denat (2006, 177).

<sup>465</sup> “Mais cette réduction de la connaissance à l'image, voire à l'imagination, ou aussi bien à l'interprétation, n'implique nullement, comme on pourrait le croire d'abord et en faire l'objection à Nietzsche, une égale valeur de toutes les images. S'il est vrai qu'il n'y a —et si nous ne pouvons penser rien de plus qu'une ou des images du monde, la conséquence est double: la valeur d'une telle image ne pourra certes être énoncée en termes de vérité conçue comme “adéquation à” un “monde vrai” prétendu; et elle jouera comme symptôme du corps ou de l'idiosyncrasie qui en est la source [...] Le

Les imatges estan a prova, confrontades constantment a la seva utilitat per a la vida, competeixen entre elles tal com competeixen entre ells els sistemes filosòfics, els valors, les veritats, etcètera. El desancorament de la substancialitat, de les essències transmundanes, fet que en la perspectiva del nihilisme negatiu enfonsa a l'home en un drama, és allò que des de la perspectiva jovial del nihilisme actiu concedeix validesa i fiabilitat a la doctrina dinàmica de l'aparença<sup>466</sup>. El nihilisme, entès com a dissolució de les essències, és un pròleg a la irrupció del real, del sensible, a la valoració del món per ell mateix, al valor de la terra, com diu Zarathustra, que distingirà els homes nous dels ancians. Descarreguem les tintes, molt carregades pel propi nietzschianisme, per Heidegger especialment aquí, i entenguem aquest “valor de la terra”, simplement, com a precepte fenomenològic.

Ja havia estat dit que l'expressió artística és la realització d'una més forta voluntat. Una més forta voluntat és el que es dona en la constitució d'una imatge, en la **imposició** d'una imatge per sobre de les altres<sup>467</sup>. La força performativa de l'art és la força performativa que Nietzsche exigeix a la filosofia, al pensar en general. Els filòsofs del futur, que estimaran a veritat a la seva manera, seran els encarregats de la configuració d'imatges del món, no abstractes, sinó fenomenològiques, és a dir, posades constantment en joc i havent de ser validades exclusivament per la seva *efectivitat*. La imatge és extramoral i no respon a una demanda de veritat, tota imatge és, en última instància, un **experiment**<sup>468</sup>. La transvaloració de tots els valors, la revalorització del

---

*dépassement du dualisme de l'être et de l'apparaître, comme celui aussi des critères traditionnels du vrai et du faux, n'aboutissent alors nullement à une manière de relativisme ou de scepticisme pour lesquels toute image de soi ou du monde serait également acceptable ou souhaitable*", Denat (2006, 174-175).

Vegeu també Gerhardt, Volker: "Die Perspektive des Perspektivismus", *Nietzsche Studien* 18 (1989).

<sup>466</sup> "La pérdida de un fundamento fijo exige tanto la superación del racionalismo como del escepticismo. El conocimiento parece dejar de apoyarse sobre sí mismo para ser esencialmente una forma de expresión de la pulsión. Si en el nuevo proyecto filosófico Nietzsche señala la necesidad de darse un significado y ponerse un fin es porque éstos no son ya reconocibles en el mundo. No hay criterios que nos puedan dar un significado independiente de los criterios utilizados; por ello, la lucha entre significados no podrá ser ya lo que se entable entre la verdad y la falsedad o entre la verdad y la ilusión, sino la que se produzca entre los criterios mismos, por los que no hay que entender simplemente los marcos conceptuales con que se abordan los objetos del conocimiento, sino en general los "intereses vitales" que se ponen en juego en cada caso, o sea, las pulsiones. Éstas, estrechamente vinculadas para Nietzsche con su renovado concepto de voluntad, son por ahora, en un sentido muy general, lo que "abre" la estructura del mundo en cada caso" Vermal (1985, 68)

<sup>467</sup> "'Macht' bedeutet eine tatsächlich gegebene Möglichkeit oder genauer: die 'Wirklichkeit einer Möglichkeit'. 'Wille zur Macht' meint daher das reale, d. h. das nicht illusorische Wollen erweiterter Handlungschancen. Der starke Wille zur Macht ist damit die entschiedene Insistenz auf der Gegenwart realer Möglichkeiten" Gerhardt (1988, 27).

<sup>468</sup> Denat (2006).

món a partir d'ell mateix, consisteix en la capacitat d'engendrar *imatge* i *sentit* sense haver de recórrer a cap transmundanitat, a cap a fora, a cap *second world*.

La legitimació estètica moderna prové de la integritat que l'art demostra. L'art està **integrat** en el real, en la seva constitució, en la seva **aparició**. En el pensar, en el crear, en la transvaloració, en el poder de les imatges l'art es significa com a fonamental. Ni derivat ni parcial, ni sotmès a la disciplina de la veritat i la moral, com en el romanticisme, ni tancat en ell mateix, com en l'esteticisme de *l'art pour l'art*.

## TERCERA PART

# ART MODERN: VALOR I CRÍTICA

## 5. PROJECCIONS: DE NIETZSCHE A KANT, DE KANT A DUCHAMP

*Die Hegelsche Perspektive eines mögliche  
Absterbens der Kunst ist ihrem Gewordensein gemäß*  
Theodor W. Adorno; *Ästhetische Theorie*

*Why paint at all?*  
Mark Rothko

[El recorregut de la disciplina. La sensibilitat integral. Evocació.  
Superació del platonisme. Imatge i negativitat. La desaparició de l'objecte.  
Abstracció/realisme. La forma "material". *Objets trouvés* i *ready mades*]

### *De l'ull a l'esperit*

Més enllà de l'esquema clàssic de relleus d'unes teories per unes altres i d'una continuïtat lineal i encadenada, podem advertir en l'evolució de l'estètica moderna la figura d'un arc, una corba que surt de terra dirigida vers l'infinit i que, un cop superat el zenit, torna a descendir cap al seu sol originari. No és en cap cas un simple viatge d'anada i retorn sinó un moviment d'autosuperació interna que implica, entre altres coses, la **transvaloració** [*Umwertung*] del punt de partida mateix, la mutació de l'ull en esperit, per usar el llenguatge de Merleau-Ponty<sup>469</sup>.

L'arc que descriu aquesta *història* s'eleva des del seu modest moment fundacional en Baumgarten, on l'estètica es troba *limitada* a la sensibilitat, definida com a facultat *inferior* del coneixement, com a "*facultas fingendi*"<sup>470</sup>, per, a partir de Kant, ascendir i elevar-se progressivament, guanyant importància fins assolir el cim que ocupa en el

---

<sup>469</sup> Merleau-Ponty, Maurice; *L'oeil et l'esprit*. París, Gallimard, 1964.

<sup>470</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten; *Aesthetica* (1750-1758). Sobre l'obra de Baumgarten, Schaeffer (1992, pàg 27 i seg).



romanticisme, on l'art es pensat, gràcies al seu component *ideal*, com a mitjà privilegiat d'accés al ser, a la veritat i a la unitat última del món<sup>471</sup>. Posteriorment, degut al procés de *desencantament* que segueix al romanticisme i que afecta tots els àmbits de la modernitat<sup>472</sup>, es pren la direcció contrària: l'estètica decau des del cim ideal on estava instal·lada descendint cap al *materialisme*, el *somatisme* i la terrenalitat, entrant així, novament *sensibilitzada*, en l'edat contemporània.

Durant aquesta "caiguda" o "retorn" al sensible es recupera la preeminència de la percepció i el caràcter de *facultas fingendi* per a l'estètica, però ara d'una manera sublimada, concedint-li al percebre valor de ser i ja no d'aparença, i atorgant-li a la *facultas* estètica una *capacitat* de creació de món i de sentit, un discurs propi sobre el real: una ambició d'*omplir* el real.

El dibuix de la corba sensible-ideal-sensible va des de l'estètica *complementària* del neoclassicisme divuitesc fins a les estètiques disperses del postidealisme, passant per l'estetització del món romàntica. L'origen, en Baumgarten, és una concepció de la bellesa com a *apèndix* d'allò bo i verdader, concepció que encaixa perfectament amb l'epítet de bellesa "*adherens*" que utilitza Kant per exemplificar els judicis *impurs* de gust. Aquest moment de la cultura s'anomena convencionalment "neoclàssic", ja que intenta *repetir* el suposat model dels antics on coincidirien constitutivament el *bonum*, el *verum* i el *pulchrum*<sup>473</sup>. Des del neoclassicisme s'evoluciona *in crescendo* cap a la hipòstasi romàntica on, seguint el lema de Novalis: "*Die Welt muß romantisiert werden*", es consagra l'art, agent principal de la romantització del món, com a *prima philosophia*. Tot desemboca, després de la fallida del model unificador idealista, en un procés de **descomposició** radical amb la irrupció dels ismes, les avantguardes, l'abstracció i els relats postmoderns, doctrines en les que la relació entre el jo i el món passa a ser concebuda a partir de principis *dissolutius* i ja no unificadors, principis com els de creació, novetat, transformació, transgressió, experimentació, etcètera.

---

<sup>471</sup> Wat, Pierre; *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. París, Flammarion, 2013.

<sup>472</sup> Un procés en el que Nietzsche és molt protagonista. El desencantament com un dels efectes mateixos de l'art, una idea comuna en Nietzsche i en Adorno: "*Die Rede vom Zauber der Kunst ist Phrase, weil Kunst allergisch ist gegen den Rückfall in Magie. Sie bildet ein Moment in dem Prozeß der von Max Weber so genannten Entzauberung der Welt*" Adorno; AT 7, 86.

<sup>473</sup> En un determinat moment al neoclassicisme li falla el referent, el Nietzsche romàntic, que descobreix a Dionís sota la serenor d'Apol·lo, també empeny aquí l'arbre que cau. Adorno torna a repetir el diagnòstic nietzschian: "*Die vom Klassizismus veranstaltete Einheit des Allgemeinen und Besonderen war schon in attischen Zeiten nicht erreicht, geschweige dem später. Daher blicken die klassischen Bildwerke mit jenen leeren Augen, die eher –archaisch- erschrecken, als daß sie jene edle Einfalt und stille Größe ausstrahlten, welche das empfindsame Zeitalter auf sie projizierte*" Adorno, AT 7, 241.

En el transcurs de la paràbola, l'estètica, com a mode de relació entre el subjecte i el món, va canviant de funció i alterant la seva posició, va variant de situació en l'àmbit de les *facultats de l'esperit*, per dir-ho en terminologia kantiana, movent-se entre la receptivitat i l'espontaneïtat, és a dir, entre la situació passiva, receptiva, que trobem en els sentits, i el principi actiu, creatiu/productiu, propi de la imaginació i l'enteniment. També des d'aquesta perspectiva, la disciplina descriu amb la seva *història* un arc o, més concretament, una ziga-zaga, amb una línia ascendent: de l'immediat al mediat, de la sensibilitat al concepte, de sensació a idea, de les facultats *inferiors* a les *superiors*, de la intuïció sensible (particular) en el moment neoclàssic a la intuïció "intel·lectual" (arquetípica)<sup>474</sup> en el moment idealista/romàntic. I una segona línia, descendent, a partir de l'ensulsiada del romanticisme, quan l'estètica retorna *down-to-earth* al punt de partida de la immediatesa sensorial però ara d'una manera completament transformada, arrossegant amb ella cap a baix les facultats *superiors* i procedint a una sensibilització de l'intel·lecte, una **somatització** del *Geist* i una progressiva *indistinció* entre sensible i intel·lectual, entre passiu i actiu, entre receptiu i productiu.

Aquest nou caràcter *psicosomàtic* serà el que defineixi les estètiques postidealistes: impressionisme, expressionisme, cubisme, avantguarda, surrealisme i abstracció, per esmentar només les principals. En totes elles els òrgans corporals i les funcions intel·lectuals queden confosos, la sensibilitat i l'espontaneïtat queden, més que unificades, *intoxicades* mútuament. Es pensa a partir de la mirada en l'impressionisme<sup>475</sup>, el món es determina emotivament en l'expressionisme<sup>476</sup>, es

---

<sup>474</sup> La intuïció intel·lectual és una immediatesa mediata, immediatesa perquè és intuïció però mediata perquè opera a partir d'un caràcter *intel·lectual*. Vindria a ser com un *segon nivell* de sensibilitat, és a dir, d'aprehensió del món. La temàtica de l'ull interior, del geni, del visionari, del sentiment elevat, etcètera, apel·la sempre a una capacitat suprasensorial. En el fons és una mística. Vegeu Tilliette (1995).

<sup>475</sup> "Se suele destacar como su rasgo principal [de l'impressionisme] la revuelta contra el arte académico, que provocó la salida de los pintores del espacio cerrado del taller para plantar sus caballetes en plena naturaleza, acción que se vio secundada, por una parte, por el estudio de las leyes de la composición de la luz y del contraste óptico, y, por otra, por la adopción de la acusada fragmentación de la pincelada como medio expresivo. Esta última característica sembró la idea entre el gran público de que el impresionismo era una revolución que consistía sobre todo en la "fractura pictórica", idea que, si bien encierra una parte de verdad, es demasiado simplista. Las páginas que siguen quieren proponer otra lectura de la emergencia de la pintura moderna. Ellas intentan demostrar que en el impresionismo se produce un cambio mucho más radical y profundo, y que éste concierne a la "tematización de la mirada moderna" (Stoichita (2005, 11).

<sup>476</sup> "Además de creerse llamado a explicar la esencia, el expresionista quiere hacer a su objeto formalmente esencial. Esto implica la necesidad de la omisión. Quien trabaja con la "expresión" tiene prohibido, según Reynolds, to run into particularities. Reconocemos cómo este "hacer esencial" de los expresionistas vuelve a llevarnos a la pretensión idealista de realzar la realidad, a concentrar lo individual en lo general. ¿Es el expresionismo hijo del idealismo? La respuesta a esta pregunta es afirmativa sólo en parte, y precisamente cuando se tiene presente un aspecto determinado del arte de la

retraten simultàniament els múltiples *aspectes* de la realitat en el cubisme<sup>477</sup>, es presenta en primer pla la profunditat del subconscient i el poder de la imatge en el surrealisme<sup>478</sup> i s'apel·la a la *visió* i a la *sonoritat interiors* en l'abstracció<sup>479</sup>.

No és només la teoria estètica, entenent per “teoria” un corpus doctrinal, sinó que són les facultats mateixes, i les seves funcions i capacitats, les que queden modificades en el transcurs de la *història* de la disciplina. Les concepcions de l'enteniment, la imaginació i, per damunt de tot, la de la sensibilitat, són transformades radicalment. El sensible se'ns presenta com l'horitzó permanent de l'estètica, el seu terreny propi, i és en les transformacions de la facultat sensible, en els seus intercanvis i influències envers les altres facultats, en els canvis de relacions i jerarquies, on es juga aquesta història.

L'estètica, com no podria ser d'altra manera, evoluciona al compàs de la filosofia moderna, trobant-se plenament implicada en el trànsit de l'antiga metafísica essencialista al nou model fenomenològic. És plausible definir la modernitat com un procés d'apropiació del real per part de la sensibilitat i, per tant, com un procés de *materialització* del real, com hem vist en Kant. És el trànsit del model “platònic”, on allò sensible és menyspreat per “aparent”, entès com a contrari de “verdader”, al model fenomenològic, de base kantiana, on és en el sensible on *comença* tot el nostre coneixement i on allò que apareix ja no pot ser menystingut com a fals, sinó que, al contrari, ha de ser considerat d'alguna manera criteri de veritat. L'estètica, disciplina del sensible, forma part i es veu clarament afectada per aquest procés d'apropiació, validació i dignificació de l'aparença.

L'*eixamplament* de la sensibilitat és un dels aspectes constitutius en la consolidació del pensament modern. L'estètica haurà de veure com el seu esdevenir com a disciplina participa d'aquesta consolidació. En el paradigma inicial, baumgartenià, l'estètica quedava reduïda a una anàlisi de la *percepció específica* del gust i els seus elements restaven acotats a l'àmbit de la sensibilitat. Aquí l'arrel del “judici” estètic es trobaria en els ulls, l'oïda, el paladar, etcètera. És per això mateix que el seu propòsit

---

*expresión moderno: su renuncia consciente a la prolijidad descriptiva y su ansia de contenidos significantes*” Hofmann (1992, 215-216).

<sup>477</sup> “The main philosophical implication of Cubism is Russell’s conception, expounded in *Our knowledge of the external world (1914)*, that what we call a “thing” is a “system of aspects”: what, indeed, is an analytical cubist picture but a “logical construction” from a series of appearances” Sylvester, David; *About modern art: critical essays 1948-2000*. Londres, Pimlico, 2002, 44.

<sup>478</sup> “En efecto, todo el edificio mental, la nueva sensibilidad, que el surrealismo propone tiene como eje de sustentación a la imagen, que a su vez es entendida, en su seno, con unos rasgos específicos muy concretos” Jiménez, José; *La imagen surrealista*. Madrid, Trotta, 2012, 11.

<sup>479</sup> Roque, Georges; *Qu’est-ce que l’art abstraite? Une histoire de l’abstraction en peinture*. París, Gallimard, 2003.

educacional estarà centrat en el cultiu de les capacitats *sensorials* i que el seu objectiu últim no pot anar més enllà de l'hedonisme particular. Podem dir, si fem servir l'adjectivació despectiva que més endavant implantarà Duchamp, que es tracta d'una estètica “*retiniana*”<sup>480</sup>, merament **passiva**, contemplativa, on el subjecte rep les impressions que emanen del món i les ordena seguint un cànon establert, les “categoritza” estèticament en funció del plaer o desplaer immediat, personal i subjectiu que li provoquen. No és difícil de veure perquè en aquest model l'estètica parteix d'un principi de receptivitat, on el subjecte es troba passivament afectat per la bellesa i, així mateix, no és difícil de veure perquè aquí la natura esdevindrà el model base de la bellesa. L'artista és concebut com un contemplador d'allò bell en el món (i per contraposició també d'allò lleig, d'allò desagradable, d'allò commovedor, d'allò sagrat, etcètera) i l'art no té més funció que la de *reproduir*, copiar, representar aquest caràcter en les seves obres. El principi rector d'aquesta paradigma estètic és la **mimesi**:

*“The reference made by ideas to the external world is understood in the seventeenth and eighteenth centuries as a relation of similarity, so that individualization, intensification, and subjectivization are considered the results of a process by which the internal and external become similar. Internal to the writer is a mental mirror of external things, and his or her descriptions of the world are an expression of what is internal. Mimesis, in this interpretation, is understood as imitation, depiction, or copy”*<sup>481</sup>.

És amb Kant, i bàsicament amb la separació del judici estètic respecte al judici sensorial d'agradabilitat que la *Kritik der Urteilskraft* posa sobre la taula, que l'estètica inicia un procés d'intel·lectualització, que alhora ho és de consolidació de la disciplina i emancipació d'aquesta respecte a coneixement i moral<sup>482</sup>. El judici estètic assoleix pretensió d'universalitat, deixa enrere el sostre baix de la sensibilitat personal (particular, individual) i s'integra en el domini de la legalitat (universal, generalitzable). En Kant el procés de revalorització de l'estètica està relacionat amb el procés de revalorització de la sensibilitat, que deixa de ser concebuda com a facultat *inferior* de

---

<sup>480</sup> Duchamp parla de pintura “retiniana” per referir-se en general a la història de l'art, fins al cubisme *inclusiv*, el paradigma del qual seria el *trompe l'oeil*.

<sup>481</sup> Gebauer i Wulf (1996, 157). Bozal (1987). Gomá, Javier; *Imitación y experiencia*. Madrid, Taurus, 2014.

<sup>482</sup> Així mateix ho veu Adorno: “*Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft. Die Bahn zu ihr führt durch Interesslosigkeit hindurch; die Emanzipation der Kunst von den Erzeugnissen der Küche oder der Pornographie ist irrevokabel. Aber sie kommt in der Interesslosigkeit nicht zur Ruhe. Interesslosigkeit reproduziert immanent, verändert, das Interesse. In der falschen Welt ist alle édoné falsch*” Adorno, AT 7, 26.

coneixement per a esdevenir el *lloc* on *comença* tot el nostre coneixement: l'accés al real. La **dignificació** de l'estètica no és pensable sense aquest procés de dignificació de la sensibilitat. El *Gemüt* kantianà ja no està compartimentat, està articulat, i no hi ha diferenciació classista entre coneixements inferiors i superiors, entre aparences (sensorials) i veritats (intel·lectuals), no hi ha *dos* coneixements, el que hi ha és una nova doctrina de l'experiència, una nova concepció del fenomen i una nova perspectiva del funcionament de les facultats. Només a partir d'aquí pot sorgir una concepció de l'experiència estètica que deixi enrere el model anterior, que la marginava a mers aspectes *menors*, adjacents, secundaris i superficials de la relació entre el subjecte i el món.

Kant, seguint el seu instint arquitectònic que demana un *principi* per a cada facultat, descriu per a l'estètica una legalitat pròpia, una legalitat que no emana ni de la legalitat moral ni de la cognoscitiva, sinó que respon a un *fonament* independent i a una combinació concreta de les facultats de l'esperit, a un *Faktum* específic, com hem dit en la primera part, tensant la terminologia. El tret distintiu d'aquesta legalitat, l'element que la separa radicalment de les del coneixement i la moral, és el fet de no aplicar-se a cap dels dos i únics dominis d'objectes<sup>483</sup> que les dues primeres crítiques havien definit, sinó que, per contra, es presenta com una llei que, no podent regir sobre cap tercer domini d'objectes, ja que aquest no es *dóna*, *regeix* només sobre ella mateixa<sup>484</sup>. És per això que podem parlar, amb Kant, d'una **heutònomia** del judici estètic, amb la que aquest supera el moment sensible i assoleix un horitzó d'universalitat (subjectiva).

---

<sup>483</sup> Són únics, com hem vist, en el sentit que hi ha un sol món d'experiència sobre el que es determinen dos tipus d'objectes en funció de les dues legalitats que el subjecte aporta, un sol món al qual s'aplica o la legalitat moral o la legalitat cognoscitiva. Dues legalitats, dos dominis, sobre un sol territori de l'experiència. La tercera legalitat, exigida pel tercer *Faktum* (el sentiment de plaer estètic), ja no podrà constituir un "domini", és a dir, no podrà determinar un "tipus" d'objecte, perquè aquest no es *dóna*: no hi ha un caràcter objectiu de bell. Aquesta no podrà ser, doncs, una legalitat determinant, sinó *merament* reflexiva, i s'haurà d'aplicar igualment a l'únic territori de l'experiència que Kant concep. Tres legalitats, dos dominis d'objectes i un sol territori de l'experiència, aquesta és l'estructura ontològica que Kant defineix.

<sup>484</sup> Schaeffer parla d'indeterminació objectual: "*Cette indétermination objectale est en relation avec la thèse selon laquelle il n'existe pas de procédure permettant de réduire les prédicats esthétiques à des propriétés objectales conceptuellement descriptibles (le beau ne se réfère pas à la sphère logique de l'objet)*" Schaeffer (1992, 45). No hi ha doctrina prèvia, informació, que pugui situar un objecte segons les seves característiques dins del conjunt de coses "bell", cal fer-ne l'experiència per a poder-lo descriure com a bell, tal com diu Kant no es pot determinar a priori quin objecte convindrà o no al gust, cal fer-ne l'experiència. Sobre la "donació" el que hem dit al primer capítol. Més endavant veurem com la inexistència d'un domini d'objectes estètic té molt veure amb la *desaparició* progressiva de l'objecte en l'art modern. Aquesta línia, ontològica més que teòrica, és una de les *projeccions* fonamentals de Kant envers l'estètica del segle XX.

El trànsit de la passivitat a l'activitat en l'estètica, de la receptivitat a l'espontaneïtat, forma part també de l'aportació kantiana, que posa en joc la imaginació i l'enteniment, facultats *actives*, per a donar raó del judici de gust. S'obre així una nova perspectiva, amb les conegudes dificultats que comporta ja en l'interior del kantisme mateix, on temes com el paper del concepte, la preeminència de la bellesa artística sobre la natural, la noció de geni, la impossibilitat de descriure un cànon estètic, el paper basculant de la imaginació, etcètera, es comencen a moure entre la limitació kantiana i el posterior excés romàntic<sup>485</sup>.

Amb els dos caràcters principals que Kant dóna al judici de gust (universalitat i activitat) i amb la preponderància que atorga la *KU* a les facultats *espontànies* i creatives (enteniment i imaginació) en el funcionament d'aquest, la disciplina entra en una nova dimensió i deixa enrere la minoria d'edat baumgarteniana.

El pas immediatament posterior a Kant, arrelant en la seva obra però desplaçant-se a un altre nivell, el durà a terme el romanticisme, entès com a moviment cultural, en estreta col·laboració amb la transformació de la filosofia moderna i del kantisme que representarà l'idealisme alemany. L'epigènesi programàtica, la concepció unitarista, la necessitat de trobar un *Urgrund* i alhora un *Ziel* transcendents que reunifiquin les escissions que la crítica ha deixat sobre la taula, són els aspectes centrals del pensament que va apareixent amb Kant encara en vida. Partint de les possibilitats de la *KU*, s'atorga a l'art un paper de totalitzador. El trànsit ascendent de l'estètica en les facultats de l'esperit assoleix el seu clímax. Amb Schiller la sensibilitat es transforma en *sentimentalitat*, contraposada anímicament a la *ingenuïtat*, suposadament *antiga*, és a dir, prèvia a l'escissió<sup>486</sup>. Aquesta *sentimentalitat* intel·lectualitzada, carregada d'*esperit*, es prioritza per sobre de la raó com a via de relació amb el món, presentant un *segon punt d'accés* al real, una *segona experiència*. La *hipersensibilitat* romàntica, que és la modalitat estètica de la intuïció intel·lectual dels idealistes, obre una drecera directa cap a la unificació saltant-se les delimitacions, les precaucions, les divisions, les

---

<sup>485</sup> La substitució de la bellesa natural per l'artística pot ser pensada com a paral·lela a la substitució de la teoria de la bellesa per una teoria de l'art, com ocorre en Schelling. El geni, que en Kant és encara només una *qualitat*, es personifica en un individu durant el romanticisme. La negació d'un cànon doctrinal de la bellesa però alhora la definició de l'home com a paradigma de bellesa en la *KU*, etcètera. Moviments del concepte.

<sup>486</sup> "L'opposition schillérienne entre le naïf et le sentimental recourt aux mêmes critères" Schaeffer (1992, 158), la poesia innocent és natural (unitat viscuda) i la sentimental és artificial (escissió natura/cultura): "La poésie sentimentale est donc dominée par la réflexion: elle est toujours guidée par la conscience d'une perte et par l'intérêt d'un idéal" *idem*.

distincions crítiques kantianes<sup>487</sup>. És una trampa que la modernitat es posa a ella mateixa.

En la mutació de les facultats que suposa el romanticisme es concep la imaginació com a facultat **rectora** de l'esperit. La intuïció intel·lectual, producte híbrid de receptivitat i espontaneïtat, mutant en funció dels autors o escoles que la tematitzen<sup>488</sup> i de les tendències filosòfiques del *moment*, esdevé el mode d'accés privilegiat al ser<sup>489</sup>. Ens trobem així amb el que Schaeffer anomena una estètica "especulativa" o, dit en termes també hegelians, una "*estètica absoluta*"<sup>490</sup>. Els trets definitoris d'aquesta són la discursivitat, per tant està impregnada dels caràcters de les facultats superiors, i un impuls propi cap a la totalitat, quedant situada en el lloc més alt en la jerarquia del **saber**<sup>491</sup>.

Deixant enrere la passivitat del model neoclàssic, l'estètica és concentra en la pura activitat i apunta el seu focus ja no a la contemplació sinó a l'agent, és a dir, a l'artista. L'art substitueix a la natura com a fenomen estètic primordial i la creació substitueix a la contemplació com a mode de relació amb el medi<sup>492</sup>. És per això que Schelling escriu

---

<sup>487</sup> "De son point de vue, le romantisme, en peignant les passions, fait un "trou" dans la représentation". Wat (2013, 202).

<sup>488</sup> L'origen, l'evolució i les diferents perspectives filosòfiques respecte a aquesta "facultat" en Tilliette (1995).

<sup>489</sup> Tot allò que Kant vol mantenir separat, queda aquí fusionat, suprimint les diverses escissions que el kantisme planteja i que posen en crisi el model unitari tradicional. "*La philosophie kantienne est le point névralgique de cette crise, puisque le criticisme est tenu pour responsable du démantèlement de l'ontologie philosophique et de la théologie rationnelle, désormais frappés d'un interdit spéculatif. Dans une certaine mesure les romantiques acceptent le veredict kantien: leur thèse philosophique centrale affirme en effet l'impossibilité pour la discursivité philosophique d'accéder à l'Absolu. Mais ils proposent une solution de rechange, qui n'est autre que la théorie spéculative de l'Art: la poésie -et plus généralement l'Art- remplacera le discours philosophique défaillant. On le voit: la sacralisation de l'Art dote les arts d'une fonction de compensation*" Schaeffer (1992, 19). "*Ce que le néo-classicisme sépare, le romantisme a pour ambition de le réunir*" Wat (2013, 105).

<sup>490</sup> Amb Hegel l'art segueix sent una figura del saber, *eine Gestalt des Wissens*, Schaeffer (1992, 176). No com a coneixement sinó com a saber, no dependent de l'enteniment sinó de la raó. La veritat no es simbolitzada en una obra, s'encarna en una obra. No és aparença sinó manifestació. "*Chez les romantiques aussi l'Art était une expression indirecte, symbolique de l'Absolu, mais c'était parce que toute représentation directe était réputée impossible. Chez Hegel en revanche la représentation directe est possible: elle se réalise sous la forme du système philosophique*" Schaeffer (1992, 185). En Hegel l'art dóna i alhora no dóna, perquè només és una etapa de la donació, no pas l'última, que serà la filosofia, l'accés a l'absolut.

<sup>491</sup> La *KU* kantiana, amb l'autonomia dels judicis de gust respecte als cognoscitius i morals, possibilita aquesta posició: "*En los Fragmentos del Athenäum Schlegel había afirmado: Una filosofía del arte absoluto [der Poesie überhaupt] comenzaría con la independencia de lo bello, con la afirmación de que lo bello está separado de lo verdadero y lo moral, y de que debería separarse de ello y tener sus propios derechos (KSF2, p. 120, fragmento 252)*" Bowie (1999, 65).

<sup>492</sup> Explícitament en la introducció a les seves lliçons sobre estètica, just començar, Hegel exposa que les lliçons s'ocuparan de l'art bell i per tant el seu nom més apropiat és el de "filosofia de l'art".

una filosofia de l'art i ja no merament una teoria de la bellesa<sup>493</sup>. El principi rector d'aquesta paradigma estètic és la *poiesi*, una evolució *subjectivitzada* de la *mimesi* clàssica<sup>494</sup>.

A pesar de la seva antagonia teòrica, *poiesi* i *mimesi* són les dues cares d'una mateixa moneda: les dues *estratègies de mediació* possibles en el paradigma representatiu i la cosmovisió *heliocèntrica*. Per adonar-nos d'aquesta equivalència estructural podem recordar les dues al·legories *lumíniques* que usa Abrams per exemplificar *mimesi* i *poiesi*, el mirall i la làmpara, tenint present el que hem dit a la introducció sobre la **metàfora solar**:

*“Dos comunes y antitéticas metáforas acerca de la mente, la una que compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyecto radiante que aporta algo a los objetos que percibe. La primera de ellas fue característica de buena parte del pensamiento desde Platón hasta el siglo XVIII; la segunda tipifica prevaleciente la concepción romántica de la mente poética”*<sup>495</sup>.

Tal com en el cas de la *mimesi* neoclàssica, la *poiesi* respon igualment al model **emanacionista** de la duplicació ontològica i a les necessitats de la **mediació**<sup>496</sup>. És la solució *subjectivista*, pròpia de l'idealisme, provocada, en origen, pel gir copernicà de Kant. El moment romàntic de la *poiesi*, però, també fa fallida, degut sobretot als excessos que difuminen les delimitacions kantianes i a l'abús del paper de la imaginació<sup>497</sup>, a la qual s'atorguen les capacitats *determinants* de l'enteniment. En l'estètica romàntica es vulnera la diferència kantiana entre judicis determinants i reflexionants, atorgant al judici estètic, que en Kant és *merament* reflexionant, el caràcter de determinant, això és, cedint la *producció* de concepte a la imaginació<sup>498</sup>.

---

<sup>493</sup> “Seit Schelling, dessen Ästhetik Philosophie der Kunst heißt, hat das ästhetische Interesse sich auf die Kuntswerke zentriert” Adorno; AT 7, 97.

<sup>494</sup> “La subversión romántica de la mimesis néo-classique n'est pas un pur jeu, mais le mouvement par lequel les peintres tentent de restaurer le sens symbolique du monde. [...] Ce qui s'exprime c'est une réunion, celle dont la mimesis romántica fait son but: l'union, dans le symbole, du monde fini et de son fondement infini” Wat (2013, 248).

<sup>495</sup> Abrams (1975, 12). La metàfora del mirall es troba ja en la *República* de Plató (596 c-e). Bensen Cain, Rebeca: “Plato on mimesis and mirrors”, *Philosophy and literature* 36:1 (2012), 187-195.

<sup>496</sup> Gomá (2014, 82).

<sup>497</sup> “Elle est le lieu où se réalise l'autonomie, et du même coup l'infinitude, du sujet, et où toute extériorité est abolie: à travers l'imagination, et contrairement à ce qui se passe avec les autres sens, c'est le sujet qui “informe” le monde extérieur” Schaeffer (1992, 111). El joc entre unitat i imaginació en Schelling és explícit en el paràgraf 40 de la seva *Philosophie der Kunst* a partir de la composició de paraules amb “Ein”, “Bildung” i “Einbidungskraft”.

<sup>498</sup> Schaeffer descriu l'excés a partir d'una expressió: “Erkenntnis des Grundes, “connaissance du fondement”. Ce syntagme concentre en lui l'ensemble de la tradition philosophique romántica et idéaliste) entreprend vis-à-vis de l'entreprise criticiste. Cette dernière en effet ne recherchait pas la



Com hem vist, la destrucció del model idealista/romàntic és en part responsabilitat de Nietzsche, que detecta l'excés i la confusió. Enemic de tot essencialisme, *dissol* les aspiracions elevades, pures i superiors dels estetes romàntics i retorna el protagonisme als elements corporis, carnals, vitals. Descobreix tot allò ideal com a irreal, en un exercici d'antihegelianisme explícit i denega per a l'art, tal com per a tota disciplina del saber, la capacitat d'accés a un nivell superior del real, unitari, pur, essencial, simplement negant l'existència de cap nivell superior i denunciant aquests caràcters com a fal·laços<sup>499</sup>. Amb Nietzsche les línies de força canvien de direcció. Tot allò que havia apuntat a la unificació ara esdevindrà un agent de la dissolució. Inverteix, i posteriorment transvalora, el platonisme. Nietzsche desfà el real, el pluralitza, el multiplica i obliga així a tot pensament ulterior, i també a tota estètica, a acceptar la multiplicat sensibile com a horitzó fonamental<sup>500</sup>. Serà l'artista, també el filòsof, l'encarregat de **composar**, ja no mimèticament ni poièticament, és a dir, ja no com a *imitador* d'un suposat substrat unitari ni com a *desvetllador* d'aquest, sinó com a *agent* del sentit. L'artista, el filòsof, esdevé responsable de vivificar, donar valor, afirmar, etcètera. Aquí hi trobem el motiu últim de la repetida afirmació de Nietzsche, d'arrel heraclitiana, de que el món és una obra d'art que es genera a ella mateixa<sup>501</sup>.

Així el bucle es tanca. Just després de Nietzsche irrompen les estètiques postromàntiques, amb el retorn a la sensibilitat que aquestes representen. Una sensibilitat reconfigurada que ja no és passiva, innocent ni blanca, sinó que es presenta

---

*connaissance du fondement, mais le fondement de la connaissance, non pas la Erkenntnis des Grundes, mais le Grund der Erkenntnis*" Schaeffer (1992, 100). L'associació entre art i ciència en l'obra de Goethe seria un exponent paradigmàtic d'això, Wat (2013, 51). Vegueu també Bürger (1996).

<sup>499</sup> A partir d'*Humà, massa humà*: "Ce renversement de la théorie spéculative de l'Art implique une réorganisation ontologique fondamentale. Certes, au début la position de Nietzsche est encore équivoque. Dans certains aphorismes, tout en refusant à l'art un accès au Urgrund, il continue à soutenir l'idée qu'il existe un tel fondement originaire transcendant, et donc une dualité entre apparence et essence. Si, comme il l'affirme dans un des aphorismes cités plus haut, les objets du sentiment esthétique font partie de la "surface des choses" (*Oberfläche der Dinge*), il doit exister aussi une dimension plus profonde que ne l'est cette surface" Schaeffer (1992, 281) i afegeix: "Toutes ces affirmations présupposent un dualisme ontologique, et si elles reflétaient la véritable perspective de Nietzsche, on serait effectivement face à un simple renversement des termes à l'intérieur d'une ontologie qui, elle, demeurerait fondamentalement dualiste" *idem*. Però la nova teoria de la veritat nietzscheana, que s'expressa en aquest mateix llibre, sobretot a *El viatjant i la seva ombra*, desmunta l'ontologia doble.

<sup>500</sup> Vegueu la cita nietzschiana que hem aportat al capítol 4 (pàg. 175, nota 43). KSA 6, *GD*, "Die Vernunft" in der Philosophie 2, 75, on diu que inclús Heràclit s'ha confós menystenint el valor del canvi en allò empíric

<sup>501</sup> Gerhardt (1988, 20). Fórmules diverses de la tesi a KSA, 1: 760, genèricament al text de *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* [1873] o en fragments de maduresa com KSA, 11:38 [12] (juny, juliol 1885: 610-611). Sobre això vegeu Frey, Herbert; *En el nombre de Diònyos: Nietzsche, el nihilista antinihilista*. Mèxic, Siglo XXI, 2013, pàgs 78 i seg.

*hipertrofiada* d'elements actius. És una sensibilitat *mediata*<sup>502</sup> que passa a concebre's com una facultat amb capacitat **compositiva**, element propi de l'espontaneïtat, i a la que se li atorguen caràcters *intel·lectuals*, o, per dir-ho en el llenguatge estètic de l'època, *espirituals*. Es tracta de construir el real des del sensible d'una manera **integral**, sense deixar res a fora, tal com Nietzsche demana. La sensibilitat ha deixat de plantejar-se com una facultat merament receptiva i esdevé la font mateixa de la creativitat, ja no és un full en blanc sinó un agent protagonista. L'exemple inicial d'això ha de tornar a ser l'impressionisme, que és l'escola pictòrica on tot comença, el moment concret de la *història* on es desclou la capacitat dels artistes per a *veure* el món amb uns ulls nous<sup>503</sup>:

*“In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt sich der indexikalische Charakter moderner Bildauffassung in den künstlerischen Verfahren klar abzuzeichnen. Die Kunst macht Spuren sichtbar. Dabei eröffnet sich ein impressiver sowie ein expressiver Weg. Der Impressionismus beschreibt den Weg des Wirklichen zum Auge”*<sup>504</sup>.

Aquesta sensibilitat renovada coincideix amb la modificació estructural del pensament. La *nova* mirada tindrà com a correlat la transformació radical del model i obrirà la possibilitat dels exercicis extrems de l'art modern:

*“El impresionismo deja los contenidos formales suspendidos de los contenidos objetivos, pero los disocia en una medida que posibilitó a otros movimientos posteriores llegar aún más lejos, llevar la ambivalencia del tejido suelto bien en la dirección de sus sistematización (es decir, solidificación del tejido) o bien de su dinamización o disolución. Con todo, podemos señalar entre paréntesis que, en el impresionismo, la disolución de los contenidos objetivos puede alcanzar en ciertos momentos un punto en el que –no sólo para el observador que recusa o se muestra*

---

<sup>502</sup> Si la intuïció intel·lectual és una immediatesa mediata, en el postromanticisme la sensibilitat es pot concebre com una mediació immediata. En l'ull de l'impressionista se li acumula l'*esperit*, en l'expressionisme el món s'*emotivitza*, en la fragmentació cubista aflora la multivocitat, en el discurs surrealista apareix allò que ha de romandre ocult, en l'abstracció es fa present l'aura de les coses, etcètera.

<sup>503</sup> Com diu Danto, tal com amb Descartes s'inicia la modernitat filosòfica, caracteritzada per una interiorització i un qüestionament de la pròpia possibilitat del pensar, una situació anàloga es dona en la història de l'art: *“El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema. Éste fue precisamente el sentido en el que Clement Greenberg definió el asunto en su famoso ensayo de 1960 “Pintura modernista”. [...] Para Greenberg Manet se convirtió en el Kant de la pintura modernista”* Danto, Arthur C.; *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós, 1999, pàg. 29.

<sup>504</sup> Wyss, Beat; *Vom Bild zum Kunstsystem* (2 vol.). Colònia, Walther König, 2006, pàg. 38.

*incomprendido- el ojo queda únicamente a merced del contenido formal. Kandinsky experimentó esta transformación repentina –para él fue la vivencia del umbral de la ausencia de figura- ante uno de los Almiars de Monet*<sup>505</sup>.

### *De la sensibilitat a l'experiència*

El bucle sensible-ideal-sensible que descriu la història de la disciplina no s'esdevé en va. El moment en el que el cercle de l'estètica moderna es *completa* presenta, acumulats en la seva memòria operativa, les problemàtiques, els sabers i les temptatives dels models anteriors: l'estètica retiniana de Baumgarten, l'heautònomia kantiana, l'estètica absoluta del romanticisme i la dissolució nietzschiana. En el pas ulterior, amb la recuperació del sensible com a font primordial, es substitueixen els principis unificadors de l'idealisme i el romanticisme pels nous valors de la dissolució:

*“Toujour est-il qu'une autre forme de totalité se met en place, particulièrement au sein des avant-gardes. Cette autre forme est celle de la **détotalisation**, que nous appellerons totalité alternative parce qu'elle se pense toujours en relation à unes totalité préexistante. La totalité que recherchent les avant-gardes constituent l'inverse de la totalité wagnérienne: ce qui est visé, c'est le choc, l'union non-synthétique des contraires, l'hiatus, la distance”*<sup>506</sup>.

Aquesta nova forma de totalització/destotalització és possible, precisament, perquè el problema de la unitat de l'experiència ja ha estat resolt en primera instància per la fenomenologia monista, que afirma, amb Kant: “*Es gibt nur eine Erfahrung*”, i perquè, en un pas posterior, Nietzsche ha *legitimat* el pluralisme sensible, revaloritzant-lo, concedint-li més *realitat* que a la hipòstasi ideal. Estant donat el principi d'unitat de l'experiència, l'estètica pot procedir a explorar les *formes* de la seva llei pròpia i tensar així els límits de l'experimentació.

L'estètica contemporània, de l'impressionisme fins a nosaltres, actualitza i *supera, more hegeliano*, un seguit d'elements dels models depassats per a presentar un pensament estètic on sensibilitat i idealitat queden recomposades. Ja no es concep el *Gemüt* com una suma de compartiments estancs sinó que es pensa l'experiència com una articulació de facultats [sensibilitat integral]. La **integralitat** és el caràcter fonamental de la nova estètica i és l'aspecte que dóna unitat a la seva experiència, permetent així les pràctiques

---

<sup>505</sup> Hofmann (1992, 157)

<sup>506</sup> Picard, Timothée; *L'art total: grandeur et misère d'une utopie*. Rennes, PU Rennes, 2006, pàg. 16. La correspondència en aquesta ambició totalitzadora entre l'expressionisme abstracte nordamericà i el romanticisme es troba en diversos intèrprets contemporanis, com apunta Sylvester (2002, 485).

disruptives de l'experimentació. L'experiència estètica ja no pot ser sensorial o mental, és *integral*, ja que la distinció sensorial/mental ha deixat de ser operativa. El factor clau, allò que fa possible aquesta **integralitat** de l'experiència, és que la filosofia ha abandonat el model de pensament essencialista, duplicat, on es distingia entre un *món d'aparences* i un *món d'essències* i, per tant, es diferenciava també entre un *dobte accés* del subjecte al real, un accés sensible i un accés intel·lectual, escindint així al subjecte en dos parts contraposades. Tal com s'ha abandonat la duplicació ontològica s'ha abandonat, alhora, l'epistemològica, i amb ella totes les *estratègies* de mediació entre ambdós mons [superació del platonisme]. Per tant la *funció* de l'art ja no serà la de tendir un pont cap a la transcendència sinó la de *ser* des de la immanència. La nova *funció* que l'obra realitza no consistirà, com en el neoclassicisme, en imitar el real ni, com en el romanticisme, en *transcendir* el real, sinó, acomplint els preceptes del fenomenalisme, en significar una **manifestació** del real.

El concepte mateix d'*esperit*, de clara procedència romàntica, quedarà transformat, ja no estarà *abstret* o *desarrelat* del sensible, sent-ne la contraposició negativa, sinó que, al contrari, arrelarà en el sensible, immanentment, per incidir en les seves potencialitats. En l'estètica contemporània allò *espiritual* és real i allò real és *espiritual*<sup>507</sup>, podríem dir donant-li la volta a Hegel. Aquí el gir no consisteix en una idealització del sensible sinó en una sensibilització de l'ideal. Nietzsche pur.

Entendrem, doncs, que el que es viu a partir del canvi de segle és, com hem dit més amunt, un procés de somatització, somatització no només de la consciència sinó de l'esperit al complet. Rothko té una sentència lluminosa que descriu la nova situació: "*Let us not condemn the flesh, for without it we should never know the spirit*"<sup>508</sup>.

En el pensar estètic modern la carn és l'esperit. Aquesta *integració* de contraris és possible gràcies al nou sistema operatiu de la modernitat, la **immanència**, que supera el model anterior distintiu, metafísic, segregador, de la transcendència, que implicava duplicació de mons, heliocentrisme, representativitat, essencialisme, etcètera. L'*experiència* estètica, amb la carrega sensible que el concepte d'experiència comporta,

---

<sup>507</sup> "Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist. Die Bestimmung von Kunstwerken durch den Geist ist verschwistert der, sie seien Phänomen, ein Erscheinendes, nicht blinde Erscheinung. Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, ist ihr Geist" Adorno; AT 7, 134. Adorno parla de "mediació immanent": "Der Geist der Kunstwerke ist ihre immanente Vermittlung" ídem.

<sup>508</sup> Rothko, Mark; *The artist's reality: philosophies of art*. New Haven, Yale University Press, 2004, pàg. 80.

esdevé el nou punt de suport de la teoria. Parafrasejant a Kant direm que en l'estètica contemporània tot *comença* en l'experiència i alhora tot s'*origina* en aquesta. Ni cànon ni idealitat ni una meta preestablerta, és només l'experiència estètica la font de legitimitat última i, en sentit kantià, també primera. Sens dubte, una de les afirmacions decisives de la tercera crítica, la que li permet anar més enllà del mer sensualisme i plantejar-se la universalitat del judici de gust, és la que diu que en aquest el judici *precedeix* al plaer (Ak. V, xxxvii i seg.), i aquí cal tenir en compte que en l'estètica de Kant el judici és l'experiència i també la seva condició de possibilitat. El judici és l'*a priori* de la bellesa<sup>509</sup>.

Ens trobem, així, davant d'un retorn al sensible, però a un sensible *reconfigurat*. A diferència de la sensibilitat neoclàssica, en el nou paradigma l'experiència estètica no queda *reduïda* als sentits, ni acotada a la percepció personal. La seva importància com a experiència subjectiva radica precisament en allò que va més enllà del mer subjecte empíric, és a dir, en kantià, en la intersubjectivitat, en l'apel·lació a l'universal contingut en el subjecte, en allò *necessari* en tot subjecte, allò que fa subjecte al subjecte. Aquesta categoria en el llenguatge dels artistes i els teòrics del segle XX, que no necessàriament havien llegit a Hegel o a Kant, es *traduirà* per "*esperit*"<sup>510</sup>. L'esperit no apel·la només a un valor dels subjectes sinó que també fa referència al caràcter d'*evocació* que contenen les obres, a allò de més que trobem en l'objecte artístic, definit per Adorno com un existent que no s'esgota en l'existent:

*„daß die Kunst konstitutiv jene Spielregeln kündigt, Seiendes, das im Seienden, in der Empirie nicht aufgeht. Wesentlich an der Kunst ist, was an ihr nicht der Fall ist, inkommensurabel dem empiristischen Maß aller Dinge. Jenes nicht der Fall Seiende an der Kunst zu denken, ist die Nötigung zur Ästhetik“*<sup>511</sup>.

---

<sup>509</sup> Efectivament, un *a priori* subjectiu. "Dans le # 9, Kant soutient que le jugement doit précéder le sentiment, cette antériorité du jugement étant seule à même de garantir la communicabilité universelle du sentiment. Il va même jusqu'à soutenir que le sentiment de plaisir esthétique n'est autre chose que le sentiment de cette communicabilité du jugement" Schaeffer (1992, 32). No hi ha una doctrina o un canó que pugi situar un objecte segons les seves característiques sota el predicat de "bell", tal com diu Kant, no es pot determinar *a priori* quin objecte convindrà o no al gust, cal fer-ne l'experiència. "Le beau, plutôt que d'être le prédicat d'une oeuvre, et de manière plus générale, plutôt que d'être le prédicat d'une classe d'objets spécifiés, est un prédicat de l'"objectivité" représentationnelle comme telle, c'est-à-dire non spécifiée selon son statut naturel ou artificiel" Schaeffer (1992, 45).

<sup>510</sup> El nom que Kant dona a la *capacitat* de produir obres d'art és "geni". El geni en Kant és una qualitat, no un tipus d'individu, com s'explica en el paràgraf 48 de *KU* (Ak. V, 188 i seg.). Aquí Kant defineix l'*esperit* com un principi **vivificant** en l'ànim (Ak. V, 192). El geni és un talent per a l'art, insistim, no una personificació.

<sup>511</sup> Adorno; *AT* 7, 489-499.

L'esperit és un caràcter d'universal però que només pot pertànyer a un particular, no és un universal abstracte sinó un universal *concretat* ja que només *és* en les seves **realitzacions**. S'aplica als subjectes i a les obres i esdevé així mateix el canal de connexió entre aquestes i aquells i també, tal Kant demana, entre els diversos subjectes entre si. L'esperit substitueix els continguts gnoseològics i morals de l'obra, concedint-li un valor *estètic* propi o, dit a la inversa, concedint un valor propi a allò *estètic*.

En el model representatiu el valor de l'art consistia en el seu valor de veritat i en el seu valor moral, precisament per això l'estètica era una disciplina *sotmesa* al coneixement i al deure, cosa que implica que l'*obra* era determinable (objectivable) a partir d'aquests. Amb l'emancipació del judici estètic i l'assoliment d'una legitimació pròpia, els paràmetres han de canviar. La noció d'esperit indicarà així un valor completament diferent, connectat d'alguna manera amb el saber i amb la moral, però ja no dependent d'aquests. L'art deixa de ser un *útil*, un instrument de moralització, un agent del saber. La noció kantiana de desinterès es fa present aquí.

El concepte d'esperit de l'estètica moderna parteix d'uns criteris de validació i legitimació que ja no es corresponen amb els del model representatiu. La pedra de toc per identificar l'*esperit* en l'art és el caràcter *empíric* i alhora no objectivable de les obres, la seva capacitat de ser cosa i de resistir-se alhora a la *cosificació*. És així com l'obra d'art demostra que és alguna cosa més que el que és exigint que se li apliqui un judici propi que ja no pot ser ni gnoseològic ni moral, ni conceptual ni determinant. Aquesta variació en el fonament és la que **permetrà** les transformacions radicals de l'art i dels seus *objectes* en el segle XX.

Deixant enrere el principi d'imitació que emana de la doctrina de la *mímesis*<sup>512</sup> i superant el subjectivisme que emana del de la *pòiesi*, podem parlar, en la contemporaneïtat, d'una **estètica de la composició**. Per bé que es mantenen caràcters propis de les dues doctrines depassades, perquè també es retrata el món i també s'apel·la a la subjectivitat, el nou paradigma, com diem, es troba més enllà, o més ençà, del model representatiu<sup>513</sup>.

---

<sup>512</sup> "Todo aquello que Meyer Schapiro trata como "rasgos no miméticos" de lo que todavía podrían ser residualmente pinturas miméticas: el plano, la conciencia de la pintura y la pincelada, la forma rectangular, la perspectiva desplazada, el escorzo, el claroscuro, son los elementos de la secuencia de un proceso. El cambio desde el arte "premodernista" al arte del modernismo, si seguimos a Greenberg, fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética" Danto (1999, 30).

<sup>513</sup> "Una vez comprendido que la actividad artística es antes que nada una elaboración de realidades formales autónomas, y no una reproducción de realidades anteriormente percibidas, tenemos abierto el acceso a todas las posibilidades formales del siglo XX" Hofmann (1992, 204).

El factor principal de les noves teories *compositives* és la (re)construcció de món i de sentit per part de l'artista.

El terme “**composició**”, que denota un posicionament diametralment oposat al de “representació”, adquirirà una importància cabdal en l'art modern. Provenent de la música, s'utilitzarà promíscuament en la pintura. Indicarà, per damunt de tot, una autoconsciència de l'art en relació a la seva necessitat de fonamentació *heutònoma*. L'artista *composa* perquè construeix el real de l'art, en cada cas, en cada exercici i execució d'una obra. En aquesta línia, no és atzarós que tot comenci amb l'impressionisme, una tematització de la mirada *compositiva*, o que es consideri com a moviment central del període el cubisme, una pràctica explícita, constructivista, de *composició*<sup>514</sup>, ni és estrany que tot plegat desemboqui en l'abstracció, una doctrina pictòrica de la *composició pura*<sup>515</sup>.

L'artista modern *composa*, ni simplement rep ni simplement crea, sinó que elabora l'obra i *composa* el sentit a partir de la sensibilitat, entesa com a facultat *activa*. El principi rector de la *composició* es troba més enllà de la *mímesis*, perquè l'aspecte *representacional* de l'obra esdevé secundari, i també més enllà de la *poiesis*, que en el fons és una *mímesis invertida*<sup>516</sup>, perquè la creació no poua en allò que Hegel anomena la “subjectivitat interior” de l'artista, sinó que pretén ser, en certa manera, una presentació del real o, com hem dit més amunt, una pura *manifestació*.

Wyss descriu l'evolució del model *poiètic* romàntic al model *compositiu* contemporani a partir d'una seqüència contínua:

*“En palabras de Goethe, las formas del pensamiento son “fenómenos primordiales” de nuestro sentimiento. Al “fenómeno primordial” le es aplicable: la forma es simultáneamente su contenido; el arte es simultáneamente su verdad; sujeto y objeto de la contemplación son uno. Según la doctrina de la Vanguardia, el arte debe configurar “fenómenos primordiales”, pues el arte es lo que dice, sus formas no constituyen un alfabeto, ni jeroglíficos que apuntan a otra cosa, al contenido*

---

<sup>514</sup> Severini, Gino; *Del cubisme al clasicismo*. Murcia, Yerba, 1993.

<sup>515</sup> Roque (2003, 86 i seg.)

<sup>516</sup> En la poiesis el que es mimitza no és la realitat exterior sinó la realitat interior: “*la mimesis romantique, union dans le symbole du monde fini et le fondement infini*” Wat (2013, 248). Mimesis com a *natura naturata* i poiesis com a *natura naturans*, imitació del resultat o imitació del procés, en ambdós casos esquema duplicat, representatiu. En l'estudi de Bozal ja s'entreveu que tota representació és, d'alguna manera, mimesis. Plató mateix descriu la mimesis com una poiesis, una fabricació d'imatges a *República* i *Sofista*, per exemple. Vegeu Cutillas (2006).

*intelectual, al significado, a un referente. [...] La forma moderna no denota, sino que es la susurrante manifestación de su ser*<sup>517</sup>.

La diferència radica més en el nivell del fonament que en la terminologia. Allò que en el romanticisme era entès com a *connexió* entre el subjecte i el ser, com un *accés* al ser, a l'unitari, al primordial, al més verdader, profund, etcètera, en el model contemporani es concebut ja no com a accés al ser sinó com a *constitució* del ser.

Traslladat a l'estètica això significa que l'obra es construeix, no *repeteix* res, no *deriva* de res ni *tendeix* a res, el sentit de l'obra es troba *contingut* en ella mateixa, ja no és mediació transcendent sinó manifestació *immanent*: l'obra evoca, però immòbilment, sense viatge al més enllà, sense marcar un desplaçament. L'exercici modern de l'art palesa d'aquesta manera el seu caràcter fundacional, en el sentit nietzschia que hem descrit, on l'art obre món des del no res i fa sentit a partir d'ell mateix. També d'aquí que no sigui la unitat transcendent, pròpia de la univocitat intel·lectual i finalista, sinó la *diferència immanent*, pròpia de la multiplicitat sensible donada, el *pathos* bàsic de les estètiques del segle XX, el *pathos de la distància* que Nietzsche instaura<sup>518</sup>. L'artista no pretén unificar l'experiència en un nivell superior de *sentit*, centrípetament, sinó presentar una *nova* experiència del real, centrífugament<sup>519</sup>. És per això que en l'estètica contemporània el real es disloca, i l'estètica mateixa, com a disciplina, es fragmenta, quedant esparsa, separada en ismes, escoles, moviments...

Recollint els arguments que hem anat esbossant veiem que la disciplina evoluciona al pas marcat per la modernitat. En un quadre, dibuixant la corba sensible-ideal-sensible que enunciàvem en començar, els moments principals de la seva *història* quedarien esquematitzats així:

<b>Paradigma</b>	<b>Facultat preeminent</b>	<b>Caràcter</b>
Estètica retiniana	Sensibilitat	Receptivitat (Aparença)
Estètica absoluta	Intuïció intel·lectual	Activitat (Transcendència)

<sup>517</sup> Wyss, Beat; *La voluntad de arte: sobre la mentalidad moderna*. Madrid, Abada, 2010, pàg. 196.

<sup>518</sup> Gerhardt (1988).

<sup>519</sup> El concepte de novetat en Adorno va en aquesta direcció.



Més enllà de la terminologia, queda clar que l'evolució de la disciplina ve marcada per l'evolució de la sensibilitat i per l'increment exponencial del *valor* ontològic d'aquesta. La sensibilitat, facultat primordial de l'estètica, com la pròpia etimologia (*aísthesis*) deixa entreveure, es manté com a element referencial al llarg d'aquesta història, ja sigui en forma d'aprehensió de les aparences, d'intuïció, de component de l'experiència, etcètera; i és la mutació mateixa dels seus caràcters la que marca i ve marcada per la transformació de la disciplina. Així, a partir de l'esquema i amb un ull posat més enllà de l'estètica, podem destacar el paper que juguen Kant i Nietzsche en el desenvolupament de la concepció moderna del sensible. Kant, com hem explicat a la primera part, és el responsable primer de la valoració *ontològica* del sensible [ser és percebre], i Nietzsche, en una espècie de kantisme sense Kant, pot ser considerat el seu restaurador amb la crítica als excessos de l'idealisme i la recuperació del valor de veritat que el sensible conté [platonisme invertit].

Per bé que a cap dels dos filòsofs apareix explícitament en el quadre de l'apartat anterior, ja que no se'ls hi pot atorgar una doctrina estètica pròpia ni l'hegemonia en cap etapa, la importància de Kant i Nietzsche en la història de l'estètica és central i ve donada, com diem, pel paper que juguen en la constitució **sensible** del pensament modern. Kant i Nietzsche, sense poder-los-hi atorgar estrictament doctrines estètiques pròpies, tenen una funció nodular, bàsica per al desenvolupament de la disciplina, trobant-se situats en els nexes que connecten i distingeixen els diversos moments: Kant entre el moment neoclàssic i el moment romàntic, sense formar part de cap dels dos, i Nietzsche entre el moment romàntic i el moment contemporani, trobant-se també fora d'ambdós. Són, podríem dir, els dos principals **agents de legitimació** de l'estètica moderna. No per una mera qüestió d'*influència* sobre els teòrics i els artistes<sup>520</sup>, sinó perquè són dos dels protagonistes de la fenomenalització del real i, així, de la valoració prioritària del sensible que defineix el *ser* en la modernitat.

La viabilitat de l'estètica com a *disciplina* depèn de la constitució d'una legalitat no sotmesa als principis determinants del saber i la moral. Sense una *lei* pròpia l'estètica no pot accedir a la legitimitat moderna ja que un dels paràmetres que defineix la

---

<sup>520</sup> Sobre el concepte de "influència" vegeu el que hem dit a la introducció.

modernitat, i per això mateix Kant té la importància que té, és el caràcter autònom i alhora *sistèmic* de cada *saber*. Tal com el judici cognoscitiu queda separat del judici moral en la ciència moderna i el judici moral ha de deixar de recolzar-se en el cognoscitiu si no vol recaure en la fal·làcia naturalista, el judici estètic ha d'estar **emancipat** també d'ambdós per evitar la subrogació de l'estètica i la cosificació de l'art. Aquest procés emancipador és el procés que connecta Nietzsche i Kant a partir d'un punt aparentment contradictori com és el tema del *desinterès* del judici estètic en un i l'hegemonia del principi creatiu sobre el conceptual en l'altre. Des de plantejaments diferents però donant resultats iguals, Nietzsche i Kant segreguen l'estètica de les determinacions objectives de coneixement i moral, no per simple coincidència teòrica o influència filosòfica sinó perquè la cosa mateixa ho demana.

El que cal observar en l'estètica moderna no és una mera història fàctica, els fets de la qual serien els diversos productes de l'art, sinó un procés de **legitimació**, amb tot el que un procés d'aquestes característiques implica. Kant, amb l'anàlisi (purificació/delimitació) dels judicis de gust, i Nietzsche, amb el desemmascarament de les *supersticions*, el que fan és incidir decisivament en aquest procés donant-li a l'estètica moderna una fonamentació sòlida. Kant li dóna una *crítica* (legalitat, constitució, regularitat, consistència...) i Nietzsche un *valor* (direcció, sentit, intenció...), emancipant-la de la resta de *sabers* i *modernitzant-la*, fent-la coincidir amb la constel·lació d'idees i principis del pensar modern.

Així, en l'evolució de l'estètica hi sabrem veure un moviment "hegelià" d'autoesgotament si i només si tenim en compte l'advertència adorniana de que és un procés, alhora, de realització<sup>521</sup>. La coneguda metàfora de la mort de l'art, i amb aquesta el final de l'estètica, és, com totes les morts hegelianes, una mort per *venciment*<sup>522</sup>. L'èxit, la culminació de les seves potencialitats, és la que determina el seu ocàs. En el punt final del recorregut l'estètica moderna se'ns presenta com a *acabada*, i aquí podem

---

<sup>521</sup> "Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende. Hegel als erster hat erkannt, daß es in ihrem Begriff impliziert ist" Adorno; AT 7, 55.

<sup>522</sup> Heidegger reprèn aquesta idea: "Heidegger afirma que a comienzos del siglo XIX la era de la producción del gran arte llega a su fin, porque el arte ya no puede aspirar a ser verdadero en sentido estricto, una vez que la verdad se define ahora a través de la capacidad del sujeto para objetivar el mundo a través de la ciencia. Esta es, para Heidegger, la verdadera importancia de la "muerte del arte" como forma de verdad que Hegel denuncia en su Estética" Bowie (1999, 21).

agafar-nos al doble sentit que conté la noció d'acabament, que és final i alhora resultat<sup>523</sup>.

Tal com en el pròleg de la segona edició de *KrV* Kant reflexiona sobre les diverses disciplines del saber i diu de la lògica que es troba *completada* (B viii), apel·lant a la prova de que es manté invariable des d'Aristòtil i que, en vida de Kant, funciona encara perfectament; podem presentar aquí el mateix argument en favor de l'estètica, que assoleix el seu estatut d'autonomia i queda fixada tal com va incidint, influint i coincidint amb els principis de legitimació de l'edat moderna: immanència, fenomenització del real, monisme ontològic, unitat de l'experiència, integralitat del *Gemüt...*

### *De la imatge a la composició*

L'adaptació al paradigma monista té un preu, un preu que l'estètica paga posant en qüestió un dels seus elements constitutius: el concepte d'**imatge**. La imatge és una de les nocions principals al voltant de les que pivota la *història* de l'estètica, un concepte tematitzat, com a mínim, des de les discussions figurades entre el Sòcrates platònic i els sofistes caricaturitzats que li surten al pas<sup>524</sup>. D'habitud, en Plató, la filosofia consisteix en un treball assistit al voltant de la definició correcta d'un terme, un concepte o una noció. Aquest exercici posa les bases de la tradició posterior, que s'ha arribat a considerar com un conjunt de notes a peu de pàgina dels problemes encetats en els diàlegs. Precisament això és el que ocorrerà també amb el concepte d'imatge. La *definició* de "imatge", marcada *negativament* en Plató<sup>525</sup>, significarà el punt de partida d'un discurs filosòfic que desembocarà en el que hem vingut anomenant, potser amb una lleugera redundància, "estètica moderna". Un punt de partida que a través d'un moviment d'autognosi típic de la modernitat entrarà en crisi i haurà de ser revisat. La legitimació de l'estètica implicarà la **transvaloració** de la imatge: per una part la seva

---

<sup>523</sup> Belting, Hans; *Art History after Modernism*. Chicago, Chicago University Press, 2003. Belting a la segona part del llibre, titulada "*The End of Art History?*" pàg. 113 i seg. Presenta la idea expressada per autors com Danto a *The transfiguration of the common place* que l'art ha deixat de tenir una "història", ha esdevingut un mer concepte i necessita un nou discurs.

<sup>524</sup> Per una exposició detallada de la temàtica figurativa en el món grec vegeu Bosch-Veciana, Antoni: "*Εἰδῶλον* i *εἰκῶν*. Dos noms i una problemàtica sobre la *representació* i la *imatge* en la Grècia antiga", dins *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia* 24 (2013), 25-61.

<sup>525</sup> Un article clàssic sobre el tema, d'on traiem les referències, Vernant, Jean- Pierre, "Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimésis", dins *Journal de Psychologie normale et pathologique*, nº 2, abril-juny, 1975, pàg. 133-160. Les referències són bàsicament de dos diàlegs, *República*, on la reflexió és sobre el paper de l'art en l'educació, i *Sofista*, on la discussió és sobre el caràcter del coneixement. Sobre *Sofista* vegeu Heidegger, GA 19.

negació, el que es coneix com a “crisi de la representació”<sup>526</sup>, crisi on actuen encara les restes del platonisme; i per altra la seva positivització, amb la identificació entre el ser i la imatge, el seu aparèixer, que exigeix la fenomenologia moderna i on, suposadament, el platonisme és deixat enrere.

El concepte d’imatge expressa un evident contingut sensible, amb la referència escòpica explícita que comporta. Alhora avarca, metaforitzat, qualsevol aspecte de la sensibilitat, no només la ocular, fent possible aplicar-se a àmbits tant allunyats de l’exercici de la vista com són la música o la literatura. Es parla, per exemple, d’imatges sonores i de les belles imatges que dona la poesia. La imatge actua com a *lingua franca* del sensible, ja que conté en essència allò més propi del sensible: l’aparició. Acaba identificant-se amb tota *manifestació* sensible i també amb les representacions del pensar, com són la paraula, l’escriptura i, per extensió, la discursivitat i el llenguatge<sup>527</sup>. Imatge i paraula escrita comparteixen origen en el terme grec “*grafein*” (traç, marca), cosa que ens dona moltes pistes sobre l’equiparabilitat entre ambdues formes d’expressió. Una derivada d’aquesta coincidència originària en l’estètica antiga és el conegut agermanament entre poesia i pintura expressat en el *dictum* d’Horaci, “*Ut pictura poesis*”, present en essència a Simònides i Plató<sup>528</sup>.

Sense poder obviar l’empremta sensible, la imatge apunta alhora cap a les facultats intel·lectuals, ja que una imatge és sempre *mental*, té caràcters constituïts i no pot plantejar-se com a simple donació. La imatge *demana* una elaboració subjectiva. Té, així, molt a dir respecte a l’essència del conèixer, i no és necessari insistir en la familiaritat semàntica entre la imatge i els elements de l’epistemologia relacionats amb l’exercici de la visió: *eide*, idea, teoria, fenomen, *Erscheinung*, representació, *aletheia*, apofàntic, sinopsi...

---

<sup>526</sup> Entendrem que la crisi del llenguatge i la crisi de la imatge són símptomes finiseculars d’una crisi de sentit més profunda que és la crisi de la representació: la desconfiança en el caràcter de veritat de tot discurs, el relativisme epistemològic, el nihilisme, etcètera.

<sup>527</sup> “*La percepción de la palabra como imagen surge con la escritura, que hace visible el lenguaje hablado, lo convierte en un artefacto*” Galí, Neus; *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona, El acantilado, 1999, 170.

<sup>528</sup> Sobre l’origen d’aquesta relació vegeu Bosch-Veciana (2013) i Galí (1999). Sobre plató i les imatges parlades del sofista, a part de Vernant (1975) vegeu Vasiliu, Anca; *Dire et voir : la parole visible du sophiste*. París, Vrin, 2008. També Mitscherling, Jeff; *The image of a second sun: Plato on poetry, rhetoric, and the techne of mimesis*. New York, Humanity Books, 2009. De la Calle, Romà: “Més ençà de la imatge. Més enllà del text. Diàlegs entre les imatges i les paraules”, dins Montserrat, Josep i Roviró, Ignasi (eds.); *La imatge: Col·loquis de Vic XVI*. Barcelona, Societat Catalana de Filosofia, 2012, 9-44.

La imatge és immediata i mediata simultàniament, una percepció configurada, és alhora sensible i mental, i aquesta *dialèctica*<sup>529</sup> és la clau de volta de la seva rellevància per a l'estètica i, en definitiva, per al pensament representatiu. En la imatge es conté sempre un *trànsit* entre receptivitat i espontaneïtat, un nexa d'unió entre les dues branques de l'esperit, per dir-ho amb Kant, un Kant que com sabem, dins de la seva arquitectònica, situa la facultat de les imatges, la *Bildungskraft*, en una posició nodular, en la *funció* distributiva pròpia d'una arrel<sup>530</sup>.

La imatge és un **resultat**, el producte d'una operació i, per tant, pot ser descomposada en els elements simples d'aquesta: l'objecte, el subjecte i la *relació* entre ambdós. Implica l'estructura clàssica, dualista, de la representació, en la que hi ha un objecte que apareix i un subjecte que rep aquesta aparició. Tota imatge és *fenomen*, no hi ha imatge en si, té un estatut *secundari*, un caràcter de repetició, necessita un arquetip originari i un receptor que la configuri, es troba situada enmig d'aquesta estructura, sent sempre l'element central però mai un element primari. La imatge és imatge d'alguna cosa i per a alguna ment, és imatge de i per a. És el resultat i alhora el residu de l'operació representativa. És també l'element que *oculta* mostrant-lo l'objecte en si i que el *dóna* al subjecte sense donar-li absolutament. El concepte d'imatge està empresonat en el paradigma de la *mimesis*:

*“La mimesis afirma la identidad en la diferencia. [...] La mimesis ritual no se ajusta a un modelo empírico, en todo caso a un modelo cultural y religioso, transmitido oralmente, que la figura mimética –aquella que participa en el ritual- concreta: la sugestión es un elemento fundamental para hacer convincente esa mimesis. A su vez, la mimesis es un hecho antes que la cualidad de un objeto o una imagen. [...] El <esto es aquello> de la mimesis no es una tautología, tampoco la creación o invención de un*

---

<sup>529</sup> El concepte de “imatge dialèctica” és central en Walter Benjamin, per exemple a l'obra d'art en l'època de , també, d'una manera particular en la seva breu història de la fotografia i en l'estudi dedicat al drama barroc alemany. Vegeu Buck-Morss, Susan; *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor, 1996.

<sup>530</sup> Una discussió clàssica en el kantisme és la que fa referència, precisament, als diversos papers de la imaginació: “En la versión A de la KrV la “imaginación” se mantiene en una posición híbrida: produce asociaciones que se cohesionan en algo concreto, y a la vez es capaz de reproducir intuiciones sin la presencia del objeto en la intuición. En esta versión la imaginación parece ser a la vez productiva y receptiva. La productividad forma parte del Entendimiento, que es necesario para sintetizar las intuiciones, mientras que la receptividad es propia de la sensibilidad. En la segunda versión de la KrV Kant cambia el papel de la “imaginación”, con el fin de sostener la frontera entre lo sensorial y lo inteligible. Los problemas de esta frontera resultan más evidentes en la parte fundamental del intento de Kant por deducir la estructura de nuestra subjetividad: el intento del Yo por describirse a sí mismo como objeto. Esta es la parte de la filosofía de Kant que tendrá un importante efecto en el idealismo y en el primer romanticismo alemanes, y por consiguiente en la teoría estética” Bowie (1999, 30). Vegeu també Martínez Marzoa (1987).

*sujeto fantástico. <Esto es aquello> pone de relieve algo que en la obra se aprecia, pues la obra, la poesía mimética crea la relación. La mimesis es dinámica y creadora, su dinamismo no puede escapar de lo uno y lo otro, de la relación”*<sup>531</sup>.

En l'estructura mateixa del concepte d'imatge hi veiem la marca característica del platonisme, la *duplicació ontològica*, la divisió del real entre un real real i un real aparent. La imatge implica la distinció entre el ser i la seva representació, un dels *temes* centrals en el pensament platònic. L'ontologia, l'epistemologia, la moral i, si es pot parlar així, l'estètica platònica, s'elaboren al voltant de la problemàtica que genera la dualitat. La duplicació és jeràrquica i discriminatòria, divideix el real entre dos nivells i exigeix canals de *mediació* entre ambdós. La imatge conté un doble caràcter pel fet de representar l'aparició del real, el *moment* de la connexió entre el subjecte i el món, i alhora ocupar el nivell inferior de la divisió entre el ser i la còpia. Queda significada com l'element *irreal* (ontologia), *fals* (epistemologia), *perjudicial* (moral) i *fictici* (estètica)<sup>532</sup>. Tota la discussió filosòfica sobre el signe, el símbol i la icona parteix d'aquesta tensió entre ser i aparentar que trobem inscrita en el concepte d'imatge<sup>533</sup>.

No és simplement Plató sinó el conjunt de la tradició occidental, impregnada de platonisme, la que funciona a partir d'aquesta concepció on la imatge és alhora un índex del ser, i per tant positivament ens encamina cap al ser, i una aparença del ser, i per tant negativament el suplanta:

*“En Plató llegim dues modalitats d'imatge: la imatge com a tal (l'εἰκόν) i el simulacre (l'εἰδώλον). D'una banda, l'εἰκόν és la imatge que diu relació a l'intel·ligible i, com a tal, ens hi permet l'accés. Això suposa que a aquesta imatge, situada en el món de la visibilitat, li manca alguna cosa; que aquesta imatge no expressa la plenitud de l'imatjat sinó que la visió d'ella, i el llenguatge que la gosa dir, apunten vers una intel·ligibilitat enllà del món visible, mostrant-ne a l'hora la seva distància. En l'ordre jeràrquic de l'ésser, l'εἰκόν apunta vers l'ésser real, l'ésser en la seva plenitud. Des de la visió d'aquesta no-plenitud de l'ésser, que és l'εἰκόν, l'ésser humà pot arribar a la contemplació de l'ésser veritable, que no és altra cosa que la visió plena: la contemplació de la idea. D'altra banda, l'εἰδώλον és la imatge que es*

---

<sup>531</sup> Bozal (1987, 70 i 94). Vegeu també Halliwell, Stephen; *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton, Princeton University Press, 2002.

<sup>532</sup> La paraula “imatge” té mala fama, diu Merleau-Ponty, perquè es considerada com una còpia, com una segona cosa, de menys categoria. Merleau-Ponty *op. cit.* Sobre les arrels clàssiques d'una concepció de la natura i del real que s'oculta vegeu Hadot, Pierre; *Le voile d'Isis*. París, Gallimard, 2004.

<sup>533</sup> “Bildstrukturen setzen sich nach Pierce aus den drei Zeichenklassen zusammen: dem “Ikon”, dem “Index” und dem “Symbol”” Wyss (2006, 11).

*llegeix a si mateixa com a plenitud de la realitat. És la imatge mimètica de l'original. En ella mateixa s'esgota el sentit de la realitat. No hi ha en ella cap deficiència, no apunta a res més que a si mateixa. En el fons és tinguda per una imitació tan perfecta de l'original que només n'és un doble, el seu doble. Podem dir que barra el pas al món de la intel·ligibilitat, fent del món de la visió sensible el món de la realitat*<sup>534</sup>.

No serà fins a la fenomenologia kantiana que l'esquema duplicat es posi en dubte radicalment, amb la identificació *funcional* entre el que és i el que *se'ns* presenta. Hem entès, també, que un dels valors de Nietzsche per a la història del pensament consisteix en l'acte filosòfic capital d'invertir, en un primer pas, el platonisme, prioritzant l'aparèixer sensible per sobre del ser ideal, per procedir posteriorment a la seva superació, negant la distinció entre ambdós. En aquest punt fonamental el gir de Nietzsche i el gir de Kant tornen a coincidir: subvertir l'estructura model/còpia i provocar així la seva dissolució.

A pesar de la seva omnipresència, històricament i estructuralment la noció d'imatge arrossega un component nuclear de **negativitat**<sup>535</sup>. Des de l'origen mateix del pensament occidental la imatge queda estigmatitzada com a *pseudoveritat*. Com anem veient, però, la iconoclàstia no pot ser completa, ni tan sols en Plató<sup>536</sup>. La imatge no és simplement prescindible o refutable ja que en funció del paradigma dualista està programada per a jugar el paper de medidora, de via (limitada, defectuosa, enganyosa...) d'accés al ser. En funció d'això se li pressuposa el caràcter de *simulacre*, no en el sentit de Debord sinó en el de Bosch-Veciana. És allò que no és. Sembla, però

---

<sup>534</sup> Bosch-Veciana (2013, 46).

<sup>535</sup> Una anàlisi antropològica a Belting, Hans; *Antropologia de la imatge*. Buenos Aires, Katz, 2005. Un recorregut per la seva història a Azara, Pedro; *Imatge de lo Invisible*. Barcelona, Anagrama, 1992.

<sup>536</sup> El tema central de *Sofista* consisteix en "salvar" en certa manera la imatge, distingint entre la tècnica del filòsof i la del sofista: "*Precisament ha estat la reflexió de Plató sobre la imatge i la seva representació allò que l'ha portat a una nova manera de comprendre l'ontologia, sobretot perquè li ha possibilitat comprendre bé el sentit del «no-ésser» i el lloc que aquest ocupa en relació a la imatge en tant que representació. Si, en aquest diàleg [es refereix a Sofista], Plató ha rebutjat l'ontologia de Parmènides és perquè ha comprès que no es pot rebutjar la imatge com a pertanyent al no-ésser, sense fer més distincions. La imatge (vertadera, icònica) ni és la representació de la plenitud de l'ésser, ni és la negació de l'ésser sinó que té una semblança-dissemblança amb l'ésser. En canvi, la imatge (falsa, fantàstica, ídol) tan sols mostra l'ésser d'una aparença de semblança. L'afirmació platònica d'un no-ésser relatiu li ha permès fer una distinció ontològica fonamental. I això mateix ens permet comprendre que la diferència entre εἰκὼν i εἰδῶλον (o φάντασμα) no és deguda a l'ésser sinó a la funció que se li atorga a l'ésser: en la «imatge-icona» es mostra la separació entre la imatge i el model, una separació tensionada en la semblança-dissemblança respecte de l'ésser; en la «imatge-ídol-fantasma» hi ha una identitat (falsa) que fa que la imatge desplaci el model sense respectar la tensió semblança-dissemblança. El sofista i el filòsof són certament artistes en tant que tots dos elaboren artísticament discursos. Ara bé, ho fan amb tècniques diferents que suposen ontologies diferents.*" Bosch-Veciana (2013, 50). Vegeu Heidegger, GA 19.

no és. Tal com l'escriptura, la imatge està relacionada constitutivament tant amb el record com amb l'oblit (*lete*) ja que se la fa responsable d'*ocultar* allò mateix que hauria de mostrar<sup>537</sup>. La imatge és una variant del *pharmakon* del que parla Derrida en analitzar el mite platònic de l'escriptura, un *poisonous gift*:

*“It is the effect and the cause of faulty memory (hypómnesis); and it does not make knowledge possible in the Platonic sense of a product of memory (mnéme). Writing offers only the repetition of knowledge, not its production through an act of remembering, of anamnesis. Insofar as it invites people to make use of it, it seduces them into ceasing to remember, that is, into ceasing to produce true knowledge. Because of this effect, what initially appears as an aid and a remedy is more like a poison that weakens people and prevents them from acquiring true knowledge; it can mimic but not produce it”*<sup>538</sup>.

Exactament igual que ocorre amb el sensible, ja que es tracta en essència del mateix cas, la imatge haurà de ser *transvalorada* si es vol superar la contradicció que la constitueix. El procés de legitimació de la modernitat ho demana. El seu component negatiu, d'aparença, d'ocultació, haurà de significar-se en positiu, transformant-se, a la manera moderna, en *fenomen*. Tal com en altres aspectes del saber, la mutació es dura a terme a través de l'estratègia filosòfica que identifica allò que és amb la seva aparició<sup>539</sup>.

La transvaloració de la imatge en l'estètica moderna exigeix un nou sistema de legitimació basat també en el principi fenomenològic. El valor de la imatge ja no provindrà del **valor** d'allò que representa ni de la seva precisió en el representar. Perdrà, per tant, el seu caràcter de mediació<sup>540</sup>, deixarà de considerar-se a partir del que *conté* i passarà a validar-se a partir del seu propi *ser*. Sent la figura clau del dualisme s'haurà de reformular per adaptar-se al model monista on el fenomen no es valida en funció d'allò

---

<sup>537</sup> “no se ha insistido suficientemente en los encadenamientos fatales que Platón estableció, en el Ion, por ejemplo, por un lado entre el “sustrato” de la imagen artística, hecho de sombra y humo, por otro su causa nocturnal o dionisiaca, y finalmente sus narcotizantes efectos en el alma que neoplatónicos helenísticos como Proclo o Plutarco ya detectaron” Azara, Pedro; *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid, Siruela, 1995, 22.

<sup>538</sup> Gebauer i Wulf (1995, 297).

<sup>539</sup> “Die phänomenologische Auffassung gründet im Sensualismus. Es gilt für sie George Berkeleys Satz: “Esse est percipi”. *Das Bild ist ein Wahrgenommenes*” Wyss (2006, 89).

<sup>540</sup> “La dificultad de una hermenéutica de la imagen para el arte del siglo veinte, muy en particular para el arte abstracto como forma expresa de negatividad, da que pensar respecto al comportamiento de las imágenes en un tiempo en el que los modelos de representación acusan una fuerte crisis de significado. La destrucción del carácter medidor de las imágenes simbólicas, a causa de la ausencia de una significación extra-sensible, aniquilada por la experiencia de nihilidad, nos obliga a pensar acerca de la inmediatez de la experiencia estética” Vega, Amador; *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2005.



a què remet sinó a partir de l'operació, la llei, que el conforma. En el cas de l'art, la seva *regla de construcció* haurà de respondre als paràmetres de l'estètica, no podent dependre ni de la legalitat cognitiva ni de la legalitat moral.

En el fenomen, sigui en l'àmbit cognitiu, moral o estètic, la demanda de legitimació està *implícita*. El fenomenòleg s'apropa al real com a donat i el que fa és procedir a l'anàlisi de les seves condicions de possibilitat. En el cas de l'art de la modernitat, que perviu com a cadena d'experiències, sense doctrina donada, cànon ni dogma, el que ocorre és que l'obra ha d'*enunciar* amb simultaneïtat a la seva presència les *condicions* que l'han possibilitat. És per això que els ismes, les escoles i els moviments artístics moderns són el que són i tenen el significat que tenen: les seves proclames, lemes i manifestos expressen uns *principis* que l'art es concedeix a si mateix, heautònomament.

L'heautonomia implica la necessitat d'un exercici d'autolegitimació explícita. L'obra ha de *dir* la seva llei i ha de demostrar que aquesta llei no és subsidiària de coneixement ni moral, sinó que és purament *estètica*. La saturació teòrica de l'art modern es deguda a aquesta demanda continua. L'obra neix acompanyada dels seus principis de legitimació, els *necessita* per a poder aparèixer i els genera en l'acte mateix de la seva aparició. L'art es presenta així com l'*objecte* del *faktum* tercer: un mode d'experiència que demana una llei diferenciada i que, demanant-la, la crea.

En aquest procés queden modificats per l'arrel els principis de l'art. Si en el seu estadi simbòlic, icònic, la imatge es legitimava en funció del seu referent (els continguts sacres, polítics i socials de l'art s'expliquen a partir d'aquí) i de la seva capacitat imitativa (tot el discurs paidètic i exemplaritzant de l'art, des d'Aristòtil a Schiller, es sosté sobre aquest principi)<sup>541</sup>; amb l'eclosió moderna el fenomen de l'art s'haurà de validar exclusivament a partir de la seva constitució com a obra. És el pas de la imatge a la *composició*, on no és el valor representacional sinó la *constitució artística* el que dona entitat. El motiu de l'obra és l'obra i el de l'art, com diu Rothko, és l'art mateix:

*“The subject of painting is the painting itself, which is a corporal manifestation of the artist's notion of reality, made manifest through the production on the canvas of objects, or qualities, or both, recognizable or created, which are referable to our experience, either directly or through reasoning”*<sup>542</sup>.

---

<sup>541</sup> El paradigma paidètic arribaria fins al Schiller del *Kallias* (1793), ja que en les seves *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793) ja s'aprecia un desplaçament. La discussió amb Kant que planteja és molt significativa.

<sup>542</sup> Rothko (2004, 79). Rothko introdueix l'antítesi constructiu/compositiu. "*La vanguardia construye su forma a partir de unidades que no son entidades físicas, sino relaciones conceptuales. No se trata, pues,*

Això no significa, en cap cas, l'autoaïllament de l'art ni la desaparició de les imatges, el que significa és que el seu fonament s'ha *interioritzat*, ha esdevingut **immanent** a l'obra mateixa. El sistema de l'art modern presenta un sistema d'imatges sense referent<sup>543</sup>. Són imatges òrfenes que han d'assolir validesa per elles mateixes, sense suport transcendent, com els propis artistes expliquen:

*“Cézanne crea la expresión cromática de las cosas, su nota pictórica interior, y las encaja en la forma que eleva a fórmula de resonancia abstracta, llena de armonía y a menudo puramente matemática. No es un hombre, ni una manzana ni un árbol lo representado, sino que el artista utiliza todos esos elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama “imagen””*<sup>544</sup>.

El principi d'heautonomia kantiana arriba així a l'àmbit de la producció artística. L'obra es significarà com a *fenomen en si* i serà rellevant per l'*experiència estètica* que implica. Alienant la seva fonamentació de tot valor de veritat i de tot valor moral, l'obra haurà de mostrar validesa en funció, purament, de la categoria estètica. La problemàtica que tot això comporta apareix reiteradament en la modernitat:

*“¿En qué medida es posible elaborar una hermenéutica de la imagen que eluda los peligros de una representación auto-referencial y ensimismada? En ausencia de modelos de significación trascendentes, ¿que nivel de comprensión debe atribuirse a imágenes que no son imágenes, a imágenes que huyen de los modelos representacionales? ¿Qué grado de significación tienen las imágenes que pretenden haberse liberado de toda narratividad?”*<sup>545</sup>.

Cada obra haurà de donar prova del *faktum* de l'art, és a dir, haurà de validar-se en funció dels paràmetres del judici de gust, certificant així mateix que aquest, efectivament, funciona, que és una legalitat en si mateix i no un apèndix de saber i moral. Degut a aquesta estranya condició, que des d'Adorno es defineix com a

---

*de desfigurar la mimesis a través del análisis intelectual de lo representado, como ocurre en el cubismo, o subvertir la estructura asociativa de lo real, como haría el Surrealismo, sino de negar la objetividad en favor de la estructura entendida como sistema de relaciones interiores a la obra*" Introducció de Helio Piñon a Bürger, Peter; *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 2000, pàg. 17. "La naturaleza constructiva de la forma vanguardista determina su tendencia a la abstracción" *idem*. pàg.18. Sobre el cubisme vegeu Bois, Yve-Alain: "The semiology of Cubism", dins V.V.A.A. *Picasso and Braque: a symposium*. Nova York, The Museum of Modern Art, New York, 1992, 169-208.

<sup>543</sup> "Kunstswerke sind Bilder ohne Abgebildetes und darum auch bilderlos; Wesen als Erscheinung" Adorno; AT 7, 427.

<sup>544</sup> Kandinsky, Vasili; *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Paidós, 1999, pàg. 43.

<sup>545</sup> Vega (2005, 50).

“negativitat”<sup>546</sup>, l’art modern perviu en un estat de crisi estructural, que és la seva naturalesa. Sense poder recolzar-se en allò constituït (objectiu), l’art ha de constituir-se en cada cas (estèticament).

“Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind; der Blick, unter dem, was ist, in Bild sich verwandelt”, diu Adorno<sup>547</sup>.

La imatge no remet a res, és una imatge **fixada**:

“Subjective Erfahrung bringt Bilder ein, die nicht Bilder von etwas sind”<sup>548</sup>.

Cal destacar la profunditat, el canvi dràstic, que significa aquesta nova concepció. Durant un moment prolongat de la història del pensament estètic, i aquest moment no coincideix exclusivament amb el hegelianisme, es procedí a identificar l’art amb la imatge. Fent això es reduïa la història de l’art a una història de la imatge, es situava el naixement d’ambdós en paral·lel<sup>549</sup> i es concretava el discurs sobre el final de l’art en el discurs sobre l’ocàs de la imatge com a instrument<sup>550</sup>.

Efectivament, una *història* de l’art queda abolida quan la imatge ha de prescindir del seu principi mimètic fonamental. Tot el trajecte que havia seguit la imatge des dels seus orígens com a agent de la representació fins a la dissolució del pensament dual és alhora un trajecte que pot ser acotat perfectament sota les coordenades d’una història. L’art, vist des d’aquesta perspectiva, pot declarar-se acabat amb l’ocàs de la imatge; *idealiter*, en cap cas *materialiter*, és a dir, pot declarar-se *exhaurida* la possibilitat de seguir desenvolupant-se a partir dels paràmetres de la *mimesi*, tot i que això no impliqui negar

---

<sup>546</sup> Per bé que el concepte de “negativitat” té una llarga tradició filosòfica, és degut a Adorno, sobretot, que impregna els discursos dedicats a l’art: “La preocupación por las vías de expresión y representación de las formas inteligibles, como ya ha sido estudiado, está en los orígenes de la abstracción en los movimientos artísticos del siglo veinte, desde Kandinsky a Mark Rothko. Pero en qué medida el arte abstracto puede ser comprendido junto a los movimientos místicos de la Edad Media europea es algo que debe confirmarnos el estudio de las crisis espirituales de las distintas épocas, así como los lenguajes de la negatividad que ellas han generado” Vega (2005, 17-18).

<sup>547</sup> Adorno; AT 7, 488.

<sup>548</sup> *idem*. 133.

<sup>549</sup> En Hegel s’entén el símbol com l’inici de l’art, podem dir que l’ambigüitat del símbol connecta amb la negativitat de la imatge en plató? Wyss, Beat; *Hegel’s art history and the critique of modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

<sup>550</sup> Hans Belting defensa que l’art comença el 1400, parla d’una etapa d’art anterior a l’art, i per tant també d’una etapa d’art posterior a l’art, idea en que coincideix amb Danto. Igualment es detecta una coincidència entre el “naixement” de la història de l’art i el renaixement com a època. Seria aquest naixement de la història també el naixement de la imatge?. Didi-Huberman, Georges; *Devant l’image: question posée aux fins d’une histoire de l’art*. París, Les éditions de minuit, 1990, 67 i seg. El renaixement com la primera etapa de la humanitat amb consciència històrica.

la possibilitat que els seus productes segueixin existint i proliferant<sup>551</sup>. No només això, quan el paradigma mimètic deixa d'operar el judici sobre el conjunt de les obres de la història de l'art ha de ser igualment modificat. D'una manera retroactiva es revalida tota l'obra anterior prescindint del model representatiu que la dirigia i passa a judicar-se des del paradigma estètic immanent. És demostra així mateix que també aquelles obres eren ja més del que eren epocalment. Els grans mestres de l'art poden seguir sent valorats a partir de la seva excel·lència estètica, sense tenir en compte el sistema de sabers i creences que els motivava. La imatge mateixa, com a concepte cultural, pot començar a pensar-se com a *històricament*, propiciant una *arqueologia*, un recorregut per la seva memòria, pel culte, pel seu poder de seducció i per la seva importància al·legòrica<sup>552</sup>. La transformació del paradigma modifica tot el conjunt de la *producció* artística. La imatge passa a ser més del que és i la *història* mateixa s'acaba concebent com un *moment* puntual i delimitat en el recorregut complet de l'art. Quan aquest demostra que pot anar més enllà del seu element mimètic primordial, demostra també que ha transcendit la tasca de reproducció i còpia que, en origen, se li pressuposava.

Tot el discurs sobre la fractura, l'ocàs i la desaparició que acompanya l'art modern s'explica des d'aquí. L'art té com a condició de possibilitat superar la seva pròpia *historicitat*. Els teòrics i artistes de la modernitat deneguen per principi allò que fins llavors era el seu fonament secular: la identificació entre l'art i la imatge<sup>553</sup>. El que fan en realitat no és refutar l'estratègia estètica anterior, sinó presentar una *possibilitat* externa a la tradició i es així com posen sobre la taula una novetat radical. Deneguen el recurs mimètic, la representació, com a única estratègia operativa vàlida per a l'art i fent això modifiquen l'essència del concepte mateix d'art. Des de la baula final es revisa tot el traçat de la cadena.

---

<sup>551</sup> Inclús els negadors més radicals de la mimesi estètica, els abstractes, mantenen que la pintura figurativa pot seguir-se desenvolupant; igualment, inclús el destructor de la tonalitat, Schönberg, manté que la música tonal segueix sent perfectament vàlida.

<sup>552</sup> Belting descriu aquesta tradició: Panofsky i la iconologia, Aby Warburg i la seva memòria de les imatges, Cassirer i les filosofies de les formes simbòliques, Foucault i la crisi de la representació, Baudrillard, que veu les imatges com a assassines del real, etcètera. Sobre l'exercici d'Aby Warburg. Vegeu Didi-Huberman, Georges; *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París, Les éditions de minuit, 2002.

<sup>553</sup> “<La historia del afán de imitación es diferente de la historia del arte>, escribió Wilhelm Worringer en su tesis doctoral, que se publicó en 1908 bajo el título de *Abstracción y empatía* y en seguida llamó mucho la atención. Los pintores de *Der Blaue Reiter*—Kandinsky, Marc, etc.— se remitieron pocos años después a este escrito” Hofmann (1992, 71). “<La superficie natural de las cosas es ciertamente bella, pero su imitación es algo muerto. Las cosas nos lo dan todo, pero su representación no nos da nada más> Estas frases sacadas del diario parisino de Mondrian podrían muy bien proceder de Marcel Duchamp (1887-1968), e incluso éste podría haberlas formulado en la misma época, entre 1912 y 1914, en que lo hizo el holandés” *idem*. (280).

Precisament, l'eclosió de l'art modern es significa per negar constitutivament la identificació originària entre l'art i la imatge representativa. La seva pròpia existència depèn de ser capaç de proposar una solució diferent i fonamentar el concepte de “**composició**”, és a dir: donar raó del valor estètic en si mateix, obrir la possibilitat d'un llenguatge i una semàntica nova, mostrar la capacitat d'emancipar el valor de l'obra dels valors de l'objecte, etcètera. Totes aquestes operacions s'encadenen en el nou exercici de l'art. El conflicte es situa en el nivell del fonament, però els símptomes es mostren en les obres i en la facticitat de la història cultural.

Precisament, una radiografia acurada dels canvis observables en superfície ens hauria de conduir a reconèixer el seu origen remot en la profunditat estructural del pensar modern. Els exemples que ens dona l'art del segle XX apunten directament a causes relacionades amb aspectes centrals del nou paradigma: la refutació del dualisme, el principi fenomenològic, el gir subjectiu, la validació de l'aparença... Veiem així que les innovacions en el nivell de les obres no es produeixen per generació espontània, atzar o aparició sobtada del geni inesperat. El camí de l'art de la modernitat respon a les transformacions teòriques que uns filòsofs, en molts casos desconeguts per part dels propis artistes, han dut a terme en el nivell del fonament. Les obres i les teories artístiques són **projeccions**, exercicis només possibles gràcies a les modificacions en el paradigma del pensar que la filosofia moderna introdueix. Sense Kant no hi pot haver Manet<sup>554</sup>.

A part de l'enquadrament de l'estètica dins del paradigma general del pensar, cal apuntar que la gran mutació en l'art modern és producte d'una aportació filosòfica a la que hem anat apel·lant i que apareix en la tercera crítica kantiana: la *desaparició* de l'objecte estètic. El principi d'heutonomia kantiana, amb la necessitat d'una legalitat pròpia per al judici estètic que instaura, és el causant d'aquesta escandalosa desaparició. És la conseqüència primera de l'anàlisi crítica del judici.

Com hem vist, el judici de gust que Kant dissenya té una característica principal: no és un judici objectiu i determinant, això és, no es constitueix en funció d'un caràcter d'objecte sinó d'un caràcter del subjecte. La crítica kantiana li denega al judici estètic un *domini d'objectes* propi i fent això dona lloc dues situacions que tindran un desenvolupament significatiu en la teoria i la història de l'art posteriors: allibera l'art de les seves *determinacions objectives* i permet, simultàniament, que tot *contingut, tema,*

---

<sup>554</sup> L'afirmació és de Greenberg. Vegeu Danto (1999).

*matèria, forma*, etcètera, sigui pensable com a *objecte* propi de l'art. Aquest és el resultat últim del que Schaeffer anomena “**indeterminació objectual**”. Kant desobjectivitzava l'art, permetent així l'*eixamplament* del judici estètic a tot l'àmbit del real i alhora donant peu als diversos exercicis de dissolució que caracteritzen l'art de la modernitat tardana: abstracció, informalisme, atonalitat, *objets trouvés*, *ready-mades*... S'expliquen així, no només des del continu fàctic de la història de l'art sinó des de l'evolució en profunditat del pensar modern aspectes fàcilment recognoscibles en l'esdevenir de la cultura que la *desobjectivització* provoca. Exemples d'això són la tendència a introduir en la *temàtica* de l'art elements que fins llavors eren desconsiderats: es deixa de pintar allò sacre, mític, històric, polític, etcètera i s'enceten temàtiques que per elles mateixes no concedeixen *valor* a l'obra. Sent descartada l'objectivitat com a ideal plàstic, el verisme i la doctrina de la similitud deixen pas a percepcions voluntàriament modificades: la tematització de la mirada, l'ús de la tonalitat com a expressió del sentiment, el color com a substitut del tema en la pintura abstracta... També assistim a la desaparició de l'element estructural bàsic que identificava tradicionalment cadascuna de les disciplines de l'art, un altre dels caràcters comuns en les estètiques postromàntiques: la desaparició de l'objecte representat en l'escultura i pintura informalista, la desaparició de l'argument i la trama en el teatre i la novel·la, la desaparició de la melodia bàsica en la música, etcètera.

Al que s'assisteix, en última instància, és a un procés d'emancipació de l'art dels seus continguts (objectes, conceptes, idees, valors...), que acaben mostrant-se, precisament, com a elements accidentals, *impropis*, aliens, adquirits i prescindibles. Diríem que l'art queda *reduït* als seus aspectes *formals* si aquesta afirmació no hagués de provocar les confusions que encara provoca<sup>555</sup>.

L'atenció a l'aspecte **formal** de l'art, en el sentit kantian d'estructura d'allò materialment donat, no ha de plantejar-se com a doctrina sinó com una conseqüència que ve donada pel caràcter no determinant, és a dir, no objectiu, del judici estètic modern. Quan s'acusa a Kant de “formalista” és cau en un malentès, paral·lel al malentès que provoca la doctrina kantiana del *desinterès* entre els nietzschians, originat per Nietzsche mateix. Purificació formal i desinterès són només dues maneres d'enunciar allò que en el fons és la base de l'estètica moderna: l'emancipació de l'art de les disciplines objectives,

---

<sup>555</sup> La confusió habitual entre formalisme i decorativisme, de la qual ja Kandinsky adverteix. En la història de la recepció kantiana el malentès és permanent i arriba fins avui.

l'autonomia respecte als judicis determinants de coneixement i moral i la constitució d'una esfera de sentit pròpia<sup>556</sup>.

Si ens centrem en la pintura, per exemple, hem vist com aquesta passa a considerar-se des d'ella mateixa, des del punt de vista de la composició i s'oblida progressivament del valor icònic que sempre havia ostentat. Aquest esdeveniment cultural, que esclatarà completament a la segona meitat del XIX amb l'impressionisme, venia accentuant-se des del segle XVIII i la primera meitat del XIX i és un dels efectes del debat entre classicisme i romanticisme que la *KU* provoca<sup>557</sup>.

Paral·lelament a l'hegemonia del fenomen per damunt de la *idea*, en consonància amb la valoració progressiva de l'aparèixer com a *essència del ser*, el caràcter absorbent de la imatge marca paulatinament l'evolució de l'art envers la seva **sobirania**, per usar el terme de Menke<sup>558</sup>. La *imatge composta* es presenta com a evidència i ocupa el lloc de la *cosa*, en un procediment de *llarga durada* que està implícit en el disseny estructural de la pròpia modernitat<sup>559</sup>. En l'àmbit de l'art tot condueix imparablement cap a la desaparició de l'objecte, conseqüència directa de la constitució d'una esfera de sentit pròpia. En l'anàlisi del judici estètic que realitza Kant la desaparició queda certificada. En les obres dels artistes de la modernitat tardana, simplement, es posa en pràctica.

#### *De la sinestèsia a la dissonància*

En l'àmbit estètic, la transvaloració de la imatge i la desaparició de l'objecte estètic són dos dels resultats del gir fenomenològic de la modernitat, dos resultats estretament relacionats i vinculats entre si. El caràcter clau del nou pensar consisteix en la validació de l'aparèixer sensible per sobre de la hipòstasi ideal. Això, per a l'estètica, significa que la imatge, en un sentit molt ampli, haurà de ser considerada des d'ella mateixa, des de la seva pròpia *presència*, estèticament, i ja no en funció de l'*objecte, tema, idea,*

---

<sup>556</sup> El "desinterès" estètic no significa una autotèlia de l'obra d'art (Schiller) ni l'existència d'una esfera ontològica d'objectes bells (realisme estètic), sinó que "*sert surtout à distinguer la relation esthétique des autres relations du monde*" Schaeffer (1992, 45).

<sup>557</sup> "En resumen, puede decirse que el idealismo estético ha impulsado en la teoría, pero no en la práctica artística, la independización de los contenidos formales. La percepción formal no guiada ni tutelada por ningún conocimiento objetivo –Kant la investiga en la introducción al séptimo capítulo de la Crítica del juicio– ha sido atribuida por Venturi al impresionismo –ciertamente no sin razón, con tal de que no se olvide el proceso histórico" Hofmann (1992, 146).

<sup>558</sup> Menke (1997).

<sup>559</sup> "Die sechziger Jahre bilden Höhepunkt und Ende einer epochalen Ästhetik der Moderne, die die Poiesis über die Mimesis gestellt hat. Nicht das Nachahmen, sondern das Herstellen von Wirklichkeit, nicht ein rhetorischer Vorschein, sondern das mechanische Gemachtsei bestimmte den Wahrheitsanspruch des modernen Bildes" Wyss (2006, 43).

*veritat* o *valor* representat. La imatge deixarà de ser “imatge de” per esdevenir “imatge en si”, abandonarà la seva funció *instrumental* per passar a ser un fi en ella mateixa.

L'altre caràcter fenomenològic que es desprèn del gir és que es passa a tenir més en compte com a paràmetre de realitat la multiplicitat, pròpia del sensible, que la univocitat, pròpia de l'ideal. Quan Kant va a la recerca de la llei *partint* de l'experiència i quan Nietzsche posa sobre la taula el valor de veritat de la immediatesa sensible, el que fan és desmantellar en el nivell dels principis el paradigma essencialista de la metafísica clàssica. El gir fenomenològic es plasmarà en l'estètica, també, conduint la disciplina a deixar enrere el seu impuls unitari, un impuls bàsic fins al romanticisme, posicionant-la com l'agent principal de la **dissolució**, pulsó hegemònica a partir del canvi de segle.

Adorno, tal com anteriorment havia fet Nietzsche, detecta perfectament el caràcter disgregador de l'art de la modernitat tardana, el seu poder de transformació, la tendència a la innovació, la multivocitat, la irreductibilitat a concepte, l'addicció al canvi, la singularitat constitutiva, l'eixamplament del sensible que provoca, etcètera<sup>560</sup>. És en el lapse de temps que va de Nietzsche a Adorno, precisament, on el valor disruptiu de l'art cobra una importància primordial. És el període de la història de la cultura on es deixa enrere definitivament el model idealista/romàntic d'unificació transcendent i es consoliden les estètiques **compositives**, les estètiques de la *diferència* que més amunt hem enumerat.

Es pot llegir aquest pas, aquest trànsit, des d'una perspectiva interna a la història de l'art. Precisament, en el moment clau de la cultura al que ens referim, això és, en l'instant immediatament posterior al romanticisme, l'instant fructífer que omple la segona meitat del segle XIX i es prolonga fins a ben entrat el XX, es produeix una *substitució estructural* que va en la mateixa direcció que els canvis profunds del pensar modern. És l'etapa on, des del punt de vista estètic, es produeix el pas de la sinestèsia a la dissonància i, així, un nou capgirament en la història cultural.

**Sinestèsia** significa, en estètica, confluència d'allò divers en la unitat d'una obra. Divers no només a nivell elemental, sinó a nivell disciplinar. El vell somni renaixentista de construir una obra on es coordinin simultàniament totes les activitats i tots els talents en l'artista total, una espècie d'utopisme aplicat a l'art. La sinestèsia defensa que és només

---

<sup>560</sup> “[Kunst] ist nicht, wie das Convenu es will, Synthesis, sondern zerschneidet die Synthesen mit derselben Kraft, die sie bewerkstelligte” Adorno; AT 7, 209.



en la fusió productiva entre les arts on l'obra arriba a la seva culminació i mereix aquest nom, sinó és incompleta, parcial i no és obra, només *peça*, esbós o fragment<sup>561</sup>.

Malgrat que aquesta doctrina acostuma a ser tractada d'una manera reduccionista com a fenomen epocal, propi del romanticisme i de teories absolutistes com la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, no podem obviar el caràcter de continuïtat que el plantejament sinestèsic demostra al llarg de la modernitat, ja des del llindar renaixentista. La sinestèsia apareix com a resposta a la crisi de la representació del paradigma clàssic i encara que esclati espectacularment en el moment romàntic, la doctrina de la sinestèsia ha de pensar-se com la culminació dels impulsos unitaristes que empenyien l'estètica moderna des de la seva refundació divuitesca. Alhora, el seu impuls va molt més enllà de la caiguda del model romàntic, arribant a formar part dels principis de l'abstracció plàstica del segle XX. Amb la noció de sinestèsia ens trobem amb un altre element que emparenta, més que no pas separa, el neoclassicisme amb el seu teòric antagonista romàntic i que sobreviu transformat a la fallida d'aquesta bipolaritat.

L'anhel d'empatia i unitat entre totes les arts, que és l'argument principal de la doctrina sinestèsica, té un moment d'explicitació clara en els preceptes d'harmonia i *decorum* baumgartenians, on el bell escenifica la coherència d'allò verdader i moralment bo. En el sistema d'harmonies divuitesc la sinestèsia, encara embrionària, marca ja la tendència a unir en un sol discurs la diversitat artística i, simultàniament, a fer-la coincidir amb els preceptes de la moral i la veritat. En el romanticisme el principi d'unificació es situa en el nivell constitutiu i per tant ja no parlariem d'harmonia, que vindria a ser una coherència entre els elements resultants, sinó d'*epigènesi*, que indica explícitament un naixement i una arrel compartida des de la qual brotarien les diverses disciplines. L'artista romàntic, l'home de geni, és aquell capaç de treballar en la profunditat del fonament per presentar una obra on les escissions són superades. Aquest és el model estètic sobre el qual Wagner edifica les seves òperes, on música, verb, escena, història, política i filosofia són integrats constitutivament, de forma sistèmica i no com a mer cùmul d'agregats.

---

<sup>561</sup> No hem de passar per alt el valor del "fragment" en el romanticisme. És l'altra cara de la moneda, la validació de les obres fragmentàries, i pensem en Hölderlin i en Schlegel i també en alguns moments nietzscheans, per exemple, indica una consciència negativa, un pessimisme explícit que vol apuntar a la incapacitat per assolir allò ideal, que és la unitat i la síntesi total. El fragment, en estètica, és la teologia negativa del romanticisme.

El plantejament sinestèsic, més enllà de presentar-se com una mera solució estètica, respon a la crisi de la representació que el pensament modern *provoca*. Crisi que aplicada a l'àmbit de les arts vindria a significar que cadascuna d'elles per separat és incapaç de copsar la plenitud del real. La sinestèsia vol representar d'alguna manera una visió completa, una conjunció de totes les arts i els sabers per a superar el problema de l'escissió i la parcialitat<sup>562</sup>.

La crisi última de la modernitat s'inicia quan es reconeix el potencial disgregador del plantejament kantian. El naixement de l'idealisme, que es presenta com a cura definitiva a la disgregació fenomenològica, està determinat per aquesta situació. L'idealisme, intentant reunificar en el nivell ideal tot allò que el *materialisme* fenomenològic havia separat o havia deixat encara *inacabat*, segons quina lectura es faci de la *KU*, tendeix a reproduir els paràmetres d'actuació de la metafísica clàssica. La sinestèsia serà la seva solució per a l'estètica, la possibilitat d'unir la pluralitat de les arts en un model d'obra ideal.

Però la doctrina sinestèsica també respon a una segona pulsio moderna, igualment postkantiana i contrària a la anterior, que és la necessària valoració de la diversitat sensible. L'idealisme també és això. La pròpia noció hegeliana de "fenomenologia de l'esperit" conté dialècticament aquesta contraposició: partint de la multiplicitat del sensible, fenomenològicament, s'accedeix a la unió intel·ligible en l'esperit absolut<sup>563</sup>. El principi material és irrenunciable, com a mínim des de Kant, i per això mateix Hegel ha de ser necessàriament un fenomenòleg, encara que sigui *esperitualitzat*.

El gir subjectiu modern, així mateix, implica una consideració de les múltiples formes del percebre, amb les conseqüències que això comporta. Ja l'empirisme de Hume havia posat sobre la taula els arguments del relativisme partint de la indeterminabilitat sensible. Quan els sentits comencen a ser considerats com a fonts d'informació del real,

---

<sup>562</sup> "Una de las vías a través de las cuales la sinestesia se filtra en la creación artística finisecular es la problemática de la representación, canalizada mediante el rechazo hacia todo atisbo de arte realista o naturalista. Frente a éste, la obra de arte es concebida como entidad independiente sometida a las reglas de la ficción. El objeto artístico se revela así como artefacto, dentro de un marco de pensamiento idealista, lo cual debe ser también entendido en función de las ansias de autonomía estética pretendida por sus defensores. A ello se suma el hecho de que, en este momento, las propiedades específicas de cada una de las disciplinas están siendo interrogadas, para lo cual paradójicamente se establecen paralelismos respecto a las cualidades de las otras" Hernández Barbosa, Sonsoles; *Sinestias: arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*. Madrid, Abada, 2013, pàgs. 8-9.

<sup>563</sup> Per una lectura fenomenològicament contemporània de Hegel vegeu, Fink, Eugen; *Hegel: interpretaciones fenomenológicas de la Fenomenología del Espíritu*. Barcelona, Herder, 2011.

aquest queda a expenses de les variants infinites de la percepció<sup>564</sup>, l'origen de l'escepticisme epistemològic modern arrela aquí. Alhora, pel que fa estrictament a l'estètica, si cadascun dels sentits té, en ell mateix, un valor de realitat, les diverses disciplines artístiques i culturals, dirigides particularment a cadascuna de les vessants sensorials (la música per a l'oïda, la plàstica per a l'ull, etcètera) hauran de trobar-se igualment escindides, i també d'aquí sorgirà un problema i amb ell la *necessitat* d'un tipus d'obra que les integri exemplarment, no només per a reunificar l'art mateix com a tema, sinó per a poder descriure a partir de l'estètica un model unificat de subjecte<sup>565</sup>.

Fer de la fragmentació una harmonia, aquest vindria a ser l'objectiu de la sinestèsia, un objectiu que encaixa perfectament amb la voluntat idealista i romàntica de reconstruir allò donat en el pla material, dispers, en un element unitari en el pla ideal, absolut. Els continuadors del romanticisme per uns altres mitjans, entre els quals hi trobaríem, com a mínim, als simbolistes i als teòrics de l'art per l'art<sup>566</sup>, es recolzen en aquesta doctrina no escrita per a fonamentar les seves propostes.

La problemàtica de l'escissió, però, no podrà ser solucionada per l'idealisme, i les causes estan perfectament descrites en Nietzsche, com hem vist anteriorment. Hauran d'aparèixer noves propostes, nous intents de respondre a la problemàtica. És per això que els efectes estètics de la sinestèsia es prolongaran molt més enllà de l'ensulsiada del romanticisme, impregnant el cubisme, l'abstracció i tota la resta d'escoles *compositives* del segle XX. En el fons, la sinestèsia, sent l'últim intent d'unificació de l'idealisme, és

---

<sup>564</sup> Merleu-Ponty, Maurice; *Phénoménologie de la perception*. París, Gallimard, 1945. La fenomenologia crítica els prejudicis tant de l'empirisme com de l'intellectualisme, "*L'un et l'autre prennent pour objet d'analyse le monde objectif qui n'est premier ni selon le temps ni selon son sens, l'un et l'autre sont incapables d'exprimer la manière particulière dont la conscience perceptive constitue son objet. Tous deux gardent leur distance à l'égard de la perception au lieu d'y adhérer*" pàg. 34. "*Ce qui manquait à l'empirisme, c'était la connexion interne de l'objet et de l'acte qu'il déclenche. Ce qui manque à l'intellectualisme, c'est la contingence des occasions de penser. Dans le premier cas la conscience est trop pauvre, et dans le second cas trop riche pour qu'aucun phénomène puisse la solliciter*" pàg. 36.

<sup>565</sup> "*La sinestèsia debe enmarcarse, por tanto, en la valoración que la percepción de los sentidos adquiere en el fin de siglo, si bien ésta no puede entenderse distanciada del interés por la vocación sistematizadora a la que va aparejada. El discurso simbolista supondrá en este sentido un férreo armazón que regirá los comportamientos y las aspiraciones estéticas de los artistas sensibles a la sinestesia. Sus postulados no pueden ser únicamente entendidos en función de la inclinación por la evocación y la sugerencia de sensaciones; la sensorialidad constituye el contrarresto a la voluntad de sistema, tal y como Baudelaire había dejado instituido. La idea de sistema está ligada a las ansias de concentrar el universo en la obra de arte, en lo cual la "obra de arte total" wagneriana había sido precursora a través del intento de volcar en ella el abanico de estímulos sensoriales ofrecidos por la vida "real"*" Hernández Barbosa (2013,10). Per la relació entre Baudelaire i Swedenborg vegeu pàgs. 28 i 32.

<sup>566</sup> Cassagne, Albert; *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel, Editions Champ Vallon, 1997 (orig. 1906).

també el primer moment del paradigma estètic de la composició, paradigma on allò dispers és relligat per l'acció creativa de l'artista.

Durant dos segles la sinestèsia esdevindrà hegemònica en el món de l'art, com a realització o com a ideal. La sensibilitat *estètica* es pensarà a ella mateixa, naturalment, com a sinestèssica. Els artistes i teòrics prendran els preceptes d'unitat i conjunció com a punt de partida inqüestionat, un residu evident del moment anterior de la cultura que omple el postromanticisme. Les metàfores delaten als principals agents d'aquesta posició. A Baudelaire la música de Wagner li produeix una “audició colorejada”, veu “simfonies de llum” en els quadres de Delacroix<sup>567</sup>. Mallarmé planteja un projecte d'obra literària total que unifiqui estèticament tota l'experiència de món que l'artista conté. Els músics, per la pròpia indeterminació material de la seva disciplina, es senten legitimats per a fer de la melodia el *llenguatge* suprem de les arts<sup>568</sup>. Ve a ser com un triomf tardà de Schopenhauer i del seu model d'idealisme sense ideals, arrossegant també el defectes implícits a les seves tesis, com l'esteticisme nihilista i el dualisme metafísic, disfuncions clàssiques que adopten nous aspectes:

*“Le désir synesthésique rend tout d'abord compte de la recherche obsessionnelle d'une unité, d'un dénominateur commun (aux phénomènes, aux sens, aux arts, à l'oeuvre d'art). C'est un platonisme ou un idéalisme teinté de mysticisme”*<sup>569</sup>.

En l'àmbit musical el trànsit del model classicista al romàntic també mostra una línia de superació a partir de la continuïtat i aquesta línia també ve marcada pel tema obsessiu de la unitat. En els orígens de la simfonia hi trobem el model classicista del concert. La *simfonia* és la peça romàntica *par excellence*, una obra que s'estructura en moviments segregats i transita per diversos *temes* i tons per a reunificar tot el material sonor que va desplegant en un clímax final<sup>570</sup>. Històricament, l'ocàs del procediment musical simfònic, si el situem entre Wagner i Mahler, desemboca en la seva antítesi directa: la

---

<sup>567</sup> Hernández Barbosa (2013, 35). En Baudelaire la “sinestèsia” rep el nom de “correspondència”, un dels principis teòrics del simbolisme. Inclús té un poema amb aquest títol. Hernández Barbosa (2013, 12).

<sup>568</sup> “Si Wagner busca la síntesis a través de la suma, de la yuxtaposición de disciplinas en la “obra de arte total”, Mallarmé aspira a ello en su último proyecto que tituló *Le Livre, concebido como condensación de las relaciones del todo*. [...] *El proyecto de su Livre, inconcluso a causa de su fallecimiento, no es otro que la construcción de un libro “sinfónico” que se concentra su ideal de un universo interconectado*” Hernández Barbosa (2013, 180).

<sup>569</sup> Picard (2006, 168). El referent filosòfic últim d'aquest argument, com es sabut, es troba en Schopenhauer.

<sup>570</sup> El conegut exemple de la *Tetralogia* wagneriana, si la observem només musicalment, on des d'una nota inicial es van dividint i subdividint els temes progressivament, reagrupant-los en els diversos *Leitmotiven* i replegant-se tot l'edifici sonor finalment en una nota de tancament que torna a ser la nota originària i clou el cercle de l'anell.

**dissonància**, on es fragmenta inclús la tonalitat bàsica, i que té a Schönberg com a principal teòric i protagonista<sup>571</sup>. La dissonància musical és el contrari, però alhora el continuador invertit, de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. En aquesta tot tendeix a la unitat culminant, a la “**resolució**”, per contra, l’ús de la dissonància com a llenguatge independent o “emancipat” de la consonància, representa un canvi en les “finalitats” de la peça musical:

*“En este continuo vaivén entre tensión y resolución, la total “emancipación de la disonancia” significó –y sólo podía haber significado eso- una liberación con respecto a la consonancia, es decir, con respecto a la obligación de resolver la dissonancia. Esto no sólo significaba que cualquier combinación de notas era aceptable, sino que dejaba de existir la obligación de resolver un acorde disonante en una consonancia”*<sup>572</sup>.

Assistim a un altre capgirament modern, d’allí on es pretenia la màxima unitat ideal en surt una teoria estètica que aspira, per damunt de tot, a fracturar els principis de la tonalitat, el compàs i l’harmonia:

*“La emancipación de la disonancia fue parte de un fenómeno mucho más amplio: el fin del largo y gradual derrumbamiento de la tonalidad”*<sup>573</sup>.

El gir és reiterat, ens trobem novament amb una piràmide invertida. En la sinestèsia les línies de tensió van del múltiple cap a la unitat, en la dissonància el punt de partida és únic i s’obre en línies de fuga cap a la diversitat. Podem fer un paral·lel amb la història de la filosofia moderna, perquè es dona el cas de que aquesta inversió estètica és una *projecció* directa de la transformació filosòfica que hem anat detallant: en la metafísica dogmàtica, igual que en certs *moments* de l’idealisme, es parteix de l’escissió per accedir a un nivell superior, on rau l’absolut i la unitat; en la fenomenologia, sigui kantiana o husserliana, es parteix d’un únic nivell d’experiència i a partir d’aquí es valora la multiplicitat com a tal, buscant una llei que en doni raó però, en cap cas, que l’anul·li. En l’idealisme dualista la unitat és el caràcter d’un element hipostasiat, en la fenomenologia monista és un caràcter estructural o, per dir-ho en kantià, *transcendental*, és un caràcter del **funcionament** i no un resultat final. El joc u/múltiple passa de ser un joc entre dos nivells del real a ser un joc entre el real, que és múltiple, i el seu funcionament estructural, que és únic. Es capgiren els vectors de l’articulació entre

---

<sup>571</sup> En Schönberg s’inicia conscientment allò que un dels seus alumnes privilegiats anomenarà la “nova música”. Weber, Anton; *El camí cap a la nova música*. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1982.

<sup>572</sup> Rosen, Charles; *Schoenberg*. Barcelona, Acantilado, 2014, pàg. 35.

<sup>573</sup> *Ídem* 36.

identitat i diferència, on allò divers ha de ser d'alguna manera equivalent, i per tant unívoc, per a poder ser, i on, alhora, allò unitari ha de ser d'alguna manera plural, per a poder demarcar-se com a tal. Aquest capgirament, la inversió, ho hem descrit abastament, pot ser concebut com el caràcter propi de la modernitat. El capgirament dels vectors l'hem vist en el gir copernicà de Kant, en la metàfora nietzschiana de la inversió del platonisme i en el propi mètode fenomenològic, que anteposa l'aparèixer al ser, invertint l'ordre jeràrquic clàssic, i que pot ser considerat com l'horitzó final del paradigma modern. Insistim novament, tota inversió implica una transvaloració. La piràmide invertida no es pot aguantar sobre el vèrtex occipital, deixa de ser una figura vàlida i s'enderroca, donant com a resultat el monisme de la horitzontalitat, això és, el camp obert de l'experiència, una i dispersa.

En l'estètica ocorre el mateix, l'impuls unitari de la sinestèsia es veu rellevat per la força centrípeta de la dissonància. En la dinàmica entre u i múltiple, la sinestèsia procedeix *reductivament*, aïllant la incògnita. La dissonància, en canvi, té com a punt de partida la unitat donada (de l'experiència, de l'esperit artístic, etcètera) i això li permet afrontar radicalment els camins de la pluralitat, novetat, transformació, experimentació, etcètera, sense el perill de *separar* o *expulsar* res del real cap a instàncies transmundanes. Cadascuna de les dues doctrines denota unes ambicions i unes necessitats antagòniques, en definitiva, els exercicis artístics que cadascuna proposa han de respondre a qüestions contraries; en el model de la sinestèsia els artistes van a la recerca de la unificació final, en el de la dissonància el que pretenen és *trencar* el monolitisme del món de la vida a través d'una *experiència* alternativa a la del saber, la veritat i la moral.

Com en tot exercici de transvaloració moderna, el que la dissonància posa en qüestió és la legitimitat de la tradició, en aquest cas la legitimitat de la tradició estètica. Quan es refuta la sinestèsia, adaptant-la i conduint en direcció contrària, és a dir, donant-los-hi la volta nietzscheanament a les línies de força i dirigint-les ja no des de la diferència a la unitat sinó de la unitat a la diferència, el que es fa es proposar una *nova tradició* que substitueixi a l'ancestral. La novetat, com explica Adorno, conté un element de retroactivitat que modifica essencialment la tradició, assimilant-la per no deixar-la completament enrere.

Insistim en que és la tradició, en un sentit fort, i no una mera tendència o escola artística el que es transforma amb aquest gir perquè l'impuls envers la sinestèsia és tan antic com la història cultural d'occident. Molt més enllà de la refundació neoclàssica i del moment

renaixentista, prové originàriament, com hem apuntat, de l'*ut pictura poesis* horacià, que enfonsa les arrels en el món grec preplatònic<sup>574</sup>, un model que reapareixerà per a ser criticat profundament en la nova Atenes germànica. Qui dóna el tret de sortida a la problemàtica estètica de la equiparabilitat de les arts serà Lessing, que dedica un estudi a la polèmica del Laocoon<sup>575</sup>, però evidentment el seu text, dedicat explícitament a discutir el *dictum* horacià no és més que la punta de l'iceberg d'una situació crítica. Les *Cartes per a l'educació estètica de l'home* de Schiller, la discussió amb Kant i tota la disputa estètica del segle estaran relacionades i apel·laran d'una manera o altra a la noció d'unitat de les arts, volent ser Wagner el teòric i alhora el pràctic que solucioni definitivament aquesta qüestió.

El que haurà d'ocórrer en realitat és que Wagner, extremant la doctrina de la sinestèsia, l'esgotarà a Bayreuth, com Nietzsche detecta<sup>576</sup>. Wagner, amb el seu excés, provocarà la típica reacció al·lèrgica. Representant el zenit d'aquesta ideologia estètica certificarà, alhora, l'inici del seu ocàs. Efectivament, el pas immediatament posterior a la teoria wagneriana serà el seu contrari directe, la **dissonància**, que refutant Wagner refutarà també tota la tradició que l'havia possibilitat. També des d'aquí, i també en relació amb la doctrina de la sinestèsia, hem d'entendre el moviment d'aproximació i fuga que Nietzsche duu a terme respecte al músic i al seu referent intel·lectual, Schopenhauer. Recordem per un moment el model sinestèssic de la tragèdia clàssica evocat per Nietzsche en el seu primer llibre, model on totes les arts estan unificades exemplarment, com en l'òpera wagneriana, i el pas posterior del filòsof cap a la dispersió, cap a l'aforisme i al fragment, que no és només un símptoma de la seva escriptura, sinó un posicionament essencial del seu pensament de maduresa.

La dissonància deixa enrere la possibilitat mateixa de la sinestèsia, com a fi i com a plantejament. Ara bé, tota superació moderna conserva, d'una o altra manera, una part essencial d'allò que ha superat. L'abandonament de la doctrina de la sinestèsia no significarà l'abandonament del principi d'unitat de les arts, principi que reapareixerà amb noves màscares. Com retratarà unes dècades després de l'ensulsiada del romanticisme Kandinsky, pare de l'abstracció plàstica, les arts aniran tendint a la sectorialització, tot i així, un cert *esperit*, les mantindrà unides:

---

<sup>574</sup>Galí (1999). Vegeu també Hernández Barbosa (2013, 213).

<sup>575</sup>Gotthold Ephraim Lessing; *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766).

<sup>576</sup>Les etapes del desenmascarament coincideixen amb els llibres que el filòsof dedica al músic, des de la quarta intempestiva i fins a la traca final del *Nietzsche contra Wagner*.

“*Paulatinamente, las diferentes artes se disponen a decir lo que mejor saben decir y por los medios que cada una de ellas posee exclusivamente. A pesar de, o gracias a, esta diversificación, las artes nunca estuvieron tan cerca las unas de las otras en los últimos tiempos, como en esta hora última del cambio de rumbo espiritual*”<sup>577</sup>.

Dispersió en el nivell del fenomen i alhora unitat en el nivell estructural. Com en Kant. Kandinsky serà l'exponent més destacat de la dissolució del model estètic tradicional, perquè és l'**abstracció**, on no hi ha objecte de destí, el contrafàctic exacte del model representatiu. Sempre defensarà que la *diferència* que els nous artistes han generat ha de ser vista d'alguna manera com un pas més profund envers la unitat. A *Der gelbe Klang*, obra escènica, musical i pictòrica, posa en pràctica les seves idees sobre la sinestèsia estètica. L'any 1927, publica l'article “*und: Einiges über synthetische Kunst*”, una reflexió sobre la unificació entre les arts, i d'aquí l'ús significatiu de la còpula en el títol.

En aquest al·legat contra l'especialització, que ell considera disjuntiva i empobridora, Kandinsky parla d'unir *orgànicament* les arts en una obra. La sinestèsia reneix aquí a través d'uns altres mitjans, que ja no poden ser els de la idealitat o la transcendència:

“*Los medios empleados por cada arte, vistos desde el exterior, son completamente diferentes: sonoridad, color, palabra [...]. En última instancia y vistos desde el interior, esos medios son absolutamente semejantes*”<sup>578</sup>.

A pesar de ser, en origen, una refutació de Wagner i de la seva idea de la òpera, és precisament de l'exemple del músic alemany d'on Kandinsky arrenca. Intenta assolir el seu mateix objectiu d'obra d'art total, o “art monumental”, en la terminologia del pintor, però a partir del principi invers, la “síntesi interior”<sup>579</sup>, exactament contrària a la síntesi dels elements artístics, o síntesi exterior, que proposa Wagner. En el seu projecte refundacional Kandinsky s'havia de trobar inevitablement amb Schönberg, que estava duent a terme el mateix procediment de dissolució/unificació des d'una disciplina encara més “pura” que la plàstica: la música<sup>580</sup>.

La noció de *puresa*, noció aparentment impròpia d'uns artistes que han deixat enrere l'estètica beata del romanticisme, és una de les claus d'interpretació possibles de la nova

---

<sup>577</sup> Kandinsky (1999, 46).

<sup>578</sup> Citat en Henry, Michel; *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*. Madrid, Siruela, 2008, pag. 123.

<sup>579</sup> Henry (2008, 124-125).

<sup>580</sup> Kandinsky, Wassily; Schönberg, Arnold; *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*. Viena, Residenz Verlag, 1980. Henry 133 i seg.



estètica. “**Pur**”, en Kandinsky, en els nous abstractes, no vol dir precisament net o lliure de materialitat, significa, més exactament, lliure de determinabilitats objectives i morals, *exteriors*, i alienes al judici de gust. Com explica Cheetham, el *purisme* indica una voluntat nova en estètica:

“*Purity is for these artists nothing less than the quality that abstract painting must possess*”<sup>581</sup>.

Mondrian, Kandinsky i l’expressionisme abstracte de la segona meitat del segle XX insistiran metòdicament en la *qualitat* de puresa de la seva pintura, una qualitat absolutament contrària a l’esteticisme, a la segregació de l’art respecte a la vida i a la realitat, és a dir, contrària a les tesis tardoromàntiques de l’art per l’art, tesis contra les quals l’abstracció reacciona<sup>582</sup>. La puresa, aquest caràcter de intenses reminiscències kantianes, consisteix en l’alliberament de la pintura dels residus del representacionisme, de les necessitats de la mimesi i de les determinacions objectives. D’aquí l’exemplaritat de la música, disciplina absolutament desobjectivitzada, i d’aquí el descobriment de Schönberg, que ha aconseguit despullar completament la música dels elements mimètics impropis, *impurs*, de l’art.

Kandinsky destaca en Schönberg el mateix component “anímic” que ell pretén fer aparèixer, a través dels colors, en les seves pintures:

“*La música de Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente anímicas. Aquí comienza la “música del futuro”*”<sup>583</sup>.

Amb la valoració de la música com la forma d’art més pura, diagnòstic en el que Kandinsky i Schönberg coincideixen al cent per cent i que recupera la jerarquia exposada per Schopenhauer, es certifica novament el rebuig a la representació com a base de l’estètica. La desaparició de l’objecte, tesi d’origen kantiana, troba en l’abstracció i en el model dodecafònic de Schönberg, on inclús ha desaparegut el *tema*, el seu punt de no retorn. A partir d’aquí les arts del segle XX es permetran prescindir de tot. Tendran a l’abstracte per manifestar l’absolut, eliminaran el determinat per apuntar al

---

<sup>581</sup> Cheetham, Mark A.; *The rhetoric of purity: essentialist theory and the advent of abstract painting*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991, XI.

<sup>582</sup> “*Kandinsky argues by contrasting his art with what he sees as the false purity of “l’art pour l’art”*” Cheetham (1991, 98). Recordem que en la teoria estètica de Kandinsky cada color es relaciona amb un component anímic. La paleta seria un almanac d’emocions, una idea que té l’origen en els expressionistes i els *fauves*.

<sup>583</sup> Kandinsky (1999, 42).

concret o, seguint amb l'argot de Kandinsky, obviaran el representat per a centrar-se en el real<sup>584</sup>.

### *Del figurativisme a l'abstracció*

En el recorregut de l'estètica moderna l'abstracció pot situar-se com a pas final i, en part, definitiu del bucle o paràbola que hem descrit a l'inici del capítol. Podem visualitzar, efectivament, una línia evolutiva, de despreniment constant, i considerar l'abstracció com el moment culminant d'aquesta, i això seria una lectura lineal i serialitzada de la modernitat estètica. Però podem també extreure la circularitat del moviment i prestar atenció als intèrprets que, com Cirlot, són capaços de llegir una protohistòria de l'abstracció en alguns fenòmens de l'art primitiu, definint el procés de **purificació** abstracta com un retorn a l'origen. Segons aquesta lectura cíclica, l'abstracció, i amb ella els caràcters de puresa i d'absència d'objecte, seria arraconada, però alhora preservada, en el procés autocivilitzatori d'occident, identificant la cultura grega com el punt d'inici de figurativisme, humanisme i antropocentrisme estètic, un procés que s'elaboraria contínuament durant tot el període *històric* de l'art i que seria desmantellat en el moment postromàntic<sup>585</sup>.

Es llegeixi des d'on es llegeixi, com a culminació o com a regressió originària, *primitivista*<sup>586</sup>, és evident que en l'abstracció tots els paràmetres estètics han canviat. Kandinsky i els artistes del seu entorn fan un pas més enllà del concepte normatiu de pintura, sent capaços de deixar enrere inclús les propostes trencadores dels ismes i l'avantguarda. Sens dubte, existeixen uns precedents interns al propi àmbit de les arts

---

<sup>584</sup> "El término "abstracto" evoluciono a "absoluto", y finalmente Kandinsky adoptó el de "concreto" introducido por Theo van Doesburg (1930). En 1938, en el número 1 de la revista *XX Siècle*, escribe Kandinsky con el título *L'Art concret*: "Habrán notado ustedes que no he dicho ni una palabra sobre el "objeto", aunque he hablado largo y tendido sobre la pintura y sus medios de expresión. La explicación es sencilla: he hablado de los medios pictóricos *esenciales*, es decir *indispensables*. Será siempre imposible crear un cuadro sin "color" o sin "dibujo", pero la pintura sin "objeto" existe en nuestro siglo desde hace más de 30 años" introducció a Kandinsky (1999, 12-13). La identificació entre abstracció i realisme Kandinsky la desenvolupa en el text "*Über die Formfrage*", publicat el 1912 a *Der Blaue reiter*. K escrits sobre arte y artista 19-41. Una definició de pintura abstracta en un article explicatiu del 1935, recollit dins Kandinsky, Vasily; *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid, Editorial síntesis, 2003, 167-178.

<sup>585</sup> Cirlot, Juan-Eduardo; *El espíritu abstracto: desde la prehistòria a la edad media*. Pamplona. EUNSA, 2013, pàg. 92.

<sup>586</sup> Els propis artistes de principi de segle llegeixen el seu art com a primitivista, en part per la influència que tingué la gran exposició d'art africà a París l'any 1907. Picasso i Gauguin, seran alguns dels màxims exponents d'aquest primitivisme explícit. Dagen, Philippe; *Le peintre, le poète, le sauvage: les voies du primitivisme dans l'art français*. París, Flammarion, 2010.

plàstiques, revolucionades a partir de Cézanne, però el que fa l'abstracció amb aquests precedents, més que superar-los és, una vegada més, capgirar-los.

El cubisme, ja que apel·lem al protocubista que va ser Cézanne, pot ser considerat el precedent principal, encara que no directe, de l'abstracció<sup>587</sup>, malgrat que ni tant sols el cubisme és capaç de preveure el que durà a terme Kandinsky quan, simplement, deixi de produir art referencial i elimini completament l'**objecte** dels seus quadres. L'abstracció, com defensen alguns intèrprets, té, a part de l'origen marcat per la pròpia evolució fàctica de la història de l'art del segle XX, un segon origen, aliè al procés de la pintura moderna<sup>588</sup>.

En els fonaments de la renovació artística moderna, i en el moviment cubista particularment, es dona un doble procés de realisme i dissolució, com pot veure's en els *collages* de Braque o Picasso que usen elements reals en els seus quadres, com un tros de periòdic, i simultàniament descomposen en múltiples imatges frontals els objectes representats<sup>589</sup>. La línia naturalista, de veridicitat, del cubisme forma part de l'impuls bàsic de tota l'avantguarda pictòrica, surrealisme inclòs, impuls que ha de ser considerat encara com a propi del paradigma de l'art representatiu. L'art d'avanguardia conté una voluntat de realisme que, com una espècie de tardoidealisme estrany, intenta mostrar a través de les obres allò *hiperverdader*, allò més verdader que el verdader: en el cubisme s'intenten pintar tots els aspectes del real *simultàniament*, és a dir, fora de la categorització espacio-temporal (què diria Schopenhauer aquí?) i en el surrealisme s'intenta pintar el real *subconscientment*, és a dir, fora de la categorització individual (i què diria aquí?). Però aquest **hiperverisme**, que intenta superar la representació amb els seus mateixos mitjans, ja se sent a l'interior d'ambdós moviments com un pas en fals, i és en funció d'això que aquestes posicions "realistes" seran agredides i dissoltes per la seva pròpia dinàmica interna. És Picasso, en primera persona, qui escriu i parla contra

---

<sup>587</sup> Així ho defensa Golding: El cubisme, "que estava ocupado en describir la realidad percibida de una manera totalmente nueva y más plena" esdevé una de les vies que porten a l'abstracció. Golding, John; *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. México, Fondo Cultura Económica, 2003, pàg. 56.

<sup>588</sup> "la pintura abstracta difiere por completo de aquello con lo que habitualment se la confunde, a saber, esa secuencia històrica que lleva de Cézanne al cubismo, incluyendo en ella el impresionismo y la mayor parte de los "movimientos" que definen a los ojos del público la "pintura moderna"" Henry (2008, 9).

<sup>589</sup> "Se tiende a ver sólo una de las caras de este proceso, la transformación de los contenidos conocidos de las cosas en contenidos formales abstractos. Esta adaptación "formalista" pasa por alto la ambivalencia de los fragmentos realistas y también la conexión històrica del procedimiento del collage con los esfuerzos de varios siglos del naturalismo europeo. ¿Qué más quería este naturalismo, que reproducir hechos empíricos sobre la superficie del cuadro de la manera más "verídica" posible?" Hoffmann (1992, 45).

l'art representatiu, contra cert cubisme "representatiu" i contra el surrealisme, que segueix sent als seus ulls, encertadament, un simbolisme, i el critica amb els mateixos arguments amb els que els formalistes russos critiquen el simbolisme més doctrinal:

*"They attacked the idea that there is somewhere a reality which is already instituted, but veiled by appearances, and that the task of the poet is to decode it by means of images which would give an indirect access to its transcendental meaning. They asserted that the only reality is that of language itself, and that if signs have a dimension, it is not that of profundity but that of opacity. It is my contention that when Picasso spoke of "something that is more real than reality" he too meant that reality exists only insofar as it is constituted of, and by, a system of signs"*<sup>590</sup>.

Cal ressaltar, com diu Hofmann, que malgrat tot, el naturalisme seguia sent una fita per a les arts plàstiques, una fita que potser només podrà ser demolida per la irrupció de la fotografia, hiperrealista per naturalesa, que deixa als pintors de cavallet en fora de joc i sense feina. De fet, no és tan diferent l'impuls que mou als artistes cap al *collage* amb el resultat que dona la fotografia. En ambdós casos l'exercici consisteix en intentar plasmar directament fragments de realitat sobre la tela o el paper: màxima objectivitat tamisada per la màxima subjectivitat que significa l'enquadrament. Reconduir l'artista a individu que escull el tall de realitat a reproduir, l'**elector** del fragment, el focalitzador. Amb la fotografia la responsabilitat artística ja no es troba en la destresa en el reproduir sinó en la selecció de l'enquadrament<sup>591</sup>. No s'interpreta en l'*interior* del quadre, sinó en els seus marcs, deixant que la realitat *aparegui* a través d'ells. L'artista passa a ser el responsable dels límits del quadre, el que decideix el tall que marca el quadre i per això és des del canvi de segle que esdevé rellevant i significatiu el *tema* escollit pel pintor o l'artista. Dit d'altra manera, l'*objet*<sup>592</sup>.

Kandinsky trenca amb aquest plantejament, Kandinsky i altres abstractes que reaccionen directament contra la noció de marc, com Pietr Mondrian<sup>593</sup> o posteriorment

---

<sup>590</sup> Bois (1992, 172).

<sup>591</sup> "El artista no interpreta, se contenta con *mostrar* un determinado *factum brutum*" Hofmann (1992, 45), En Duchamp, com veurem, la noció d'*elecció* pren rellevància per sobre de la de creació. Ramírez, Juan Antonio; *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 1999.

<sup>592</sup> La fotografia com a primera "objectivitat" de les imatges: "*Die Kunst vertritt ideelle Wahrheiten mit dem Pathos des Wahrhaftigen. Die Ursprünge einer künstlerischen, einer malerischen Fotografie reich ins 19. Jahrhundert zurück. Fotografen des Symbolismus und Surrealismus sahn in der Kamera nicht nur das objektive Registriergerät faktischer Wahrheit, sondern ein Ausdrucksmittel symbolischer, über-realen Bedeutungen*" Wyss (2006, 35). Idees similars en Benjamin.

<sup>593</sup> Les línies de Mondrian s'extenen més enllà del marc, un dels caràcters de l'abstracció: "*Debido a su disposición no convencional, esas pinturas se resisten a ser vistas como ventanas a la naturaleza; las líneas horizontales inscritas sobre ellas no pueden leerse como horizontes implícitos; y, como en las telas*

Pollock, en l'expressionisme abstracte nord-americà, on es vulnera inclús la *posició* del quadre durant l'execució de l'obra. Com es sabut, Pollock pintava amb la tela estesa a terra i aquí l'ideal renaixentista de "finestra" queda absolutament vexat, s'elimina l'última vinculació possible entre l'art i la jerarquia de la verticalitat. Ja ni tan sols es manté la diferència entre superior i inferior que dóna la posició del quadre en una paret:

*"Cuando un pintor se enfrenta a una tela en blanco y en posición vertical su primer instinto es, por lo general, trazar una línea horizontal, que inmediatamente remite a la línea del horizonte, o una vertical, que en una tela de grandes proporciones invoca una presencia humana o imágenes asociadas al cuerpo humano"*<sup>594</sup>.

També Rothko fulmina la disposició clàssica dels quadres en el mur demanat a expositors i galeristes que pengin els seus quadres a molt poca alçada de terra<sup>595</sup>, fent variar així la relació clàssica entre l'espectador i l'obra, intentant integrar a aquell en aquesta i presentant-la més com una *porta* que no pas com una *finestra*. La pintura abstracta de Rothko, on dues franges de color marquen tota la figuració del quadre, entronca amb la tradició de la pintura romàntica de paisatges, concretament amb Friedrich<sup>596</sup>. En ambdós autors, més enllà dels detalls, els quadres *representen* una divisió horitzontal, dualista, entre dos nivells, en Friedrich claríssimament entre el terra i el cel, en Rothko entre un pla inferior i un pla superior, disposicions que denoten una concepció **mística** de la pintura<sup>597</sup>. La diferència principal és que en els quadres de Friedrich una figura humana, una creu, una església, un arbre, una verticalitat, en definitiva, fa la funció d'*invocar* la presència humana, com diu Golding, travessant la línia de l'horitzó i realitzant la connexió, acomplint així el precepte romàntic d'elevació i transcendència. Per contra en Rothko qui ha de realitzar el trànsit i la unificació no és mai una figura interior a l'obra, sinó l'espectador que la contempla. Rothko situa fora de l'obra els figurants excepcionals de Friedrich, provocant alhora la integració de l'espectador en l'exercici de sublimació que els seus quadres demanen sempre. El marc, aquí, es superat per la tercera dimensió<sup>598</sup>.

---

*ovaladas, la yuxtaposición de lo vertical y lo horizontal se vuelve más rígida porque sus relaciones no pueden vincularse a los bordes del lienzo. Conceptualmente, por basarse sobre estructuras geométricas flexibles, esas obras son, necesariamente, extensibles hasta el infinito"* Golding (2003, 35).

<sup>594</sup> Golding (2003, 162-163)

<sup>595</sup> Rothko (2003).

<sup>596</sup> Koerner, Joseph Leo; *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. Londres, Reclam books, 1990.

<sup>597</sup> Vega, Amador; *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid, Siruela, 2010.

<sup>598</sup> Segons Michael Fried es dóna una progressiva desaparició de la teatralitat i del lloc de l'espectador, des del neoclassicisme fins a l'abstracció. Fried (1980).

La supressió del marc, és a dir, la negació explícita dels *límits* o *fronteres* del quadre, de l'obra i, en definitiva, de l'art mateix pot ser interpretada també com un **síntoma** inconscient d'una de les propostes bàsiques de *KU*, concretament, el resultat final de la *indeterminació objectual* en l'estètica. El marc del quadre, tal com el marc o delimitació del *conjunt* determinat d'objectes estètics, desapareix amb la irrupció de la pintura abstracta. L'art no està acotat, contingut, i les obres, espontàniament, anul·len també el seu llindar que emmarcava un "fora" i un "dintre".

L'abstracció fa bona la tesi kantiana de la **indeterminació** objectual. Elimina l'objecte com a principi estètic i, si ho mirem des de la perspectiva de la *història* del quadre, l'elimina també com a *origen*. L'objecte deixa de ser el *motiu* de l'obra i deixa de determinar la "forma" d'aquesta. Amb l'abstracció el quadre no s'*inicia* en un objecte, ni en un tema, ni tan sols s'*inicia* en la percepció<sup>599</sup>. El *recorregut* és un altre.

Tal com en Kant el judici estètic aconsegueix desprendre's dels judicis cognitius i morals constituint-se en una legalitat *nova*, en Kandinsky la pintura aconsegueix desprendre's de la representativitat, la mimesi i l'objectivisme, generant així també un nou *principi*<sup>600</sup>.

La contemplació de *El carro de fenc* de Claude Monet per part de Kandinsky, no reconeixent-ne d'entrada el tema, això és: l'objecte, li fa sentir que el pintor no té dret a pintar d'una manera tan imprecisa<sup>601</sup>. Però superada aquesta primera sensació de rebuig, Kandinsky compren la força dels colors, la força cromàtica i la visualitza com a

---

<sup>599</sup> "La pintura anterior se contentaba con reflejar el "mundo interior" en el "mundo exterior", su punto de partida inequívoco era el mundo de las percepciones; en el caso de Kandinsky parece en cambio que se haya roto el puente hacia los contenidos perceptibles, que se haya retirado la función imitativa a los medios creativos" Hofmann (1992,54).

<sup>600</sup> "En tanto la pintura es la pintura de lo visible y, por consiguiente, la del mundo, aparece subordinada a un modelo preexistente del que no puede ser ya sino una réplica, una reproducción, una imitación" Henry (2008, 20).

<sup>601</sup> "En 1892 tuvieron lugar dos acontecimientos que marcaron de forma significativa la vocación artística de Kandinsky: una representación de la ópera Lohengrin de Wagner y las pinturas de hacinos de heno de Claude Monet que pudo ver en una exposición de arte impresionista en Moscú. Si el primero apunta a la temprana vinculación de la pintura de Kandinsky a la música, que recorrería toda su obra, los segundos prefiguran el camino hacia una pintura no figurativa. Lo que impresionó a Kandinsky en las pinturas de Monet fue, precisamente, la desmaterialización del tema representado, el modo en el que los objetos empezaban a disolverse en color y luz" Bill, Max i Giedion-Welker, Carola; Wassily Kandinsky. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2009, pàg. 14. Cal afegir-hi la "confirmació" que rep Kandinsky de la dissolució del real a través de les seves lectures científiques: "Es precisamente viendo, en una exposición en Moscú en 1895, el almíar de Monet cuando Kandinsky experimentó una de sus emociones estéticas más vivas. La enseñanza que sacó de ello conflujo con la que le procuró la lectura de Niels Bohr: la realidad física no tiene substancia, de alguna manera no tiene realidad, los cuants de energía se desplazan por ella de manera discontinua sin atravesarla" Henry (2008, 28-29).

substitut definitiu del poder de la mimesi<sup>602</sup>. Posteriorment, acumulant els arguments que el portaran a l'abstracció, descobrirà el color arbitrari dels *fauvistes*, on es trenca l'enllaç determinant entre un element de la realitat i el seu color corresponent. En l'època del *Blaue Reiter*, amb la seva teoria estètica ja molt elaborada, es fixarà especialment en les obres de Henri Rousseau per un motiu similar: en Rousseau l'objecte perd les característiques de la percepció ordinària i s'artificialitza, l'objecte és retornat a la seva nuesa i s'inaugura un “**nou realisme**”<sup>603</sup>. Kandinsky instituirà així una *legalitat plàstica*, que com és evident no referirà a l'àmbit del real, a les lleis físiques, sinó a l'*espiritual*. Inclús arribarà a redactar les normes d'aquesta legalitat en un text com *Punt i línia sobre pla*, que no és més que un tractat de composició, a la manera renaixentista però amb un immensa càrrega de novetat<sup>604</sup>.

El real estètic se li ha descomposat davant dels ulls tal com, correlativament, se li ha descomposat també el real físic. La desintegració de l'àtom, aportació de la ciència del moment, se li apareix en paral·lel a la **desintegració** dels objectes representats en l'interior dels quadres. De la confusió passa a la dissolució i, d'aquí que, com hem apuntat, se li aparegui l'exercici de l'art com un exercici de *composició*, títol que portaran, numerades, les seves obres principals del període abstracte. El terme és significatiu<sup>605</sup>. La doctrina de la **composició** és el contrari exacte de la de la **representació**, com hem anat repetint. En la composició no és reproduïx, sinó que s'elabora. No hi ha un real a copiar sinó una obra a generar<sup>606</sup>. La mimesi, la poiesi, han quedat enrere. L'artista crea el seu real des del grau zero absolut. No és un *mèdiu* sinó un *realitzador*, ha emancipat l'art de la representació:

*“En resumen: las licencias manuscritas que Kandinsky ha asimilado después de largos años de aprendizaje tienen sus raíces en el confused mode of execution [en referència a Ruskin] de la imitación sin disimulos de la naturaleza. Pero a la licencia manuscrita de reproducir confusamente lo confuso, añade Kandinsky una completamente nueva: él renuncia al objeto”*<sup>607</sup>

---

<sup>602</sup> Kandinsky, Vasili; *Mirada retrospectiva*. Barcelona, Emecé, 2002.

<sup>603</sup> Henry (2008, 114). “*He aquí la raíz del nuevo gran realismo. El envoltorio externo del objeto, total y exclusivamente arbitrario, establece ya una separación del objeto de lo práctico y hace sonar lo interno. Henri Rousseau puede llamarse el padre de este realismo*” Kandinsky (2003, 36).

<sup>604</sup> Bill i Gidion-Welker (2009)

<sup>605</sup> Sobre la composició vegeu Henry (2008, 112 i seg.).

<sup>606</sup> “*La unidad de los elementos no es otra que la del cuadro, es la unidad de la composición o, por decirlo mejor, la composición misma*” Henry (2008, 84).

<sup>607</sup> Hofmann (1992, 58).

La importància pionera de Kandinsky obrirà la porta a la superació definitiva del paradigma representatiu. Els paràmetres de la creació, a partir d'ara, seran completament diferents. Les lleis de l'art han canviat. Tots els temes seran revisats, totes les polèmiques, totes les intencions històriques de l'art, sobretot les del romanticisme, es posaran sobre la taula a partir del nou punt de vista. Una nova "metafísica de les arts", i una nova mística, com hem apuntat ja parlant de Rothko, ocuparà el lloc i voldrà substituir les del romanticisme. Noves respostes per a velles preguntes. En certa manera es podria dir que, malgrat l'alliberament de l'objecte propiciat per l'abstracció, els pintors segueixen obsessionats en la seva funció simbòlica, gairebé taumatúrgica, i en certa manera això seguirà sent així fins a l'aparició de Duchamp i la seva destrucció de l'art com a activitat, com veurem en l'apartat següent.

L'impuls cap a l'abstracció conserva encara una propensió mística i, per això mateix, segueixen sent referencials alguns autors i algunes idees d'etapes passades de la cultura. El cas més clar, probablement, sigui el del Malevitch suprematista, un abstracte extrem:

*"La méthaphysique d'ont l'art malévitchien prétend être la révélation est largement inspirée de Schopenhauer: sa thèse selon la quelle la "Realité réelle" à laquelle accède le peintre suprématisse est le "monde sans-objet" situé au-delà de la scission entre le subjectif et l'objectif, s'inspire directement de la conception schopenhauerienne de la vision esthétique comme abolition de la scission entre le sujet et l'objet"*<sup>608</sup>.

Artistes com Malevitch, Kandinsky o Mondrian segueixen empresonats en la concepció sacra de l'art i això intoxica els seus discursos teòrics, per bé que les seves realitzacions plàstiques estiguin a anys llums de distància dels referents que utilitzen. Més exactament, sense aquesta concepció mística, carregada de romanticisme, no haurien assolit els aspectes de radicalitat que la seva obra conté. És, efectivament, l'esperit de l'època:

*"Le cas Malevitch le souligne à sa manière: les théories artistiques des avant-gardes sont littéralement "surdéterminées" par la tradition de la sacralisation de l'Art, à tel point que la recherche de sources précises est sans doute dans bien des cas illusoire: on est face à un immense patchwork intertextuel. Mondrian par exemple -mais*

---

<sup>608</sup> Schaeffer (1992, 351).



*la même chose vaut pour Kandinsky- tire l'essentiel de sa philosophie de la théosophie, en l'occurrence des écrits de Blavatsky et de Steiner*"<sup>609</sup>.

Però malgrat les referències teòriques, en definitiva, el que l'abstracció aconseguix és realitzar allò que, sense ser capaç de preveure-ho, ja es beslluma en la crítica de Kant i en algun dels curiosos exemples que el filòsof posa per a justificar l'existència d'alguna cosa així com la **bellesa lliure**, és a dir, la bellesa no implicada en la *definició* d'un objecte sinó consistent en ella mateixa. Exemples que criden l'atenció del lector i que moltes vegades provoquen l'error de l'analista que veu en la descripció kantiana de bellesa lliure un simple aglomerat de decorativisme naïf. El fullatge, les greques, els marcs dels quadres, les improvisacions musicals etcètera, són per a Kant *moments* exemplars de bellesa sense atributs, bellesa lliure. En cap cas obres mestres ni exemples a seguir, doctrinalment, per part dels artistes, sinó simples *aparicions* o, sent extremadament anacrònics, *composicions*, que demostren, en el plaer de la seva contemplació, que no és en la determinació objectiva on rau la llei estètica.

L'abstracció, el que farà, és col·locar aquesta possibilitat desconeguda en el centre. Kandinsky, explícitament, defensa que en la pintura representativa l'elecció de la forma no és *lliure*, sinó que està subordinada a l'*objecte* representat<sup>610</sup>:

*“La pintura figurativa se apoya en un contenido más o menos literario, pues, además de la pintura pura, “habla” el objeto”*<sup>611</sup>.

Sense haver llegit ni conèixer els exemples de Kant, parla també explícitament d'una “emancipació de la natura”, que en el fons vol dir emancipació de les determinacions objectives, però a l'igual que Kant, encara que es parli constantment de la “forma” per a ell això no ha de significar una recaiguda en el decorativisme:

*“Si hoy destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. La*

---

<sup>609</sup> *idem* (352).

<sup>610</sup> “En la pintura realista, en el naturalisme però també en el impresionisme y el neoimpresionismo —esto a pesar de que en estas dos últimas escuelas se haya puesto en práctica el axioma en virtud del cual lo que es esencial al arte no es lo que representa, sino la manera en que lo hace-, la realidad exterior no deja de condicionar las modalidades formales de la representación, de modo que, como dice Kandinsky, “la elección de la forma no es libre, sino que depende del objeto”” Henry (2008, 38). Vegeu Kandinsky (2002). També diu: “la eliminación del objeto y de los significados objetivos y prácticos que lo constituyen es la condición del desvelamiento de los elementos pictóricos en su pureza y, así, de la esencia de la pintura” Henry (2008, 56).

<sup>611</sup> Kandinsky (2003, 216).

*belleza del color y de la forma no es (a pesar de lo que afirman los estetas y los naturalistas, que buscan principalmente “belleza”) un objetivo suficiente para el arte”*<sup>612</sup>.

Esdevé necessària, doncs, una nova teoria de la “**forma**” que permeti simultàniament prescindir de l’objecte i no diluir l’art en el mer decorativisme. Kandinsky aporta aquesta fórmula partint, una vegada més, del principi interior aplicat al real. En la seva terminologia, la “forma” a la que els artistes han de prestar atenció està continguda en la pintura mateixa i ell la denomina, sorprenentment, “**forma material**”. La contradicció aparent que comporta l’expressió “forma material”, reconnecta la teoria estètica de Kandinsky amb les aportacions de l’estètica kantiana, sobretot, amb l’irrenunciable principi material de la seva posició filosòfica i, no gens menys, amb la *necessària* articulació entre material i formal, entre allò donat i l’activitat subjectiva, entre el sensible i la seva estructura:

*“Kandinsky llama “forma” a los medios utilizados por la pintura. El concepto de forma debe entenderse, pues, en un sentido amplio, englobando no solamente las formas en sentido estricto, las formas lineales, sino también los colores o, por retomar la terminología del artículo “La pintura como arte puro” aparecido en Der Sturm en 1913, la “forma dibujada” y la “forma pictórica”. [...] [E]n ese mismo texto afirma sin ambigüedad: “La forma es la expresión material del contenido abstracto [...]. Para que el contenido, que vive primero “abstractamente”, se convierta en obra es necesario que el segundo elemento –el elemento exterior- sirva a la materialización. Por eso el contenido aspira a un medio de expresión, a una forma “material””*<sup>613</sup>.

Contrariament al que predica una lectura simple del “formalisme”, el que es posa sobre la taula, en Kandinsky i en Kant, és el descobriment de l’art com un absolut, com un *estat de coses* propi, com un regne sobirà, com un **domini sense objectes**, com una legalitat en ella mateixa que es dóna llei, exclusivament, a ella mateixa.

#### *Apèndix: de la mimesi al ready-made*

Amb la desaparició de l’objecte el punt final del trajecte cap a la **puresa** ha estat, en certa manera, realitzat. Un últim pas, podríem dir que *extern* al procés de la pintura

---

<sup>612</sup> Kandinsky (1999, 90). Cheetham, Mark A.; *Kant, art and art history: moments of discipline*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Derrida interpreta l’estètica kantiana a partir del discurs sobre intern i extern de l’obra, essencial i accessori. Recordem els exemples de parerga del paràgraf 14 de *KU*: marcs, draperia, columnates...

<sup>613</sup> Henry (2008, 36).

moderna però evidentment relacionat amb ella, ha de ser dut a terme per a tancar completament el cercle, i és que acompanyant a l'objecte en la seva defenestració estètica ha de desaparèixer també el subjecte o allò més propi del subjecte: l'**activitat**. Ha de desaparèixer la producció mateixa de l'art i s'ha d'arribar a la conclusió, teòrica i pràctica, de que l'art ja està fet de per sí, de que està donat, sent una art a la mà, en el sentit heideggerià de que ja sempre hi és i només ens preguntem per ell quan ja no funciona estèticament. I no només l'art: fent desaparèixer el valor de l'*activitat* creativa com a tal s'estableix com a principi per a tot objecte la possibilitat de ser *jutjat* estèticament, sense necessitat d'*intervenció* per part de cap artista, *naturalitzant-lo*. L'estètica, òrfena d'un domini propi d'objectes, guanya gràcies a la desaparició de les determinacions la possibilitat de que el seu judici propi es pugui predicar de tot objecte possible, *ocupant* així la totalitat del món [**un domini sense objectes**]. És un procés d'*estetització* que fa bo, capgirant-lo, el *desideratum* holderlinià: el món ha estat *romantitzat*, però no des de l'ideal hipostasiat, sinó des del real fenomènic.

L'art deixarà de ser plantejat com un "assumpte retinià" on, com diu Duchamp, instigador principal del pas que estem descrivint, allò visual prima sobre el cervell, i esdevindrà conceptual, en el sentit de ser un *assumpte* mental. Per una part els diversos *ready-mades* i per altra l'obra total de Duchamp, el *Grand Verre*, un immens plafó de vidre on hi apareixen *representats* un seguit de motius icònics, des d'un molí a espirals i mecanismes, inacabat i accidentat,<sup>614</sup> vindran a significar la culminació de tot aquest procediment d'estetització cerebral.

Respecte al *Grand verre*, tal i com el seu *autor* el defineix, podem confirmar l'aposta que ja havia presentat Kandinsky de deixar de prendre com a punt de partida *estètic* a la percepció. Els caràcters no retinians del nou art, en l'obra de Duchamp, són explícits:

*"Le verre en fin de compte n'est pas fait pour être regardé avec des yeux "esthétiques"; il devait être accompagné d'un texte de "littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme: et les deux éléments verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire"*<sup>615</sup>.

---

<sup>614</sup> El vidre va patir un trencament parcial durant un trasllat, Duchamp decidí no reparar-lo. En el fet que el "material de suport" de l'obra sigui un vidre transparent i no una tela opaca, representa un altre distanciament de la pintura clàssica i de la pròpia idea de marc. La visió no s'atura ne el quadre sinó que passa a través. La finestra renaixentista queda destituïda per una modalitat de "finestra" diferent, una finestra no retiniana, sinó mental.

<sup>615</sup> Citat a la introducció de Duchamp, Marcel; *Duchamp du signe / Notes*. París, Flammarion, 2008, pàg. 18.

Amb la proposta d'una estètica *cerebral*, la figura de Duchamp, discutida, mitificada i sobreanalitzada, es presenta com a rellevant perquè marca el canvi d'etapa amb absoluta netedat. Duchamp, pintor inicialment cubista que assoleix la fama i la celebritat amb una obra que reuneix totes les característiques del cubisme dinàmic, “*Nu descendant un escalier*”, en la que el moviment d'una figura femenina que baixa per una escala es *retrat* i descomposat amb un efecte pictòric que recordaria a una ràfega fotogràfica i, alhora, a un reflex retinià encadenat, dividit en múltiples *instants*, en fragments del moviment; aquest mateix pintor serà el que desnaturalitzi l'activitat artística i s'atreveixi a presentar, com a *obres*, objectes *reals* mínimament modificats o, en alguns casos, simplement signats.

La data de naixement de l'art com a **esdeveniment**, que és el que Duchamp realment inaugura, és la famosa exposició novaïorquesa a la que Duchamp envia, insistim, com a *obra*, un urinari invertit, datat i signat, signat amb el pseudònim de R. Mutt, obra a la que inclús dóna un títol: “*Fountain*”. El moment de la polèmica, mes enllà de les conseqüències ridícules que aquestes situacions comporten, serveix per posar sobre la taula una possibilitat: que Duchamp hagi inaugurat alguna cosa. I, en efecte, aquesta possibilitat serà detectada i realitzada per Duchamp i el seu entorn immediat obrint la porta a una nova etapa en la història de la cultura i les arts.

Ja sigui la *Fountain* o qualsevol altre dels *ready-mades* de Duchamp<sup>616</sup>, les seves obres ja fetes, òrfenes d'autoria, que no d'autor, no són més que *objectes* propis del real als que, amb una lleugera modificació, física o conceptual, se'ls instal·la en la categoria de peces d'art. Són, com diu Tompkins, el seu antídote contra l'art retinià ja que en contemplar-los el primer que ens interpel·la és la idea i no l'exemple “visual”<sup>617</sup>.

Els *ready-mades* representen la “invenció” duchamiana que més influència ha tingut en l'art contemporani, segons Ramírez, que els defineix apel·lant al nom que l'artista els hi dóna:

*“Mucho se ha escrito tratando de explicar la razón de ser de tales obras, però lo esencial puede deducirse del significado de las dos palabras: un ready-made es algo “ya echo” o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del universo industrial o (en meor medida) natural. Duchamp habló en numerosas ocasiones sobre estos trabajos apuntando aspectos que nos parecen orteguianos, como el de la deshumanización de la obra de arte, o la idea*

---

<sup>616</sup> Sobre el *significat* de cadascun d'ells vegeu Ramírez (1999, 26 i seg.).

<sup>617</sup> Tompkins, Calvin; *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 2006, pàg. 179.

de la “no artísticidat”, en el sentit de coses a les que no podia aplicar-se “ningun de los términos aceptados en el mundo del arte”. Casi todos los analistas recogen las declaraciones de Duchamp cuando afirmó la ausencia de gusto, la neutralidad est tica que habría de presidir la elección de los ready-mades: “Es preciso lograr algo de una indiferencia tal –afirmó– que no provoque ninguna emoción est tica. La elección de los ready-mades est  basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto”<sup>618</sup>.

M s enllà del valor epatant d’aquesta operació antiart stica el que és rellevant de l’aportació duchamiana  s la consciència, compartida, de que és possible **realitzar** l’art aix . El *ready-made* inaugura i clausura la disciplina artística moderna com a tal, desplaçant el centre des de l’obra cap a l’artista, recorrent a la inversa el camí de constitució i acceptació social d’una obra i, una vegada més, provocant un eixamplament del concepte, una novetat, que té la capacitat de posar en qüestió radicalment la tradició mateixa en la que s’inscriu. Posa sobre la taula la, a partir de llavors, recurrent pregunta “Qu  és l’art?” i denega a la categoria de gust, que Duchamp descriu com el principal enemic de l’art, el seu paper rector tradicional.

La categoria de la *mimesi* queda absolutament inoperativa en els preceptes duchamians, no hi ha **representació** possible, allò donat ja no és l’objecte a partir del qual s’ha de fer l’art sinó que és l’art mateix. No hi ha mediació, ni duplicació ni trànsit. L’art es converteix en una **decisió** de l’artista, el component d’**elecció**  s el més rellevant i significatiu<sup>619</sup>.

Dos conclusions de naturalesa kantiana apareixen per a confirmar l’aportació de Duchamp. En primer lloc, tal com Kant conclou, cap *determinació* objectual pot identificar una peça d’art, o el que és el mateix, tot objecte del real est  predisposat a ser concebut, *decidit*, com a peça artística. Aix  en Duchamp és un *leitmotiv* i una de les seves obsessions contínues. En segon lloc, i seguint-se d’aquí, el judici estètic  s radicalment de naturalesa subjectiva.  s l’artista, el subjecte, o allò intersubjectiu, la comunitat judicant, **els que jutjen**, com hem dit anteriorment, qui dóna car cter estètic a l’obra. Aquest segon paràmetre també es compleix exemplarment en el *publicista* Duchamp i en tots els artistes que vindran darrera seu. L’art es presenta com un àmbit

---

<sup>618</sup> Ramírez (1999, 20).

<sup>619</sup> “Elecció” és el terme clau en la interpretació pública que fa Duchamp de *Fountain*. Ramírez (1999, 54).

radicalment *públic*, com un fenomen de comunicació primordial, com un *mediador* intersubjectiu i fabricant de comunitat.

## CONCLUSIONS

### LA LEGITIMACIÓ DE L'ESTÈTICA MODERNA

*Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai*

Paul Cézanne<sup>620</sup>

[Història crítica de l'estètica moderna. Fructífer/fracassat.

Legitimitat i progrés. L'art i la nova física. Desaparició de l'objecte.

Transvaloració de la imatge. El final de l'estètica]

Dos objectius principals han animat la present investigació. Un, explícit i esmentat reiteradament, ha consistit en la intenció de mostrar com les transformacions de l'art del segle XX tenen un fonament filosòfic profund en l'anàlisi del judici estètic que Kant duu a terme en la tercera crítica i en l'evolució de la filosofia de Nietzsche i de la teoria artística, en la crítica al romanticisme permanent i als elements transmundans del pensar modern. El segon objectiu, ni explicitat ni acomplert, només esbossat, consistiria en la completa redacció d'una història **crítica** de l'estètica moderna a partir d'aquesta perspectiva.

Aturem-nos un moment en aquest segon objectiu, no redactat exhaustivament aquí, i retornem després al primer. En la tercera part de la investigació, el capítol cinquè, dedicat a l'art del segle XX, s'esbossa mínimament aquesta possible història **crítica** marcant els seus nòduls principals. Es defineix la línia, o bucle, que recorre el pensament estètic modern des del XVIII fins al XX, això és, des del classicisme fins al postidealisme.

Hem descrit, aquesta línia o bucle, com un *arc*, un arc que s'origina amb Baumgarten en una concepció **sensible** de l'estètica, s'eleva fins assolir el seu zenit **ideal** en el

---

<sup>620</sup> Derrida, Jacques; *La vérité en peinture*. París, Flammarion, 1993.

romanticisme i, després de la fallida i el *desencantament*, retorna transformat al **sensible** amb les estètiques somàtiques que enceta l'impressionisme i *culminen* amb l'abstracció. En aquesta història **crítica**, per a que sigui efectivament crítica i no merament cronològica, serà necessària una distinció programàtica, una distinció valorativa entre les estètiques *fructíferes* i les estètiques *fracassades* que la modernitat ens ha donat, això és, entre les teories estètiques que han contribuït a la direcció, prefigurada, marcada prèviament, cap a la integració de l'estètica en el paradigma modern, allò que hem anat anomenant "**legitimació**", estètiques que ostenten les característiques que hem apuntat repetidament: fenomenització del real, monisme, immanentisme, absència de caràcters objectius, emancipació de coneixement i moral, etcètera; i per contra les estètiques fracassades que presenten unes clares característiques pre-modernes (dualisme, emanacionisme, transmundanitat, objectivisme, etcètera) i que no contribueixen sinó que *distorsionen* o *alenteixen* el procés de **finalització**, en el sentit hegelian de culminació, de l'estètica moderna. Evidentment, "fructíferes" i "fracassades" no són *judicis* sobre les magnífiques, influents i imprescindibles obres d'art que qualsevol d'aquests períodes, sigui fructífer o fracassat, ens ofereix, no cal dir-ho, sinó sobre els seus *principis* i la relació d'aquests amb el tot de la modernitat. Perquè no estem descrivint una història de les obres, una història de l'art *stricto sensu*, sinó una història de l'estètica, això és, del seu fonament teòric.

Se'ns presenta, doncs, una dicotomia entre estètiques legítimes (fructíferes) i il·legítimes (fracassades) a partir dels paràmetres que Kant amb l'anàlisi crític i Nietzsche amb la seva *doctrina* de la transvaloració posen sobre la taula. A partir d'aquí, usant la crítica kantiana i la noció nietzschiana de valor podem garbellar tot el recorregut i evolució de l'estètica moderna des d'una perspectiva **crítica**, traçant una línia de *progrés* efectiu i alhora descrivint com a exitoses les baules que contribueixen al procés de legitimació i com a fallides les diverses teories de l'art que apareixen en la modernitat però que no contribueixen al progrés efectiu de la disciplina, quedant-se estancades en elles mateixes i esdevenint només *fites* en la història de l'art però no en la de l'estètica. Estètiques efectives contra estètiques aïllants. Una direcció prolífica per a l'estètica contra una direcció regressiva.

Efectivament, *regressius* s'entén que són el classicisme, un intent de *recuperació* del suposat paradigma unitari de l'antiguitat, el romanticisme, una nostàlgia d'allò previ a l'escissió, o la postmodernitat, que se'ns presenta, per dir-ho amb Compagnon, com un



fenomen típic de pensament *antimoderne*<sup>621</sup>, un romanticisme sense sentiment de culpa i, en última instància, una voluntat de desfer (deconstruir) el camí fet per la Il·lustració i la modernitat al complet.

El classicisme, així, serà identificat com la primera de les estètiques fracassades de la modernitat. És com el llegeix Adorno, reprenent una idea expressada nítidament per Nietzsche en la seva denuncia d'allò apol·lini com a insuficient per a explicar els antics. El classicisme, entenent per classicisme aquella doctrina estètica basada en la coincidència entre *bonum*, *verum*, i *pulchrum*, se'ns presenta com una falsa tradició, repintada de blanc. L'anàlisi kantiana, que neix precisament en aquest context teòric<sup>622</sup>, es desprèn de la coincidència marcant com a fonamental l'autonomia del judici de gust respecte els cognoscitius i morals, fracturant així definitivament la proposta neoclàssica. La segona estètica fracassada que detectem des d'aquest punt de vista d'una història **crítica** serà, com ja hem anticipat, el romanticisme. Podríem dir que representa la primera estètica postkantiana, inclús es pot considerar com una estètica *derivada* de la *KU*, com ja s'ha explicat, però que *vulnera* excessivament els preceptes crítics que Kant proposa concedint a la imaginació les *capacitats* de l'enteniment. Si Kant pot ser considerat l'acabador del classicisme, Nietzsche és a ulls nostres l'acabador del romanticisme per tots les mitjans. Efectivament, després del deliri estètic dels romàntics, escenificat per Nietzsche en Wagner i en el festival de Bayreuth, un nou moment de l'estètica moderna pren cos aplicant-se disciplinadament les directrius nietzschianes: somatització de l'esperit, defenestració de tota superstició transmundana, extramoralitat, denegació dels caràcters cognoscitius de l'art, ús extrem de la categoria de novetat, intencionalitat clarament disgregadora, etcètera.

El resultat del procés intern de les pròpies estètiques postromàntiques, com hem vist, acaba portant l'art a un estrany *retorn a Kant*, això és, a una recuperació inconscient dels paràmetres de legitimitat que Kant proporciona al judici estètic: absència de tota objectivitat, desaparició de les limitacions d'un àmbit artístic del real, desconexió radical de tota epistemologia i de tota moral, etcètera.

En últim lloc, com a pas posterior a la culminació de l'estètica moderna en l'abstracció, apareix una **postestètica** fracassada que es reivindica com a nietzschiana i també com a

---

<sup>621</sup> Companon, Antoine; *Les antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. París, Gallimard, 2005.

<sup>622</sup> El kant precrític dedica un text al bell i sublim, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) (*Ak.* II, 205-301). Representaria mínimament aquest plantejament, seria la seva estètica precrítica, el seu dogmatisme previ.

kantiana<sup>623</sup> i que pretén, en una reiteració de l'error històric pel romanticisme, substituir novament l'enteniment per la imaginació amb les faules, la creativitat lúdica i la literaturització del saber. Si el romanticisme pot ser llegit com una sobreinterpretació desviada de les tesis de la tercera crítica, la postmodernitat pot ser entesa paral·lelament com una lectura exaltada i abusiva de Nietzsche. Com hem intentat mostrar, per exemple denunciant la lectura equivocada, per mal situada cronològicament, que l'escola postmoderna, i no només, ha fet de *Über warheit und luge...*. La transformació de la veritat en literatura, *leitmotiv* pseudonietzscheà, es pot interpretar com una repetició *devole* del moment en que la imaginació ocupa el lloc de enteniment en els *frühromàntics*, vulnerant l'arquitectònica kantiana. Més que l'arquitectònica, el que els postmoderns vulneren és la *cronotectònica* nietzschiana, els estrats temporals del seu pensar, convertint la nítida línia que porta de la inversió a la transvaloració en un caos ple de confusió filosòfica.

Les estètiques fracassades, doncs, se'ns presenten com a *reacció* a les fructíferes, i les fructíferes, al seu torn, com a *refutació* de les fracassades. Com és natural en un procés de constitució i acoblament, el de l'art a la modernitat en aquest cas, es dona una període de temptatives i proves. Aquí en concret assistim a una dialèctica permanent entre les estètiques fructíferes (Kant, Nietzsche, postromanticisme) i estètiques fracassades (classicisme, romanticisme, postmodernitat). Un relleu continu entre ambdós **constel·lacions**, entre dues maneres completament contraposades de **legitimar** l'obra d'art<sup>624</sup>. Entenem que aquesta dialèctica no és eixorca sinó que produeix finalment una resolució concreta i una efectiva integració de l'estètica a la modernitat amb la revolució del segle XX, la transformació de les arts, l'alliberament del paradigma representatiu, l'abstracció, etcètera.

La primera conclusió de la present investigació consisteix doncs en marcar la diferència paradigmàtica entre dos grans models i en treure a la llum que hi ha una línia *efectivament* moderna en l'estètica i que, com el riu Guadiana, apareix i desapareix de la

---

<sup>623</sup> Lyotard, Jean-François; *L'enthousiasme: la critique kantienne de l'histoire*. París, Galilée, 1986.

Lyotard, Jean-François; *Leçons sur l'analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, 23-29.

París, Klincksieck, 2015. És un factor a tenir en compte que la recuperació kantiana dels postmoderns se centra bàsicament en el sublim, i això els emparenta novament amb els romàntics. A opinió nostra, i no només nostra, el sublim és un dels aspectes menys decisius i rellevants de la *KU* i alhora una font d'equívocs important. Com es pot veure, en la present investigació el sublim hi juga un paper residual.

<sup>624</sup> La teoria dels eons d'Eugeni d'Ors parteix d'una perspectiva similar. Un eó és "una idea que té una biografia", segons d'Ors. Per a d'Ors hi ha una contínua presència històrica de l'eó barroca, que nosaltres identifiquem amb allò pre-modern i romàntic, i l'eó clàssic, que en certa manera estaria relacionat amb el que hem anat definint com a modern. Vegeu Ors, Eugeni d'; *Lo barroco*. Madrid, Alianza/Tecnos, 2002. Ors, Eugeni d'; *La Ciencia de la Cultura*. Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum, 2012.

superfície del relat però es manté sempre connectat. Aquesta línia fluvial té les seves fonts a la tercera crítica de Kant, pateix una important crescuda amb la riuada nietzschiana i desemboca finalment en l'abstracció de principis del segle XX. Entenem i conclourem doncs que l'estètica es troba acabada amb aquest pas.

Una segona conclusió indicaria que Nietzsche és el responsable principal de la canalització de l'estètica moderna després de que aquesta fos desbordada pels plantejaments romàntics. Nietzsche retorna l'estètica al seu cabal i, sobretot, la revivifica amb la seva doctrina de la transvaloració, concedint-li a l'art la més gran responsabilitat: la creació de nous valors, després del pas nefast d'aquesta etapa de la història que ell descriu com a nihilisme.

La tercera conclusió, seguint la línia argumentativa, és que la revolució moderna de les arts, que s'identifica amb l'aparició de l'impressionisme a la segona meitat del segle XIX i portarà fins a l'abstracció del XX, conté un component, primer, de necessitat, i segon, d'**actualització** i **resolució** dels plantejaments estètics, integrant-la a la resta de disciplines de la constel·lació moderna del pensar.

Havent presentat doncs la hipòtesi soterrada que inspira la investigació podem ara també concretar algunes de les conclusions que s'extreuen de la seva hipòtesi explícita, és a dir: la *demostració* que l'art del segle XX es correspon amb l'anàlisi kantiana del judici estètic i l'ontologia *artística* de Nietzsche. Aquí hem de reiterar en primer lloc que la base de tot es troba continguda en els principis generals, no només de l'estètica kantiana sinó, igualment, en l'ontologia del criticisme: hi ha un únic nivell d'experiència, en el percebre se'ns presenta el real, el real té un component permanent de matèria, el real és sempre "per a nosaltres", la realitat es revela en el fenomen, l'experiència és sempre un resultat, la realitat és sintètica... D'aquests caràcters o principis generals del criticisme se'ns segueixen, o es corroboren, en l'anàlisi del judici estètic que Kant realitza i que produeix, com a resultats principals, l'emancipació del judici de gust respecte al de coneixement i al moral i, derivat d'aquí, la desaparició de les característiques objectives d'allò bell. El que hem anomenat "desaparició de l'objecte estètic".

La deslegitimació del dualisme per part de tota fenomenologia monista, sigui kantiana o nietzschiana, deslegitimació en el nivell del discurs ontològic, implica forçosament la deslegitimació dels principis tradicionals de la disciplina que més s'havia recolzat en

l'esquema dual i jeràrquic de la mimesi per a constituir les seves obres, l'estètica. La nova *física* transforma l'art.

Entenem així que Kant fonamenta la disciplina d'una manera radicalment nova i que això, a llarg plaç, acabarà incidint en el caràcter mateix de les obres. El judici de gust kantian, la peculiar resolució que Kant li dóna, conté el caràcter profund de modernitat, caràcter que, entenem, no es revelarà completament en les obres fins al segle XX i que consistirà, bàsicament, en la somatització de l'esperit, integralitat de la sensibilitat, fi de l'entelèquia representativa, immanència de les obres, dissolució de l'àmbit temàtic de l'art, ruptura dels marcs pictòrics, superació del figurativisme, etcètera

La funció de Nietzsche serà revalidar l'estètica moderna en el punt que l'havia deixada el romanticisme, connectant, sense saber-ho, amb els principis fonamentals que Kant havia presentat un segle abans. Insistim que no és per influència filosòfica d'un sobre l'altre sinó perquè el paradigma modern, que Nietzsche revivifica, exigeix al seu torn una estètica amb les característiques de la nietzschiana. La transvaloració, això és, la creació de nou valor en l'àmbit estètic, serà la particular missió de Nietzsche. Un dels efectes explícits de la transvaloració nietzschiana consistirà, com hem vist, en la modificació estructural del concepte de imatge, que de ser un element paradigmàticament representatiu, això és, un agent específic de la mimesi, esdevindrà el nou element hegemònic d'un art sense els caràcters clàssics de la còpia. La imatge, transvalorada, només apel·la a ella mateixa, ja no és referencial, simbòlica ni icònica, és plena. Ja no trasllada l'observador a un altre *nivell* del real o a un real absent, al contrari, és presenta absolutament<sup>625</sup>.

Els desplaçaments interns de l'art del segle XX, doncs, han de ser llegits en relació al pensar modern, i no només en relació al propi trajecte de l'evolució de les arts. La constitució d'una sensibilitat integral, la reelaboració del concepte de imatge, el primat de la composició sobre la representació, els canvi en la direcció última dels vectors de l'art, que passen de dirigir-se vers la unitat (sinestèsia), per tendir radicalment cap a la dispersió (dissonància) i el pas del figurativisme a l'abstracció, apoteosi última de l'art modern.

Dos mil·lenis i ni un sol déu nou, es lamentava Nietzsche en una coneguda rúbrica. Igualment, es pot sentir aquest lament en els cenacles artístics de la contemporaneïtat, conscients que fa més de mig segle que l'art resta aturat sobre si mateix, dilapidant

---

<sup>625</sup> La idea d'art abstracte com a absolut per part de Kandinsky està estretament relacionada amb això. Hoberg, Annegret i Friedel, Helmut; *Kandinsky. Absolute. Abstract*. Londres, Prestel, 2008.

lentament les seves últimes engrunes de credibilitat, com si la mà dels artistes s'hagués quedat congelada en un moment determinat i allò nou, categoria imprescindible de la modernitat, hagués esdevingut, ja només, una repetició de sempre el mateix. Igual que la lògica estava resolta aristotèlicament en els temps de Kant, ja què es trobava totalment completada i no havia patit cap innovació rellevant durant segles, així mateix es poden veure avui a elles mateixes l'estètica i les arts, que més enllà de la necessitat comercial d'anar substituint unes celebritats per unes altres a les subhastes del mercat, han caigut en un silenci profund des de, aproximadament, el silenci de Marcel Duchamp.

La conclusió final, doncs, que presenta aquest treball, té a veure d'alguna manera amb considerar l'abstracció, com a fenomen artístic, com alguna cosa així com el resultat **final** del trajecte que l'estètica moderna havia encetat amb Baumgarten i que té a Kant com a autèntica fita inicial. El final de l'estètica, tesi paral·lela a la coneguda tesi hegeliana del final de l'art, com ja hem apuntat, pot ser certificat quan aquesta es presenta com a totalment acoblada als principis ontològics de la modernitat, principis, entenem, definits per la crítica kantiana i l'ontologia nietzschiana. La història **crítica** de l'estètica que prefiguràvem més amunt, doncs, hauria de ser alguna cosa així com la història d'un acompliment, el camí que segueix la disciplina per arribar a ser allò que és, per dir-ho amb Nietzsche. Un cop *realitzada*, l'estètica s'atura.

Donant per tancades aquí les conclusions, podem mínimament apuntar un seguit de línies d'investigació que es desprenen del present treball, continuacions possibles d'algunes hipòtesis només besllumades, a part de la genèrica d'elaborar una història crítica de l'estètica moderna.

Primerament, seria plausible seguir estirant del fil i dur a terme una anàlisi de la magnitud i la materialitat en Kant, més enllà de la refutació de l'idealisme, usant l'*Opus postumum* com a conclusió definitiva d'allò que ja es defensa en la *KrV* i que fonamenta materialment tot el sistema crític. També, o sobretot, la present investigació ens situa en la necessitat de redactar una monografia nietzschiana que refuti la vella tripartició de la seva filosofia i la ressitui entre el període de la inversió i el de la transvaloració, anant molt més enrere del llibre sobre la tragèdia grega i posant el punt d'inici del seu pensament en els textos previs, textos que indiquen una perspectiva no metafísica, científica i molt atenta a les palpitations del temps. Caldria incidir també en l'explicació de com la inversió propicia inevitablement la transvaloració, fent així

coherent i necessària l'evolució del seu pensament, que acostuma a ser tractat de caòtic, fragmentat i contradictori.

També seria possible, a partir de les tesis exposades anteriorment, elaborar una comparativa entre classicisme i romanticisme mostrant la seva equiparabilitat fonamental i defensant que les doctrines de la mimesi i la de la poiesi responen, ambdues, a un paradigma dualista paral·lel, que són contribuents una de l'altra i no poden explicar-se aïlladament. Igualment, una comparativa entre romanticisme i postmodernitat seria molt necessària, mostrant que són dos casos del mateix excés, un d'arrel pseudokantiana i l'altre pseudonietzscheana. Recollint aquestes dues línies d'investigació es podria reincidir en l'equiparació entre classicisme, romanticisme i postmodernitat com a estètiques fracassades o *antimodernes*, com a símptomes d'una recaiguda a la qual, la modernitat, està sempre exposada.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonts

Kant, Immanuel; *Gesammelte Schriften*, hrsg. Bd. I-XXVII, Preussische Akademie der Wissenschaften.

Nietzsche, Friedrich; *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Mondinari*. Berlín. Walter de Gruyter. 1967 i seg.

Nietzsche, Friedrich; *Musarion-Ausgabe*, abreviada com a *MusA*, 23 vol. Munich, Musarion Verlag, 1920-1929.

Nietzsche, Friedrich; *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, abreviada com a *BAW*, 5 vol. Munich, C. H. Beck Verlag, 1933-1940.

Nietzsche, Friedrich; *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. Berlín, Walter de Gruyter, 1975 i seg.

Heidegger, Martin; *Gesamtausgabe*, abreviat com a *GA*. 102 vol. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1975 i seg.

Adorno, Theodor W.; *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedermann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz*. 20 vol. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970 i seg.

### Introducció

Blumenberg, Hans; *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

Calasso, Roberto; *La Folie Baudelaire*. Milà, Adelphi, 2008.

Foucault, Michel; *La peinture de Manet*. París, Seuil, 2004.

Fried, Michael; *Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley, University of California Press, 1980.

Freid, Michael; *Manet's modernism or, the face of painting in the 1860's*. Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Gerhardt, Volker; *Immanuel Kant: Vernunft und Leben*. Stuttgart, Reclam, 2002.

Horstmann, Rolf-Peter: "Hegel's *Phenomenology of Spirit* as an Argument for a Monistic Ontology"; dins *Inquiry* 49:1 (2006), 103-118.

Housez, Judith; *Marcel Duchamp: biographie*. París, Grasset, 2006.

Sloterdijk, Peter; *Spähren (3 vol)*. Frankfurt, Suhrkamp, 2004.

Stoichita, Victor I.; *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Siruela, Madrid, 2005.

Wyller, Truls: "Wahrnehmung, Substanz und Kausalität bei Kant"; dins *Kant-Studien* 92:3 (2001), 283-295.

## Primera part

Abrams, M. H.; *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral, 1975.

Allais, Lucy: "Kant's One World: Interpreting 'Transcendental Idealism'"; dins *British Journal for the History of Philosophy* 12:4 (2004), 655-684.

Allais, Lucy: "Kant, Non-Conceptual Content and the Representation of Space"; dins *Journal of the History of Philosophy* 47:3 (2009), 383-413.

Allison, Henry E.; *Kant's transcendental idealism: an interpretation and defense*. New Haven/Londres, Yale University Press, 1983.

Allison, Henry E.; *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of aesthetic judgment*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Alquié, Ferdinand; *La critique kantienne de la métaphysique*. París, P.U.F., 1968.

Ameriks, Karl; *Interpreting Kant's Critiques*. Oxford, Clarendon Press, 2003.

Arnold, Markus: "Die harmonische Stimmung aufgeklärter Bürger. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*"; dins *Kant-Studien* 94:1 (2003), 24-50.



Bartuschat, Wolfgang; *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1972.

Bernstein, J. M.; *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

Biemel, Walter; *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Colònia, Kölner Universitätsverlag, 1959.

Bollenbeck, Georg; *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt, Insel Verlag, 1994.

Bourgeois, Patrik L.: "Ricoeur in Postmodern Dialogue: Kantian Reflective Judgment and *Darstellung*"; dins *International Philosophy Quarterly* 41:4 (2001), 421-439.

Bowie, Andrew; *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid, Visor, 1999.

Bozal, Valeriano (ed.); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas: volumen I*. Madrid, Visor, 2000.

Bozal, Valeriano; *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987.

Brook, Andrew; *Kant and the Mind*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Budd, Malcolm: "The pure judgment of taste as an aesthetic reflective judgement", dins *The British journal of aesthetics* 41:3 (2001), 247-260.

Bürger, Peter; *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor, 1996.

Caranti, Luigi; *Kant and the Scandal of Philosophy: The Kantian Critique of Cartesian Scepticism*. Toronto, University of Toronto Press, 2007.

Cassirer, Ernst; *Kant, vida y doctrina*. Mèxic, F.C.E., 1993.

Cassirer, Ernst; *La filosofía de la ilustración*. México, F.C.E., 1993<sup>2</sup>.

Cassirer, Heinrich Walten; *A commentary on Kant's Critique of judgment*. London, Methuen, 1938.

Castillo, Monique; *Kant et l'avenir de la culture*. París, P.U.F., 1990.

Casula, Mario: "Il concetto di essere in Kant: un esse ad?", dins *Aquinas* 52: 1-2 (2009), 207-232.

Cohen, Ted: "Three problems in Kant's aesthetics"; dins *The British Journal of Aesthetics* 42:1 (2002), 1-12.

Cutillas, Abel: "Sobre l'objecte estètic en Kant"; dins *Anuari de la Societat Catalana de filosofia XVII* (2006), 14-37.

Cutillas, Abel; *Pensar l'art: Kant, Nietzsche, Tàpies, Bauçà*. Barcelona, Angle Editorial, 2006.

Chédin, Olivier; *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*. París, Vrin, 1982.

Chignell, Andrew: "Kant on the normativity of taste: The role of aesthetic ideas"; dins *Australasian Journal of Philosophy* 85:3 (2007), 415-433.

Chignell, Andrew: "Beauty As a Symbol of Natural Systematicity"; dins *British Journal of Aesthetics* 46:4 (2006), 406-416.

Dekens, Olivier: "L'homme kantien et le désir des idées. La culture et l'unité des questions de la philosophie"; dins *Kant-Studien* 93: 2 (2002), 158-176.

Dewalque, Arnauld: "La critique néokantienne de Kant et l'instauration d'une théorie conceptualiste de la perception"; dins *Dialogue* 49 (2010), 413- 433.

Dicker, Georges: "Kant's Refutation of Idealism", dins *Noûs* 42:1 (2008), 80-108.

Dicker, Georges; *Kant's theory of knowledge: an analytical introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

Dickie, George; *The century of taste: the philosophical odyssey of taste in the eighteenth century*. Oxford, Oxford University Press, 1996.

Dufour, Éric: "Remarques sur la note du paragraphe 26 de l'Analytique transcendantale. Les interprétations de Cohen et de Heidegger"; dins *Kant-Studien* 94:1 (2003), 69-79.

Duque, Félix: "Islas en la laguna del sistema. La relación de Kant con Fichte y Schelling en el *Opus postumum*"; *Endoxa* 18 (2004), 171-206.

Duque, Félix; *Historia de la filosofía moderna. La era crítica*. Madrid, Akal, 1998.

Duque, Félix; "Estudio preliminar", dins Hegel, G. W. F.; *La Ciencia de la lógica. Volumen I: La lógica objetiva (1812/1813)*. Madrid, Abada, 2011.

Dyck, Corey W.: "Kant's transcendental deduction and the ghosts of Descartes and Hume"; dins *British Journal for the History of Philosophy* 19:3 (2011), 473-496.

Engelhard, Kristina; *Das Einfache und die Materie: Untersuchungen zu Kants Antinomie der Teilung*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 2005.

Else, Gerald F.; *Aristotle's Poetics: the argument*. Leiden, Brill, 1957.

Ferrari, Jean; Ruffing, Margit; Theis, Robert; Vollet, Matthias (éds.); *Kant et la France – Kant und Frankreich*. Hildeseim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2005.

Fichant, Michel i Marion, Jean-Luc (eds.); *Descartes en Kant*. París, P.U.F., 2006.

Flynn, Erin E.: "Intellectual Intuition in Emerson and the Early German Romantics"; dins *Philosophical forum* 40:3 (2009), 367-390.

Frank, Manfred; *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

Frank, Manfred; Larthomas, Jean-Paul i Philonenko, Alexis; *Sur la Troisième Critique*. Combas, Editions de l'Éclat, 1994.

Freitas, Verlaïne: "A subjectividade estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico"; dins *Veritas* 48:2 (2002), 153-276.

Gambazzi, Paolo; *Sensibilità, immaginazione e bellezza: introduzione alla dimensione estetica nelle tre Critiche di Kant*. Verona, Libreria Universitaria editrice, 1981.

Gasché, Rodolphe; *The idea of form: rethinking Kant's Aesthetics*. Stanford, Stanford University Press, 2003.

Gebauer, Gunter i Wulf, Christoph; *Mimesis: Culture, Art, Society*. Los Angeles, University of California Press, 1996.

Guyer, Paul; *Knowledge, Reason and Taste: Kant's Response to Hume*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2008.

Guyer, Paul; *Kant and the claims of knowledge*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Guyer, Paul; *Kant and the experience of Freedom: essays on aesthetics and morality*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Guyer, Paul: "Reason and Reflective Judgment: Kant on the Significance of Systematicity"; dins *Noûs* 24:1 (1990), 17-43.

Guyer, Paul; *Values of beauty: historical essays in aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Hall, Bryan: "A reconstruction of Kant's ether deduction in *Übergang* 11", dins *British Journal for the History of Philosophy* 14: 4 (2006), 719-746.

Hanna, Robert: "Kant and nonconceptual content"; dins *European Journal of Philosophy* 13:2 (2005), 247-290.

Haskins, Casey: "Kant and the Autonomy of art", dins *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 47:1 (1989), 43-53.

Henrich, Dieter; *Identität und Objectivität: Eine Untersuchung über Kants transzendente Deduktion*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1976.

Henrich, Dieter; *Konstellationen: Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie : 1789-1795*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1991.

- Henrich, Dieter; *Der Grund im Bewusstsein: Untersuchungen zu Hölderlins Denken: 1794-1795*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.
- Hill, R. Kevin; *Nietzsche's critiques: the kantian foundations of his thought*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Himmelman, Beatrix (ed.); *Kant und Nietzsche im widerstreit. Internationale Konferenz der Nietzsche-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Kant-Gesellschaft, Namburg an der Saale, 26.-29. August 2004*. Berlin, Walter de Gruyter, 2005.
- Hofmann, Werner; *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona, Ediciones Península, 1992.
- Hölderlin, Friedrich; *Ensayos*. Madrid, Hiperión, 2008.
- Janaway, Christopher: "Kant's aesthetics and the "Emty cognitive stock""; dins *The Philosophical Quarterly* 189 (1997), 459-476.
- Kaulbach, Friedrich; *Die Metaphysik des Raumes bei Leibniz und Kant*. Köln, Kölner Universitäts-Verlag, 1960.
- Kaulbach, Friedrich; *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*. Würzburg; Königshauen & Neumann, 1984.
- Kaulbach, Friedrich; *Das Prinzip Handlung in der Philosophie Kants*. Berlín/New York, Walter de Gruyter, 1978.
- Kemal, Salim: "Kant, community and the evil poem"; dins *Revue Internationale de Philosophie* 176 (1991), 24-38.
- Kinnaman, Ted: "The task of the *Critique of Judgement*"; dins *American Catholic Philosophical Quarterly* 75:2 (2001), 243-269.
- Kisiel, Theodore; *The Genesis of Heidegger's Being and Time*. Los Angeles, University of California Press, 1995.
- Kuehn, Manfred; *Kant. A Biography*. Cambridge, Cambridge Univerity Press, 2001.
- Kukla, Rebecca (Ed.); *Aesthetics and cognition in Kant's critical philosophy*. Nova York, Cambridge University Press, 2006.
- Lee, Seung-Kee: "The determinate-indeterminate distinction and Kant's theory of judgment"; dins *Kant-Studien* 95:2 (2004), 204-225.
- Lebrun, Gérard; *Kant et le fin de la métaphysique: Essai sur la Critique de la faculté de juger*. París, Armand Colin, 2003.
- Longuenesse, Béatrice; *Kant and the capacity to judge: sensibility and discursivity in the transcendental analytic of the Critique of pure reason*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2000.

Longuenesse, Béatrice; *Kant on the human standpoint*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Lord, Beth: "The Virtual and the Ether: Transcendental Empiricism in Kant's *Opus Postumum*" dins *Journal of the British Society for Phenomenology* 39:2 (2008), 147-166.

Luft, Sebastian: "From Being to Givenness and Back: Some Remarks on the Meaning of Transcendental Idealism in Kant and Husserl"; dins *International Journal of Philosophical Studies* 15:3 (2007), 367-394.

Liotard, Jean-François: "La réflexion dans l'esthétique kantienne"; dins *Revue Internationale de Philosophie* 175:4 (1990), 507-551.

Liotard, J.-F. (et alii); *La faculté de juger*. París, Editions de Minuit, 1985.

Makkreel, Rudolf A.; *Imagination and interpretation in Kant: The hermeneutical import of the "Critique of Judgment"*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1990.

Marion, Jean-Luc; *Etant donné: essai d'une phénoménologie de la donation*. París. P.U.F., 2005.

Martínez Marzoa, Felipe; *Releer a Kant*. Barcelona, Anthropos, 1992.

Martínez Marzoa, Felipe; *De Kant a Hölderlin*. Madrid, Visor, 1992<sup>2</sup>.

Martínez Marzoa, Felipe; *Desconocida raíz común: estudio sobre la teoría kantiana de lo bello*. Madrid, Visor, 1987.

McDowell, John; *Mind and World*. Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Meillassoux, Quentin; *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*. París, Seuil, 2006.

Menke, Christoph; *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, Visor, 1997.

Morgan, David: "The idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky", dins *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50:3 (1992), 231-242.

Mothersill, Mary; *Beauty restored*. Oxford, Clarendon Press, 1984.

Muglioni, Jean-Michel; *La philosophie de l'histoire de Kant: qu'est-ce que l'homme?* París, PUF, 1993.

Neumann, Hardy: "Heidegger y la tesis de Kant sobre el ser: a propósito de la conferencia de 1961"; dins *Praxis filosofica* 30 (2010), 65-84.

- Nuzzo, Angelica: "Kant and Herder on Baumgarten's Aesthetica"; dins *Journal of the History of Philosophy* 44:4 (2006), 577-597.
- Parret, Herman (ed.); *Kants Ästhetik-Kant's Aesthetics-L'esthétique de Kant*. Berlín, Walter De Gruyter, 1998.
- Philonenko, Alexis; *La théorie kantienne de l'histoire*. París, Vrin, 1986.
- Philonenko, Alexis; *Schopenhauer critique de Kant*. París, Les belles lettres, 2005.
- Piché, Claude (ed.); *Années 1781-1801: Kant, Critique de la raison pure*. París, Vrin, 2002.
- Pillow, Kirk; *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge, The MIT Press, 2000.
- Reboul, Olivier; *Nietzsche, crítico de Kant*. Barcelona, Anthropos, 1993.
- Recki, Birgit; Meyer, Sven; Ahl, Ingmar (Hg.); *Kant lebt: sieben Reden und ein Kolloquium zum 200. Todestag des Aufklärers*. Paderborn, Mentis, 2006.
- Renaut, Alain; *Kant aujourd'hui*. París, Flammarion, 1997.
- Rivera de Rosales, Jacinto; *Kant: la "Crítica del Juicio teleológico" y la corporalidad del sujeto*. Madrid, UNED, 1998.
- Rivera de Rosales, Jacinto: "Schiller: la necesidad transcendental de la belleza"; dins *Estudios de Filosofía* 37 (2008), 223-246.
- Rodríguez Aramayo, Roberto y Vilar, Gerard (Eds.); *En la cumbre del criticismo: simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona, Anthropos, 1992.
- Rosset, Clément, *L'esthétique de Schopenhauer*. París, P.U.F., 1989.
- Sassen, Brigitte: "Varieties of Subjective Judgments: Judgments of Perception"; dins *Kant-Studien* 99:3 (2008), 269-284.
- Savile, Anthony; *Aesthetic Reconstructions*. Oxford, Basil Blackwell, 1987.
- Schaeffer, Jean-Marie; *L'art de l'âge moderne: L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. París, Gallimard, 1992.
- Schnell, Alexander; *En deçà du sujet: Du temps dans la philosophie transcendantale allemande*. París, P.U.F., 2010.
- Schüssler, Ingeborg; *Art et liberté dans l'Idéalisme transcendantal: Kant et Schiller*. Lausanne, Payot, 2005.

Taminiaux, Jacques; *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'Idealisme allemand: Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1967.

Taminiaux, Jacques; *Poetics, speculation and judgement: the shadow of the work of art from Kant to Phenomenology*. New York, State University of New York Press, 1993.

Tilliete, Xavier; *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*. Paris, Vrin, 1995.

Turró, Salvi; *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant*. Barcelona, Anthropos, 1996.

Turró, Salvi; *Fichte: de la consciència a l'absolut*. Badalona, Òmicron, 2012.

Turró, Salvi; *Lliçons sobre història i dret en Kant*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1997.

Vázquez Lobeiras, María Jesús: "Immanuel Kant: el giro copernicano como ontología de la experiencia"; dins *Endoxa* 18 (2004), 69-93.

Verhaegh, Marcus: "The truth of the beautiful in the *Critique of Judgment*", dins *The British Journal of Aesthetics* 41:4 (2001), 371-395.

V.V.A.A; *Estudios sobre la Crítica del juicio*. Madrid, Visor, 1990.

Walker, Ralph C. S.: "Kant on the Number of Worlds"; dins *British Journal for the History of Philosophy* 18:5 (2010), 821-843.

Watkins, Eric: "Kant and the Myth of the Given"; dins *Inquiry* 51:5 (2008), 512-531.

Westphal, Kenneth R.: "Kant, Wittgenstein and Transcendental Chaos"; dins *Philosophical Investigations* 28:4 (2005), 303-332.

Wieland, Wolfgang; *Urteil und Gefühl: Kants Theorie der Urteilskraft*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

Zöller, Günter: "From Transcendental Philosophy to *Wissenschaftslehre*: Fichte's Modification of Kant's Idealism"; dins *European Journal of Philosophy* 15:2 (2007), 249-269.

Zuckert, Rachel: "A new look at Kant's theory of pleasure"; dins *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60:3 (2002), 239-252.

Zuckert, Rachel: "The Purposiveness of Form: A Reading of Kant's Aesthetic Formalism"; dins *Journal of the History of Philosophy* 44:4 (2006), 599-622.

## Segona part

Abel, Günter; *Nietzsche: Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*. Berlín/New York, Walter de Gruyter, 1984.

Abel, Günter: “Zeichen der Wahrheit-Wahrheit der Zeichen”, *Nietzsche Studien* 39 (2010), 17-38.

Andresen, Joshua: “Truth and illusion beyond falsification: Re-reading *On truth and lie in the extra-moral sense*”, dins *Nietzsche Studien* 39 (2010), 255-281.

Andresen, Josuah: “Nietzsche’s Conception of Value: A Story of Three Errors.” *Nietzsche-Studien* 38 (2009), 207-228.

Angelo, Paolo d’; *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor, 1999.

Audi, Paul; *L’ivresse de l’art: Nietzsche et l’esthétique*. París, Le livre de poche, 2003.

Babich, Babette E.: “Musik und Wort in der antiken Tragödie und *La Gaya Scienza*: Nietzsche’s “Fröhliche” Wissenschaft”, *Nietzsche Studien* 36 (2007), 230-257.

Barbera, Sandro: “Voluntad de vivir o voluntad de poder: un episodio del debate de Nietzsche con Schopenhauer (1885-1889)” dins *Estudios Nietzsche* 3 (2003), 11-18.

Barrios, Manuel; *Voluntad de lo trágico*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Bertino, Andrea Christian: “Sprache und Instinkt bei Herder und Nietzsche”, *Nietzsche Studien* 39 (2010), 70-99.

Blondel, Éric; *Nietzsche: le corps et la culture*. París, P.U.F., 1986.

Blumenberg, Hans; *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.

Böning, Thomas; *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*. Nova York/Berlín, Walter de Gruyter, 1988.

Borchmeyer, Dieter (ed.); “*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*”: *Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

Borchmeyer, Dieter; *Nietzsche, Cosima, Wagner: Porträt einer Freundschaft*. Frankfurt am Main, Insel, 2008.

Borchmeyer, Dieter i Salaquarda, Jörg (eds.); *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*. Frankfurt am Main, Insel, 1994.



Borsche, Tilman / Gerratana, Federico / Venturelli, Aldo; *“Centauren-Geburten”*: *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1994.

Brobjer, Thomas H.: “The origin and early context of the revaluation theme in Nietzsche’s thinking”, dins *Journal of Nietzsche Studies* 39 (2010), 12-29.

Campioni, Giuliano i Venturelli, Aldo (eds.); *La “Biblioteca ideale” di Nietzsche*. Nàpols, Guida editori, 1992.

Campioni, Giuliano; *Nietzsche: la morale dell’eroe*. Pisa, ETS, 2008.

Clark, Maudemarie; *Nietzsche on truth and Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Clerckx, Edwin; *Langage et affirmation: le problème de l’argumentation dans la philosophie de Nietzsche*. París, L’Harmattan, 2005.

Colli, Giorgio; *Apollineo e dionisiaco*. Milà, Adelphi, 2010.

Constâncio, João: “On consciousness: Nietzsche’s departure from Schopenhauer”, *Nietzsche Studien* 40 (2011), 1-42.

Crawford, Claudia; *The Beginnings of Nietzsche’s Theory of Language*. Berlín, Walter de Gruyter, 1988.

Cutillas, Abel; *Per una literatura capitalista: Nietzsche tacat de tinta*. Barcelona, Acontravent, 2009.

D’Iorio, Paolo; *Le voyage de Nietzsche à Sorrente: genèse de la philosophie de l’esprit libre*. París, CNRS Éditions, 2012.

Därmann, Iris: “Rausch als “Ästhetischer Zustand””: Nietzsches Deutung der aristotelischen Katharsis und ihre platonsich-kantische Umdeutung durch Heidegger”, dins *Nietzsche Studien* 34 (2005), 124-162.

De Man, Paul, *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Yale, Yale University Press, 1979.

Denat, Céline: “Par-delà l’iconoclasme et l’idolâtrie: sens et usages de la notion d’image dans l’oeuvre de Nietzsche”, *Nietzsche Studien* 35 (2006), 166-194.

Djuric, Mihailo; Simon, Josef (eds.); *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*. Würzburg, Königshausen & Neuman, 1986.

Djuric, Mihailo; *Nietzsche und die Metaphysik*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 1985.

Doyle, Tsarina: “The kantian background to Nietzsche’s views on causality”, dins *Journal of Nietzsche Studies* 43:1 (2012), 44-56.

- Dreis, Manuel: "On the logic of values", dins *Journal of Nietzsche studies* 39 (2010), 30-50.
- Eger, Manfred; "*Wenn ich Wagnern den Kreig mache...*": *der Fall Nietzsche und das Menschliche, Allzumenschliche*. Viena, Paul Neff Verlag, 1988.
- Fietz, Rudolf; *Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992.
- Figal, Günter: "Nietzsches Philosophie der Interpretation", *Nietzsche Studien* 29 (2000), 1-11.
- Fink, Eugen; *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1996.
- Fumaroli, Marc (ed.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris, Gallimard, 2001.
- Fumaroli, Marc; *L'École du silence: le sentiment des images au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Flammarion, 1998.
- Gawoll, Hans-Jürgen: "Nietzsche und der Geist Spinozas: Die existentielle Umwandlung einer affirmativen Ontologie", dins *Nietzsche-Studien* 30 (2001), 44-61.
- Gentili, Carlo: "Kants "kindischer" Anthropomorphismus: Nietzsches Kritik der "objektiven" Teleologie", *Nietzsche Studien* 39 (2010), 100-119.
- Gerhardt, Volker; *Vom Willen zur Macht : Anthropologie und Metaphysik der Macht am exemplarischen Fall Friedrich Nietzsches*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 1996.
- Gerhardt, Volker: "Die Perspektive des Perspektivismus", *Nietzsche Studien* 18 (1989), 260-281.
- Gerhardt, Volker; *Pathos und Distanz: Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*. Stuttgart, Reclam, 1988.
- Gerlach, Hans-Martin: "<Diese Aufklärung haben wir jetzt weiterzuführen...>: Friedrich Nietzsche und die europäische Aufklärung", dins *Nietzsche-Forschung* 14 (2007), 35-43.
- Gilman, Sander L.; Blair, Carole i Parent, David J. (eds.). *Friedrich Nietzsche on rhetoric and language*. Nova York/Oxford, Oxford Univerity Press, 1989.
- Granier, Jean; *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*. París, Éditions du Seuil, 1966.
- Han-Pile, Béatrice: "Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy", dins *European journal of philosophy* 14:3 (2006), 373-403.
- Han-Pile, Béatrice: "Transcendental Aspects, Ontological Commitments and Naturalistic Elements in Nietzsche's Thought", dins *Inquiry* 52:2 (2009), 179-214.

- Harr, Michel; *Nietzsche et la métaphysique*. París, Gallimard, 1993.
- Hill, R. Kevin; *Nietzsche's critiques: the kantian foundations of his thought*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Himmelman, Beatrix (ed.); *Kant und Nietzsche im widerstreit. Internationale Konferenz der Nietzsche-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Kant-Gesellschaft, Namburg an der Saale, 26.-29. August 2004*. Berlin, Walter de Gruyter, 2005.
- Hogh, Alexander; *Nietzsches Lebensbegriff: Versuch einer Rekonstruktion*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000.
- Ibáñez-Noé, Javier: "World and creation: on Nietzsche's perspectivism", *Nietzsche Studien* 28 (1999), 42-79.
- Janz, Curt Paul; *Friedrich Nietzsche*. (4 vol.) Madrid, Alianza, 1981.
- Jenkins, Scott: "Nietzsche's questions concerning the will to truth", dins *Journal of the History of Philosophy* 50:2 (2012), 265-289.
- Johnson, Dirk Robert: "Nietzsche's early Darwinism: The "David Strauss" essay of 1873", *Nietzsche Studien* 30 (2001), 62-79.
- Kaufmann, Walter; *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton, Princeton University Press, 1968.
- Kaulbach, Friedrich; Bargenda, Udo Wilhelm i Blühdorn, Jürgen (Eds.); *Nicolaus Copernicus. Zum 500. Geburtstag*. Köln/Wien, Böhlau Verlag, 1973.
- Kaulbach, Friedrich; *Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie*. Viena, 1980.
- Kofman, Sarah; *Nietzsche et la métaphore*, París, Galilée, 1972.
- Kopperschmidt, Josef / Schanze, Helmut (eds.); *Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik"*. Múnich, Wilhem Fink Verlag, 1994.
- Kuhn, Elisabeth; *Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 1992.
- Lacoue-Labarthe, Philippe i Nancy, Jean-Luc (eds.): "Friedrich Nietzsche: Rhétorique et langage"; *Poétique* 5 (1971), 99-142.
- Large, Duncan: "A note on the term "Umwerthung"", dins *Journal of Nietzsche Studies* 39 (2010), 5-11.
- Liébert, Georges: "Nietzsche: musique ou verbe, Ton oder Wort", dins *Nietzsche-Forschung* 13 (2006), 48.
- Liébert, Georges; *Nietzsche et la musique*. París, P.U.F., 2000.

Losurdo, Domenico; *Nietzsche, il ribelle aristocratico: Biografia intellettuale e bilancio critico*. Torí, Bollati Boringhieri editore, 2002.

Lynch, Enrique; *Dioniso dormido sobre un tigre: a través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Barcelona, Destino, 1993.

Meijers, Anthonie: “Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche: Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche”, dins *Nietzsche-Studien* 17 (1988), 369-390.

Montinari, Massimo; *Che cosa ha detto Nietzsche*. Milà, Adelphi, 1993.

Müller, Enrico: “”Aesthetische Lust” und “Dionysische Weisheit”: Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie”, dins *Nietzsche Studien* 31 (2002), 134-153.

Parmeggiani, Marco: “El concepto de ilusión en Schopenhauer y Nietzsche”, *Estudios Nietzsche* 3 (2003), 43-66.

Philonenko, Alexis; *Schopenhauer: Una filosofía de la tragedia*. Barcelona, Anthropos, 1989.

Picó Sentelles, David; *Filosofía de la escucha: El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Barcelona, Crítica, 2005.

Prange, Matine: “Was Nietzsche a true wagnerian? Nietzsche’s late turn to and early doubt about Richard Wagner”, *Nietzsche Studien* 40 (2011), 43-71.

Puertas Manzano, José Luis; *La evolución del pensamiento y la obra de Friedrich Nietzsche: proyecto utópico, ascetismo y simbolismo en la configuración del discurso nietzscheano* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, 2001.

Pujante, David; *Un vino generoso: sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873*. Múrcia, Universidad de Murcia, 1997.

Quesada, Julio; *Un pensamiento intempestivo: ontología, estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona, Anthropos, 1988.

Reboul, Olivier; *Nietzsche crítico de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1993.

Riccardi, Mattia; “Der faule Fleck des Kantischen Kriticismus”: *Erscheinung und Ding an sich bei Nietzsche*. Basilea, Schwabe Verlag, 2009.

Richardson, John; *Nietzsche’s new Darwinism*. Oxford/Nova York, Oxford University Press, 2004.

Ridley, Aaron: “Perishing of the truth: Nietzsche’s aesthetics prophylactics”, dins *British Journal of Aesthetics* 50:4 (2010), 427-437.

Riedel, Manfred (ed.); “*Jedes Wort ist ein Vorurteil*”: *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Colònia/Weimar/Viena, Böhlau Verlag, 1999.

Salaquarda, Jörg: "Die *Fröhliche Wissenschaft* zwischen Freigeisterei und neuer "Lehre"", dins *Nietzsche Studien* 26 (1997), 165-183.

Santiago Guervós, Luis E. de (ed.); *Nietzsche y la polémica sobre "El nacimiento de la tragedia"* (E. Rohde, U. von Wilamowitz-Möllendorff, R. Wagner). Málaga, Ágora, 1994.

Santiago y Guervós, Luis E. de; *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Trotta, 2004.

Schlüpmann, Heide; *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition: der Zusammenhang von Sprache, Natur und Kultur in seinen Schriften 1869-1876*. Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1977.

Schopenhauer, Arthur; *Sämtliche Werke* (ed. Arthur Hübscher), Wiesbaden, 1966.

Silk, M. S. i Stern, J. P.; *Nietzsche on tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Simmel, Georg; *Schopenhauer y Nietzsche*. Sevilla, Espuela de plata, 2004.

Simon, Josef: "Die Krise des Wahrheitsbegriffs als Krise der Metaphysik: Nietzsches Alethiologie auf dem Hintergrund der Kantischen Kritik", dins *Nietzsche-Studien* 18 (1989), 242-259.

Skowron, Michael: "Nietzsches "Anti-Darwinismus"", *Nietzsche Studien* 37 (2008), 160-194.

Sloterdijk, Peter; *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela, 2003.

Sommer, Andreas Urs: "Nietzsche mit und gegen Darwin in den Schriften von 1888", dins *Nietzsche-Forschung* 17 (2010), 31-44.

Stack, George J.; *Nietzsche and Lange*. Berlín, Walter de Gruyter, 1983.

Taminiaux, Jacques; *Poetics, speculation and judgement: the shadow of the work of art from Kant to Phenomenology*. New York: State University of New York Press, 1993.

Turró, Salvi; *Descartes: del hermetismo a la nueva ciencia*. Barcelona, Anthropos, 1985.

Venturelli, Aldo: "Das Klassische als Vollendung des Sentimentalischen : Der junge Nietzsche als Leser des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe", dins *Nietzsche-Studien* 18 (1989), 182-202.

Venturelli, Aldo; *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche: Quellenkritische Untersuchungen*. Berlín/Nova York, Walter de Gruyter, 2003.

Vermal, Juan Luis: "Acerca de la inversión del platonismo en Nietzsche y Heidegger", dins *Estudios Nietzsche* 10 (2010), 97-111.

Wotling, Patrick: "La culture comme probleme: La redetermination nietzscheenne du questionament philosophique", *Nietzsche Studien* 37 (2008), 1-50.

Young, Julian; *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Zimmerman, Robert L.; *The kantianism of Hegel and Nietzsche: renovation in nineteenth-century german philosophy*. The Edwin Welles Press, Lewiston, 2005.

### Tercera part

Azara, Pedro; *Imagen de lo Invisible*. Barcelona, Anagrama, 1992.

Azara, Pedro; *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid, Siruela, 1995.

Belting, Hans; *Art History after Modernism*. Chicago, Chicago University Press, 2003.

Belting, Hans; *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2005.

Bensen Cain, Rebeca: "Plato on mimesis and mirrors", *Philosophy and literature* 36:1 (2012), 187-195.

Bill, Max i Giedion-Welker, Carola; *Wassily Kandinsky*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2009.

Bosch-Veciana, Antoni: "Εἰδῶλον i εἰκὼν. Dos noms i una problemática sobre la representació i la imatge en la Grècia antiga", dins *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia* 24 (2013), 25-61.

Buck-Morss, Susan; *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor, 1996.

Bürger, Peter; *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

Cassagne, Albert; *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel, Editions Champ Vallon, 1997.

Cirlot, Juan-Eduardo; *El espíritu abstracto: desde la prehistòria a la edad media*. Pamplona. EUNSA, 2013.

Cheetham, Mark A.; *The rhetoric of purity: essentialist theory and the advent of abstract painting*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Cheetham, Mark A.; *Kant, art and art history: moments of discipline*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Dagen, Philippe; *Le peintre, le poète, le sauvage: les voies du primitivisme dans l'art français*. París, Flammarion, 2010.

Danto, Arthur C.; *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

Didi-Huberman, Georges; *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. París, Les éditions de minuit, 1990.

Didi-Huberman, Georges; *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París, Les éditions de minuit, 2002.

Duchamp, Marcel; *Duchamp du signe / Notes*. París, Flammarion, 2008

Fink, Eugen; *Hegel: interpretaciones fenomenológicas de la Fenomenología del Espíritu*. Barcelona, Herder, 2011.

Frey, Herbert; *En el nombre de Diónyos: Nietzsche, el nihilista antinihilista*. Mèxic, Siglo XXI, 2013.

Galí, Neus; *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona, El acantilado, 1999.

Golding, John; *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. México, Fondo Cultura Económica, 2003.

Gomá, Javier; *Imitación y experiencia*. Madrid, Taurus, 2014.

Hadot, Pierre; *Le voile d'Isis*. París, Gallimard, 2004.

Halliwell, Stephen; *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton, Princeton University Press, 2002.

Henry, Michel; *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*. Madrid, Siruela, 2008.

Hernández Barbosa, Sonsoles; *Sinestias: arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*. Madrid, Abada, 2013.

Jiménez, José; *La imagen surrealista*. Madrid, Trotta, 2012.

Kandinsky, Vasili; *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Paidós, 1999.

Kandinsky, Wassily; Schönberg, Arnold; *Briefe, Bilder und Documente einer aussergewöhnlichen Begegnung*. Viena, Residenz Verlag, 1980.

Kandinsky, Vasily; *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid, Editorial síntesis, 2003.

Kandinsky, Vasili; *Mirada retrospectiva*. Barcelona, Emecé, 2002.

Koerner, Joseph Leo; *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. Londres, Reclam books, 1990.

- Merleau-Ponty, Maurice; *L'oeil et l'esprit*. París, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice; *Phénoménologie de la perception*. París, Gallimard, 1945.
- Mitscherling, Jeff; *The image of a second sun: Plato on poetry, rhetoric, and the techne of mimesis*. New York, Humanity Books, 2009.
- Montserrat, Josep i Roviró, Ignasi (eds.); *La imatge: Col·loquis de Vic XVI*. Barcelona, Societat Catalana de Filosofia, 2012, 9-44.
- Picard, Timothée; *L'art total: grandeur et misère d'une utopie*. Rennes, PU Rennes, 2006.
- Ramírez, Juan Antonio; *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 1999.
- Roque, Georges; *Qu'est-ce que l'art abstraite? Une histoire de l'abstraction en peinture*. París, Gallimard, 2003.
- Rosen, Charles; *Schoenberg*. Barcelona, Acantilado, 2014.
- Rothko, Mark; *The artist's reality: philosophies of art*. New Haven, Yale University Press, 2004.
- Severini, Gino; *Del cubisme al clasicismo*. Murcia, Yerba, 1993.
- Sylvester, David; *About modern art: critical essays 1948-2000*. Londres, Pimlico, 2002.
- Tomkins, Calvin; *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Vasiliu, Anca; *Dire et voir : la parole visible du sophiste*. París, Vrin, 2008.
- Vega, Amador; *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2005.
- Vega, Amador; *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid, Siruela, 2010.
- Vernant, Jean- Pierre, "Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimêsis", dins *Journal de Psychologie normale et pathologique*, nº 2, abril-juny, 1975, pàg. 133-160.
- V.V.A.A. *Picasso and Braque: a symposium*. Nova York, The Museum of Modern Art, New York, 1992.
- Wat, Pierre; *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. París, Flammarion, 2013.
- Weber, Anton; *El camí cap a la nova música*. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1982.
- Wyss, Beat; *Vom Bild zum Kunstsystem* (2 vol.). Colònia, Walther König, 2006.
- Wyss, Beat; *La voluntad de arte: sobre la mentalidad moderna*. Madrid, Abada, 2010.



Wyss, Beat; *Hegel's art history and the critique of modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

## Conclusions

Companion, Antoine; *Les antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris, Gallimard, 2005.

Derrida, Jacques; *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1993.

Hoberg, Annegret i Friedel, Helmut; *Kandinsky. Absolute. Abstract*. Londres, Prestel, 2008.

Lyotard, Jean-François; *L'enthousiasme: la critique kantienne de l'histoire*. Paris, Galilée, 1986.

Lyotard, Jean-François; *Leçons sur l'analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger, 23-29*. Paris, Klincksieck, 2015.

Ors, Eugeni d'; *Lo barroco*. Madrid, Alianza/Tecnos, 2002.

Ors, Eugeni d'; *La Ciencia de la Cultura*. Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum, 2012.