

EL CONCEPTE D'ART AL COMPENDI CATALÀ DEL SEGLE XV DE LES ÈTIQUES D'ARISTÒTIL

El propòsit d'aquesta comunicació és explicar el tercer capítol del sisé llibre del compendi català de la segona meitat del segle xv de les *Ètiques* d'Aristòtil. Aquest capítol tracta sobre el concepte d'*art* i es troba al foli 65 *recto* i *verso* del manuscrit 296 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona).

Per això, s'exposaran els trets essencials amb què s'hi defineix el concepte d'*art* des de dos punts de vista, a saber: 1) s'explicaran els termes aristotèlics tal com apareixen al nostre manuscrit; 2) s'enfocarà la comprensió fenomenològica d'aquest text del segle xv amb la llum aportada pel contingut d'un conjunt de vivències quotidianes. S'hi assumirà, per tant, que aquesta aproximació al passat no pretén descriure'l tal com fou, sinó comprendre com avui es fan presents algunes idees sobre l'art reflectides i projectades al compendi català quatrecentesc. La imatge del joc d'espills en el qual es reflecteixen *ad infinitum* passat, present i futur presidirà la redacció d'aquelles últimes línies.

Heus ací el text:

Tercer capítol tracta de la art. E diu que art és pròpiament [hàbit]¹ factiu per rahó verdadera. E per a declaració de açò, fa una tal divisió dient que les coses contingents, altra cosa és ser² factibles quant són en lo enteniment ans que sien meses en obra, car de aquestes tals és la prudència, la qual és la rahó de les coses agibles, e altra cosa és [ser] factibles, ço és ser fetes en acte; car de aquestes tals pròpiament és l'art, la qual universalment és àbit pràtic de aquelles coses que s fan passant en matèria exterior, ab tant que'l principi de la acció no procehexca del pascient o de la cosa feta. E, per tant, de les coses naturals no és art, car en si mateixes tenen principi de sa generació o facció. Bé és art de hun bastó fer semblança de hom, lo qual bastó no té dintre de si principi d'èsser hom, sinó sola la forma accidental que proceheix del artificial agent. E, per açò, bé dix Agaton que la art, com ha causa per accident, algun tant és semblant a la fortuna; e les dos, diu Agaton, que s'amen la una a la altra, etc.

1. Integració realitzada d'acord amb els testimonis castellanoaragonesos.
2. Corregim la llicó *fer* del manuscrit per *ser*.

I

La primera aproximació a l'accepció quatrecentesca del concepte d'*art* ha de ser etimològica. Cal recordar que el mot català *art* prové del llatí *ARS*, el qual servia per a traduir el terme grec *TÉCHNE*. Aquesta etimologia ens revela que les arrels de l'art s'enfonsen en el terreny del que avui anomenem *tècnica*. L'ús del mot català *art* en aquest manuscrit segueix aquesta tradició i el considera com a aquell hàbit intel·lectual que permet fabricar objectes de manera que es realitzi materialment en l'artefacte la proporció racional vertadera. Per això, el primer reflex distorsionador de l'accepció actual del terme sobre la quatrecentesca prové del fet que avui es distingeixen els àmbits de la creació artística i de la producció tècnica i artesanal; mentre que la tradició filosòfica grecocristiana fins al segle xv els identificava. A partir d'ací, s'escriurà *art* en minúscula per a l'accepció grecocristiana, mentre que es reservarà *Art* en majúscula per al concepte modern que el distingeix tant de la tècnica com de l'artesanía.

Coherentment amb això, la definició d'*art* del manuscrit quatrecentesc és «hàbit factiu per rahó verdadera». En la producció o en la *facció*, recuperant el terme del compendi català del xv, allò per què hom produeix un artefacte no es troba en la cosa, sinó en la ment de l'artífex, sia artista o artesà. D'aquí que el mot *art* en el manuscrit siga definit com a hàbit de l'enteniment, ja que no és un hàbit manual, sinó intel·lectual, és a dir, no consisteix a fer artefactes, sinó a saber-los fer. Es tracta d'un hàbit, perquè és una disposició a saber com es fan les coses, açò és, hom està disposat a trobar la manera racional de manejar instruments i produir artefactes. A més, aquesta disposició no és accidental, sinó duradora, per exemple, no consisteix a utilitzar bé una ferramenta per atzar, sinó a saber per què funciona bé. Qui ho sap reté intel·lectualment per a altres ocasions la manera d'utilitzar-la, en virtut de la qual podrà resoldre més eficientment altres situacions semblants, perquè ja posseeix l'hàbit. Els hàbits beneficiosos que realitzen la veritat són virtuts, mentre que els perjudicials reben el nom de vicis.

Continuem endavant amb l'explicació dels ingredients de la definició del terme *art*. L'adjectiu *factiu* significa que té com a resultat de la *facció* un producte distint de l'acció. Per exemple, el resultat de l'art de l'escultor és la *facció* d'una escultura, el resultat de l'art del filòleg és la *facció* d'una ponència, el resultat de l'art del terrisser és la *facció* d'un cànter. Més encara, aquesta *facció* es regeix «per rahó verdadera», de manera que realitza la veritat en la forma racional de fer l'artefacte en qüestió. Un segon reflex de l'ús actual del terme *Art* que distorsiona la comprensió de l'accepció quatrecentesca prové del bandejament modern del concepte de *veritat* de l'àmbit artístic, substituït pel de *bellesa*, entesa des de les teories del gust o de l'expressivisme. Cal remarcar la supervivència de la característica de *veritat* en les teories formalistes que

accentuen el vessant matemàtic i, per tant, verificable de les tècniques artístiques, per exemple, l'aplicació del serialisme numèric a l'atzucac de la música dodecafonista. Qui defense el gust subjectiu o l'emoció interior com a criteri de demarcació de l'Art no podrà distingir l'art vertader i virtuós del fals i viciat. Qui defense la proporció racional, en canvi, demarcarà fàcilment quines obres d'Art estan fetes amb raó vertadera.

Tanmateix, tornant a la tradició lèxica aristotèlica, la raó o proporció vertadera de l'art pertany a l'esfera dels objectes contingents. Açò és, la raó considera les característiques d'un triangle descobrint una sèrie de qualitats i relacions amb altres objectes matemàtics que són així i no poden ser d'una altra manera, o siga, que són necessàries, vertaderes en tot temps i espai. En canvi, la raó, en considerar la millor manera de produir un artefacte, troba unes proporcions contingents, perquè depenen del temps i de l'espai, com ara el clima o el material amb què es produeix. Per això, l'art és l'hàbit en virtut del qual hom pot realitzar artefactes d'una manera excel·lent, però que podrien ser produïts d'una altra manera, en tant que les condicions deacció són contingents. Per això, l'esfera de la producció artística s'oposa a l'àmbit dels objectes necessaris, ja que aquests remetent a la *theoria*. L'àmbit teòric del necessari serveix de camp de conreu dels hàbits virtuós de la ciència, l'intel·lecte i la saviesa; mentre que de l'esfera del contingent brollen les virtuts de l'art i de la prudència.

Tot i això, cal recordar dels paràgrafs anteriors que en l'àmbit del contingent es distingeixen dos tipus d'activitats: aquelles que tenen com a finalitat la producció o acció d'un artefacte (*poiesis*) i aquelles que no tenen com a resultat cap objecte distint de l'acció mateixa (*praxis*). El manuscrit apunta que l'art és «de les coses factibles, no agibles», és a dir, l'art pertany a l'àmbit de la acció virtuosa de productes amb raó o proporció vertadera i no de l'acció. És a dir, l'art és la virtut de produir excel·lentment artefactes (àmbit del factible: *téchne*), mentre que la prudència és la virtut d'obrar excel·lentment accions independents de la producció (àmbit de l'agible: *praxis*). El manuscrit es reserva el mot *obra* per a les activitats amb les quals es pot cultivar la prudència, mentre que empra el sintagma *en acte* per a la producció d'objectes amb art. Per exemple, es produeixen cases, gerres, ponències i altres coses factibles, però es fan bones obres o roïnes que constitueixen l'esfera de l'agible, ja que acompanyar un invident a creuar el carrer no produeix res. Encara una altra distorsió de l'ús actual del terme *Art*, ja que l'execució de *performances* o *happenings* reivindica un art efímer que no produeix cap objecte, o siga, que no té cap artefacte com a resultat.

El capítol continua indicant que l'art és «hàbit de fer coses passant en matèria exterior». Així, s'introdueix un nou tret distintiu, ja que l'àmbit de l'art es caracteritza també per ser aquell en el qual el principi del canvi de la cosa feta o artefacte és exterior, per oposició al regne de la natura en el qual el principi de la

generació i del moviment és interior a l'organisme. La facció virtuosa de la gerra es troba exteriorment en la proporció mental pensada pel terrisser, mentre que el creixement d'un ficus depèn de la seua constitució interior. Cal no oblidar que el pensament biològic europeu fins a la popularització de les teories darwinistes de la selecció natural propugnava el fixisme, és a dir, sostenia la creença que les espècies no evolucionaven i contenien dins de si invariablement totes les possibilitats o potencialitats de la seua existència. «Per tant, de les coses naturals no és art», sentència el compendi català. L'art, per contra, atorga una forma accidental a la matèria natural, per exemple, «com de hun bastó fer semblança de hom». Un ficus conté dins de si les possibilitats del seu creixement, però un escultor pot esculpir la figura d'un home amb la seua fusta. Naturalment, un ficus no semblarà un home, tot i que, per casualitat o afortunadament, s'hi podria intuir una figura humana en un tronc multiforme o recargolat. Tanmateix, com no hauria existit prèviament la proporció mental d'un artista per a realitzar aquella figura humana en aquell tronc de ficus, no s'hi podria haver aplicat el concepte d'*art* de la tradició grecocristiana premoderna.

Per això, «l'art és semblant a la fortuna», conclou el capítol, ja que la fortuna representa aquelles contingències fora del control de l'agent que el beneficien en els seus plans. Mentre que la virtut de l'art aprofita les contingències exteriors per a realitzar materialment en un objecte la veritat d'un projecte engiponat racionalment. Aquesta conclusió palesa que les invencions de l'art i de la tècnica en el món premodern ocorren per atzar, per combinacions afortunades d'elements que propicien que un tècnic obtinga un descobriment, cosa per la qual l'art pertany a l'àmbit del contingent. Encara una altra distorsió sobre el passat, ja que actualment els plans d'investigació científica propicien que la descoberta i invenció de nous artefactes, com ara els robots, es dega més a la planificació que no a l'atzar (veg. Ortega y Gasset 1939).

II

Rere l'explicació del significat dels termes aristotèlics amb què el compendi català quatrecentesc explicà què era l'art, s'obri ara una segona part que amb sort pot ser ubèrrima. Potser, qui compartisca algunes de les vivències indicades a continuació solcarà aquest fèrtil camp, que s'albira rere els erms paràgrafs dedicats a un capítol d'un manuscrit deteriorat pel pas del temps i de les idees. Aquesta segona part consistirà, a tall de conclusió, en una reflexió sobre els continguts d'un conjunt de vivències quotidianes que estan relacionades amb les característiques de l'hàbit de l'art adés exposades. Els elements d'aquestes vivències comunes permeten comprendre l'accepció quatrecentesca del terme *art*, tan allunyada de l'actual concepció sacralitzada de l'*Art* en majúscules, el qual pot servir avui de substitut narcòtic de la religió tradicional.

Aquests elements vivencials quotidians i minúsculs serviran de rerefons negatiu sobre el qual podrem projectar la victòria semàntica dels usos de l'Art que han triomfat en el present, tot advertint que la nostra experiència present restaria opaca sense assumir les càrregues semàntiques del passat que transporta invisibles la nostra llengua. Per això, l'explicació del concepte quatecenc d'*art* pot il·luminar diverses obagues enfosquides per l'ombra projectada per l'*Art* en majúscules. Abans, però, cal apuntar una advertència lèxica: utilitzarem el terme *intenció* com a referent del contingut d'una vivència, d'acord amb la tradició fenomenològica. Segons aquesta tradició, les vivències interiors (in)tendeixen i tenen com a correlat una (in)tenció de l'exterior, per exemple, no pot sentir-se un desig sense un element exterior que complisca la funció de ser desitjat.

La primera intenció o contingut vivencial al qual apuntem s'experimenta als camins desconeguts. Evoquem el silenci interior d'un encreuament de camins de muntanya. Coneixem un camí, vacil·lem sobre la destinació de l'altre. El dubte, la pausa, el cor bategant. Una decisió. Apostem per la incertesa, ens endinsem en el camí de l'atzar. No sabem on anem, potser ho intuïm, els batecs s'acceleren i ens arrabassa tota la bellesa dels camins desconeguts. El camí nou ens atrau com un forat negre. No suportem la feixuguesa de la repetició. Amb peus lleugers, com Ariadna, encetem la marxa.

La segona intenció, d'acord amb el lèxic fenomenològic, remet al turisme urbà. Ara evoquem el soroll de ciutat i l'aire de màquina, el contacte civilitzat i el plaer humà. A la vorera, una oficina d'informació turística, uns plànols pedagògics, una promesa de seguretat. Passem de llarg, una força centrífuga ens repelleix d'aquell centre d'informació. Amb els peus lleugers, com Ariadna, descobrim sols la trama d'aquell laberint urbà.

Aquestes dues «intencions» tenen en comú la tendència a triar el camí desconegut o, millor, la bellesa dels camins desconeguts. Aquesta tendència al desconegut és compartida per la passió per la descoberta casual de l'art atzarós i de la tècnica de l'home premodern. Des de la docència aristotèlica al segle iv a.C. fins a l'assimilació catalana al compendi del segle xv, passen uns 1800 anys de creure en la intrínseca relació entre la producció artísticotècnica i la vivència de l'atzar. Per això, «la art, com ha causa per accident, algun tant és semblant a la fortuna; e les dos, diu Agaton, que s'amen la una a la altra», tal com reporta el manuscrit català. La mentalitat reflectida en aquest text vincula el procés accidental d'invenió d'artefactes al decurs fora de control de la fortuna.

La vivència de triar un camí desconegut, gaudint-ne de l'emoció, comparteix la «intenció» de la bellesa única i accidental dels artefactes antics —anteriors a les cadenes de muntatge i al treball planificat. Ara bé, aquella «bellesa» accidental pot ser codificada per l'artífex, per exemple en un manual d'instruccions, de la mateixa manera que el descobridor d'una drecera pot dibuixar-la

en un mapa que pot ser més acurat progressivament. La codificació estalviarà penes i temps per a següents ocasions, però aniquilarà la bellesa de capbussar-se en un camí desconegut. D'aquesta manera, es codificaran diverses tècniques per a elaborar mapes correctes mitjançant la topografia i la cartografia, o diversos arts per a produir ponències aclamades.

Ara contrastarem la intenció de la bellesa dels camins desconeguts amb un dels elements essencials de l'hàbit de l'art aristotèlic. El virtuós tècnic sap el perquè del funcionament i de la proporció de l'objecte produït, així com el descobridor d'una dreuera coneix l'inici i la meta una vegada l'ha trepitjada, amb la qual cosa perd l'emoció de la descoberta. Cal remarcar que el moment de la codificació posterior és imprescindible per a poder parlar de l'art aristotèlic com a «hàbit productiu per raó vertadera». Aquell que s'ha habituat a produir artísticament descobreix com es pot fer racionalment productes i en codifica la manera o la dreuera per a properes ocasions. Qui no s'hi ha habituat, sols pot sospitar vacil·lantment la manera de reproduir les descobertes de les seues experiències, sense saber-ne la veritat. Es pot resumir breument la superioritat d'aquell que s'ha habituat a la codificació tecnicoartística sobre aquell que sols té experiència en tres aspectes: 1) sap millor, ja que sap el perquè; 2) sap més, ja que podrà aplicar la codificació a situacions semblants; 3) sap ensenyar els altres perquè pot comunicar la seua codificació (Zubiri 1994: 19-20).

Fins ací, s'ha descrit la intenció del moment inicial de la descoberta atzarsa i el procés posterior de codificació, amb l'exemple reiteratiu dels camins de muntanya i de la subsegüent cartografia. S'ha enunciat també la triple superioritat que manifesta aquell que s'ha habituat virtuosament a la codificació tecnicoartística sobre aquell que sols té experiència inarticulada racionalment.

A partir d'ací, es limitarà l'abast d'aquesta triple superioritat artísticotècnica, evitant lèxicament la seua expansió a l'espai de l'agible. A banda, com a conclusió, es reivindicarà el valor vivencial de la bellesa dels camins desconeguts, la qual no es pot codificar.

Es pot observar com la triple superioritat artísticotècnica, açò és, saber més, saber millor i saber ensenyar, s'ha estés des de l'àmbit del factible a l'esfera de l'agible, des de la producció (*póiesis*) fins a la pràctica (*práxis*). Recordem que l'àmbit del factible remetia a les activitats que tenen com a resultat un producte, sia una escultura o una cadira, mentre que l'esfera de l'agible apuntava a les accions que no produïen cap objecte. Cal, tanmateix, restringir la superioritat artísticotècnica al context productor, i impedir-ne l'extensió als racons de l'experiència no sotmesos encara a la productivitat. Per exemple, la codificació tècnica ha possibilitat allò que hom moteja com a *enginyeria social*. *Planificació familiar* o *planificació escolar* són avui sintagmes a usades habituals, tan comuns com *art d'estimar* o *art d'educar*. Aquesta planificació tècnica de les activitats no productives de l'agible o de la *práxis*, com ara esti-

mar o educar, ha provocat una malversació del cabal vivencial de l'existència. Cal recordar que el nostre manuscrit indicava els límits de la virtut de l'art amb la citació d'Agató: «l'art és semblant a la fortuna»; paral·lelament, podem assenyalar que la constant novetat atzarosa de les experiències constitueix la frontera que no pot contrapassar la codificació tècnica de l'existència humana. Segons el compendi quatrecentesc, la semblança entre art i fortuna, repetim, rau en el fet que les causes que circumden tant l'activitat productiva com la pràctica són accidentals, és a dir, no estan inscrites necessàriament en l'essència de l'objecte artístic o de l'esdeveniment afortunat, sinó que l'afavoreixen ocasionalment i extrínsecament. Estimar o educar són activitats que no es poden artitzar per complet ni codificar tècnicament, perquè hi ha racons de l'amor o de l'ensenyament amerats d'incertesa, com la d'un camí desconegut. Reformulant l'apoteigma existencialista: en l'essència humana no està inscrita cap tipus d'existència.

Nogensmenys, la reivindicació de la incertesa i de l'atzar en l'àmbit de les decisions pràctiques no ha tingut mai bona acollida entre els pedagogs moralistes. Aquella incertesa navegant per les venes abans de capbussar-se en un camí desconegut de muntanya ha estat negada per oceans de folis de codificacions i lleis educatives. Contra la negació de la incertesa, aquest article pretén pessigar el cor de qui haja arribat fins ací i proposar una articulació no sols entre l'atzar i l'art factible, com observava Agató, ans també entre l'atzar i l'esfera de l'agible. Aquest article vol concloure com el capítol del compendi català quatrecentista: «l'art estima la fortuna». La bellesa dels camins desconeguts esperona a viure. La vivència dels camins desconeguts no pot ser negada per les planificacions tècniques que codifiquen l'esfera pràctica. La tecnificació de les vivències provoca l'*spleen* de les nostres escoles i, potser, relacions, tot propagant la sensació que s'han exhaurit els camins nous. Per aniquilar l'*spleen*, cal triar un camí nou de muntanya o travessar uns carrers d'un altre barri, sense mapes però.

SALVADOR CUENCA

Apèndix

(f. 65r)

Este es pitol tracto de la art e
 du que act es ppiament fuito
 per calho Verdadera. E per adu
 claracio de aco fa vna tal diu
 sio diem que les coses contingents altra
 cosa es fe factibles quant son en lo ente
 niment ans que sien meses en obra. Car
 de aquets tals es lo prudencia la qual es
 la robo de les coses agilles. E altra coses
 fuitibles es es ser fetu en acte. E a d a
 que lre tal ppiament es la e lo qual vni
 versalment es abut pntel de aquelles co
 ses que son pssim en materia exterior
 ab totu quel pncipi de la actio no proce
 herea del passent e de la cosa fetu. E pnt
 de les coses naturals ne es au en si ma
 teries tenen pncipi de sa generacio o fimo
 be es au de hui hui si semblanca de ho
 lo qual hui no te dmitre de si pncipi de hui
 hom sino sola la forma accidental q proce
 here del artificial agent. E p aco be diu

(f. 65v)

agaton que la art com ha causa per ac?
 aiudent Alqm tant es semblant a la fortuna
 na i les des diu: agaton que amen la vna
 alula: 2: 28

BIBLIOGRAFIA

1. *Fonts manuscrites*

Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Ripoll 161.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 296.

Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 685, 1204, 4514, 6710 i 7076.

Madrid, San Lorenzo del Escorial, Biblioteca del Monasterio, mss. D.III.2, F.III.23 i K.II.13.

Vaticà (Ciutat del), Biblioteca Apostòlica Vaticana, ms. vat. lat. 2054.

Vic, Biblioteca Capitular, ms. 232.

2. *Literatura crítica*

Conill / Montoya 1985: Jesús CONILL / José MONTOYA, *Aristóteles: sabiduría y felicidad*, Madrid, Cincel.

Gauthier 1969: Renatus GAUTHIER (ed.), *Sententia Libri Ethicorum*, Roma, ad Santa Sabina («Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia», vol. XLVII).

Ortega y Gasset 1939: José ORTEGA Y GASSET, *Meditación de la técnica*, Madrid, Alianza.

Wittlin 1980: Kurt WITTLIN (ed.), Brunetto Latini, *Llibre del tresor*, vol. I, Barcelona, Barcino.

Zubiri 1994: Xabier ZUBIRI, *Cinco lecciones de filosofía*, Madrid, Alianza.

