

La contribución de Johann Gottfried Herder
a la fundamentación de la estética
· *Marco Aurélio Werle* ·

Marco Aurélio Werle

Universidade de São Paulo (Brasil)

La contribución de Johann Gottfried Herder a la fundamentación de la estética

DOI: 10.36446/be.2025.71.422

Resumen

El artículo analiza la contribución de Herder a la fundamentación de la estética como disciplina filosófica, en particular a través de los textos de juventud. En el intento de Herder por extender el horizonte de la estética hacia una antropología, una psicología y una filosofía del lenguaje, proponiendo una teoría de la expresión basada en la sensibilidad y la creatividad humanas, lo que implica una problematización de la disciplina en la que la literatura y la poesía ocupan un lugar preponderante, se examina su diálogo con Baumgarten, Winckelmann y Lessing. En el diálogo con esos importantes nombres, Herder reconfigura el papel de la teoría estética (Baumgarten) orientándola en dirección a la historia del arte (Winckelmann) y la crítica del arte (Lessing). Se destaca, finalmente, cómo la incorporación de otras disciplinas a la estética busca sobrepasar el ámbito de la discusión formal y reflexiva, dejando de lado su rol abstracto y metafísico y abriendo un espacio a la producción poética y a la creación misma.

Palabras clave

Expresión; Sensibilidad; Antropología; Crítica de arte; Imaginación poética

Johann Gottfried Herder's Contribution to the Foundations of Aesthetics

Abstract

This paper examines Herder's contribution to grounding aesthetics as a philosophical discipline, focusing on his early writings. By seeking to extend the horizon of aesthetics toward anthropology, psychology, and a philosophy of language –through a theory of expression grounded in human sensibility and creativity, and thus a problematization of the discipline in which literature and poetry occupy a central place– the paper analyses Herder's dialogue with Baumgarten, Winckelmann, and Lessing. In engaging with these major figures, Herder reconfigures the role of aesthetic theory (Baumgarten), orienting it toward the history of art (Winckelmann) and art criticism (Lessing). Finally, the paper highlights how the incorporation of other disciplines into aesthetics aims to move beyond the sphere of formal and reflective discussion, setting aside its abstract and metaphysical role and opening a space for poetic production and creation itself.

Keywords

Expression; Sensibility; Anthropology; Art Criticism; Poetic Imagination

Recibido: 30/06/25. Aprobado: 04/11/25.

La relación de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) con la estética, esto es, con el surgimiento y fundamentación de la estética como disciplina filosófica, dominó su pensamiento por más de dos décadas (1764-1787), circunscribiéndose al ámbito de su juventud. De esto tratan particularmente los textos de los llamados *Bosques críticos* (*Bosque crítico más antiguo* [1767a], *Primer bosque crítico* [1769a] y *Cuarto bosque crítico* [1769b]), *Plástica* (1788), el conocido ensayo sobre Shakespeare (1773), textos sobre el lenguaje y literatura, y pequeños ensayos –todos a modo de obituario– sobre Alexander Gottlieb Baumgarten, Johann Joachim Winckelmann y Gotthold Ephraim Lessing.

Herder mismo no comprendió esos textos como contribución expresa, directa y única para el problema de la estética, a pesar de que tenía bastante consciencia de las cuestiones que la rodeaban como disciplina, surgida con Baumgarten. Por lo tanto, hablar de los textos estéticos del joven Herder es algo que podemos hacer hoy a partir de una evaluación de toda la trayectoria de la estética de aquel periodo, que se extiende de Baumgarten a Georg Wilhelm Friedrich Hegel y abarca el arco de tiempo que va de 1750 a 1830. Pensarlo dentro de este campo de problemas constituye una posibilidad que se revela *a posteriori*, a la luz de toda la historia de la estética. Y es precisamente este desarrollo de la estética lo que demuestra la importancia que Herder tuvo para la disciplina, de cómo su obra revela una aguda percepción de los caminos que se necesitan recorrer para que la estética pueda hacer justicia a su nombre y sus intenciones.

En términos generales, el principal objetivo de Herder fue ampliar y extender el horizonte y la tarea de la estética en dirección a una antropología, una psicología y una filosofía del lenguaje, de modo que su principal contribución reside en la *problematización de la estética como tal* a partir de una teoría de la expresión. La estética debe corresponderse con su etimología, que remite al término griego *aísthesis*, y presentarse de modo pleno como “filosofía de las sensaciones sensibles [*sinnlichen Empfindungen*]” (Herder [1787] FHA 4: 633-634).¹ Esta preocupación por la estética está

¹ Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas, las traducciones del alemán son propias, realizadas en conjunto con Pedro Franceschini.

acompañada por otra preocupación propia de la época: el respeto por la determinación de los diferentes órdenes del discurso, ya sean críticos o filosóficos, productivos o relacionados a la fruición artística o poética.

Como teoría de la sensibilidad en sentido amplio, la estética solamente podría alcanzar sentido en caso de que fuese confrontada con una nueva concepción de subjetividad que, en aquel momento, en la década de 1770, comenzaba a encontrar sus primeros impulsos en el movimiento *Sturm und Drang* y que se tornaría, años más tarde, junto a la filosofía kantiana, en uno de los centros de todo el saber propiamente dicho. Se puede decir que Herder sienta las bases de una especie de “revolución copernicana” en el campo de la estética como teoría de la sensibilidad al insistir en el paradigma de una crítica e historia del arte de impronta orgánica, que tiene en su base la naturaleza esencialmente creativa y libre del ser humano. En un ensayo de 1787 titulado “Sobre la imagen, poesía y fábula”, leemos:

[...] todo lo que existe, lo vemos actuar; con razón concluimos que en la base de esa *actuación hay una fuerza activa, o sea un sujeto*; y una vez que somos personas nos poetizamos a nosotros mismos, como *seres personales*, en todo lo que afecta a las fuerzas de la naturaleza. (Herder [1787] FHA 4: 642)

Esa postura sobre el hombre como ser esencialmente poético, determinada en gran medida por la concepción de que el hombre es un ser de lenguaje (véase Herder [1772] 1982), remite a toda una atmósfera que en la época se expresó en la conocida novela de Johann Wolfgang von Goethe *Los sufrimientos del joven Werther*, obra que recibió una fuerte influencia de Herder (Werle 2017).

El acento dado a la literatura y la poesía en la teorización herderiana sobre del lenguaje y la psicología confiere, justamente, un carácter particular a su abordaje. No se trata de direccionar el tema del lenguaje y el alma hacia disciplinas meramente “científicas”, tal como lo harían posteriormente la lingüística o incluso la psicología misma como ciencia (psicología empírica, tal como en la época lo anuncia Baumgarten). Los contextos teóricos de la obra de Herder apuntan más bien hacia un entrelazamiento de diferentes perspectivas. A eso contribuye su peculiar estilo de pensamiento, en constante diálogo con otros pensadores, cuya principal preocupación reside menos en dar forma acabada a sus pensamientos que en proponer caminos y esbozar posibilidades teóricas. Herder es sobre todo un polemista, hecho que durante mucho tiempo impidió que su originalidad fuese reconocida, considerando que en sus escritos no hay un sistema estético o un pensamiento acabado, algo que en Alemania surgió mucho después

con y a partir de la filosofía de Kant. También es preciso mencionar la posición de Herder respecto del estadio de la cultura y la lengua alemana. Vemos en sus escritos una constante búsqueda por establecer un criterio, tanto en la escritura como en el abordaje de los más diversos contextos teóricos y culturales.

Su análisis de la naturaleza del alma humana, por ejemplo, aparece como introducción al ensayo acerca de la poesía y la fábula, en el sentido de que en la propia constitución del discurso poético se pone en cuestión la comprensión del hombre. Del mismo modo, antes de escribir su tratado sobre el origen del lenguaje, Herder ya nos presenta en germen, en los “Fragmentos sobre la literatura alemana más reciente” (1767-1768) su concepción del lenguaje y la lengua que apunta a la indisociabilidad entre la actividad literaria, las características lingüísticas de cada pueblo y el lenguaje como fenómeno universal. Por ello, no podemos ver a Herder como un fundador de la ciencia del lenguaje. Sea como sea, su intención en ningún momento consiste en una especialización de las disciplinas, sino en una articulación recíproca entre ellas.

Justamente por eso, esta incorporación de nuevos aportes teóricos a la estética –entre los cuales se debe incluir la historia y la crítica del arte– busca sobrepasar el ámbito de la discusión formal y reflexiva sobre la conexión de la estética con otros discursos. Lo que está en juego es la comprensión de posibilidad misma de la estética como *teoría del arte*, frente a los fenómenos poéticos y artísticos. El *carácter teórico de la estética* no debe residir en una afirmación absoluta de la filosofía sobre el arte, sino en un cierto rechazo a un camino que privilegia la pura teoría. Se niega, por tanto, su papel filosófico exclusivamente abstracto y metafísico. Importa antes operar un desplazamiento del rol soberano de la teoría, lo que debe abrir espacio a la producción poética y a la creación misma. La incorporación de otras disciplinas a la estética como filosofía cumple justamente el papel de liberar el carácter productivo de la poesía y el arte; de modo que la estética es comprendida en un sentido amplio: el filósofo esteta debe dar lugar al artista y al poeta. Esta es, a los ojos de Herder, la superación de la perspectiva normativa de la poética tradicional, que a mediados del siglo XVIII emerge con el surgimiento de la estética como disciplina: la teoría precisa cambiar de lugar y de forma, pasando de un discurso prescriptivo a una especie de discurso retrospectivo, cercano al proceso de creación y producción, y no distante. La teoría pasa a participar de la experiencia de los procesos internos de producción y de sus técnicas, siendo la actividad artística decisiva y la teoría dependiente de ella, lo que, obviamente, no compromete a la teoría, sino que más bien le imprime otra función y característica.

Pero, ¿cómo es posible comprender la contribución original de Herder a partir de sus textos? A continuación, me interesaría situarlo en el debate estético de su tiempo, a saber, su posición en relación con Baumgarten, Winckelmann y Lessing, para, a partir de esto, alcanzar su concepción teórica más significativa desarrollada en *Plástica*. En el diálogo con esos importantes nombres de su época, Herder reconfigura el papel de la teoría estética (Baumgarten) orientándola en dirección a la historia del arte (Winckelmann) y la crítica del arte (Lessing). A pesar de sus objeciones a dichos autores, cabe destacar, de antemano, que Herder concuerda con todos ellos, los considera fundamentales, aunque le es preciso avanzar hacia una concepción más orgánica, cohesiva y totalizante que la realizada por aquellos.

Observo, igualmente, que ese encuadre de la relación de Herder con Baumgarten, Winckelmann y Lessing a partir de las rúbricas de la teoría del arte, la historia del arte y la crítica del arte es deudor del esquema que se encuentra en la “Introducción” a la *Doctrina del arte* de August Schlegel de 1801 (véase Werle 2014). Es decir, se trata de una lectura retroactiva a partir del desarrollo de la estética alemana que, sin embargo, no me parece anacrónica. Aquello que Schlegel constató hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se refiere a algo que se articuló a mediados del siglo XVIII, no solo en Herder, son que fue incorporado luego por Hegel en sus *Cursos de estética*. En ese sentido, Herder desempeña un papel fundamental de polo aglutinante de esa discusión que permeó toda la estética de la época de la filosofía clásica alemana.

1. HERDER Y BAUMGARTEN

Herder concuerda con la idea de Baumgarten sobre la necesidad de constituir una disciplina específica para lidiar con el arte y la poesía: la “estética”, que da título a la obra de 1750. Sin embargo, discrepa con su ejecución, esto es, con la perspectiva baumgartiana de que la estética natural debe ser perfeccionada por medio de una estética artística o artificial llena de reglas. En *Cuarto bosque crítico*, Herder describe este intento de Baumgarten que consiste en “mostrar la diferencia entre una filosofía sobre el gusto y una filosofía a partir del gusto”, diferencia que se encamina hacia la concepción de un “arte de pensar bellamente” y de una “ciencia de lo bello”, resultando en una “monstruosidad estética” (Herder [1769b] FHA 2: 268). La estética natural, esto es, el aspecto natural de las facultades humanas, “no puede ser dada mediante reglas, ni ser por ellas substituida” (Herder [1769b] FHA 2: 268). Dicho en otros términos, según la visión de Herder, Baumgarten estaría uniendo dos puntos que, sin embargo, deberían permanecer separados en la estética: las aptitudes del alma humana constituyen un campo irreductible y propio.

En *Fragmento de un monumento a Baumgarten* (1767c), Herder resalta la predilección de Baumgarten por la poesía, presente en el ensayo que escribió en 1735, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, donde introduce por primera vez el término “estética” (Baumgarten [1735] 1983: §§116-118). Según el joven Baumgarten, a través de la poesía se reforzaría la perspectiva de la estética natural, negada por el propio Baumgarten más tarde en *Estética*. Si Baumgarten hubiese desarrollado más ampliamente su ensayo de juventud y no hubiese cedido a los dictámenes de la metafísica alemana de Christian Wolff, habría justamente conseguido profundizar en el campo en el cual pueden desenvolverse las capacidades naturales del alma, tales como la imaginación, el lenguaje, la invención, la perspicacia, la expresión, el chiste, etc. Según la concepción del ser humano que Herder expone en el *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, ese es precisamente el terreno originario del alma humana, su libre espacio para el desarrollo. A su juicio, el paso que implica la sistematización de la estética o la incorporación de reglas poéticas y preceptos filosóficos y retóricos (lo que se denomina estética artificial o artística) implica una debilidad en la empresa de Baumgarten. Sobre este aspecto sistematizador, en el manuscrito *El modo de pensar de Baumgarten en sus escritos* leemos: “En la naturaleza humana reside una debilidad de siempre querer construir un sistema; tal vez se encuentra también una debilidad en nunca conseguir construirlo” (Herder [1767b] FHA 1: 657).

El problema de la tendencia sistemática va a la par con el del *lenguaje* empleado por Baumgarten, tema que ocupa a Herder al comienzo de *El modo de pensar de Baumgarten en sus escritos* y se torna un verdadero *leitmotiv* crítico en su intento de reconstruir no solo el proyecto baumgartiano, sino todo el pensamiento alemán de la época. Este problema del lenguaje implica una dimensión ligada tanto a la lengua como a una filosofía del lenguaje y a una teoría de la expresión, que tiene en cuenta la indisociabilidad entre teoría y expresión.

Una dificultad central del proyecto de Baumgarten reside en el hecho de que escribe en latín y no en alemán:

[...] la lengua latina es en sí misma pobre y escasa que, únicamente gracias al esfuerzo de la época griega y de tantos períodos escolásticos, se convirtió para la especulación en un taller de designaciones, explicaciones y divisiones pulidas refinadas, de modo que todo el aparato crítico ya está a nuestra disposición. (Herder [1767b] FHA 1: 654)

La lengua alemana, a pesar de no haberse consolidado aún como lengua filosófica clásica, tendría infinitamente más fuerza de expresión, principalmente para quien nacieron en suelo alemán y escriben para alemanes. Y, considerando al lenguaje como instrumento del pensar en general, Herder critica el procedimiento de Baumgarten, presente en la escuela de Wolff, de operar con definiciones nominales, como si la filosofía pudiese ser abordada desde el enfoque parcial de la matemática (Herder [1767b] FHA 1: 655-656). Curiosamente, este punto será la base de la posterior crítica de Herder a Kant, quien, dígase de paso, fue heredero de Baumgarten. Y, posteriormente, vemos a Hegel, en el “Prefacio” a la *Fenomenología del espíritu*, reafirmar esa misma crítica a la matemática como norma o criterio para la filosofía.

Otro camino destacado y acentuado en Baumgarten se refiere al papel de la psicología en la estética. En efecto, en su obra *Metafísica* (1739), Baumgarten avanzó considerablemente en este campo, siguiendo a la escuela de Wolff a la que estaba ligado, al desarrollar mucho más la psicología empírica que la psicología racional. Y en *Estética* (1750), la psicología empírica se torna prácticamente la principal disciplina auxiliar de la estética, siguiendo el proyecto de perfeccionamiento de las llamadas facultades inferiores del conocimiento. Para Herder, en cambio, el papel de la psicología en la estética requiere ser redefinido a partir de una concepción del alma que saque a la luz su origen sensible y sensitivo más profundo. Este es el tema del ítem 5 del *Cuarto bosque crítico*, donde se emprende una investigación genética del alma en contraposición a la concepción aún demasiado racionalista presente en Baumgarten.

El concepto de “confusión”, discutido y aplicado por Baumgarten al saber sensible, se torna decisivo para Herder, pero precisamente en la dirección opuesta a la propuesta por Baumgarten. Pues, si para Baumgarten la confusión del saber sensible, aunque reconocida en su dignidad, constituye un cierto obstáculo para la estética –de hecho, es la razón de ser de la propia estética, que tiene la tarea de hacer menos confusa la confusión–, para Herder, por el contrario, la confusión es la propia esencia y campo de constitución de la estética. No se trata de salir de la confusión o de minimizarla, sino de comprender que el alma es esencialmente confusa en su modo de ser, que eso es precisamente lo que hace del ser humano un ser poético. Cuanto más la confusión y la obscuridad del alma son elaboradas en su naturalidad, más poética es el alma humana. Una estética verdaderamente productiva deberá, por tanto, comprender la confusión y promoverla productivamente.

Herder, por lo tanto, posee una concepción distinta del modo de funcionamiento y constitución del alma humana; en otras palabras, una psicología distinta a la de

Baumgarten. En varias de sus obras desarrolla la idea de que nuestra alma está fuertemente determinada por los sentidos y que el ser humano se comporta siempre como si estuviese soñando despierto (Herder [1769b] FHA 2: 276-278; [1787] FHA 4: 631-677; [1788] 1995: 251 y 259).

Debido a esta fundamentación, muchos estudiosos resaltan en Herder la intención de valorar el sentido del tacto a través de una *estesilogía* – lo cual es adecuado; sin embargo, se debe tener cuidado de asociar a Herder con un tipo de filosofía estrictamente inglesa, tal como fue constituida por el empirismo inglés. Pues, no se trata simplemente de resaltar el elemento táctil ante el visual, por más que eso sea insinuado en la primera sección de *Plástica*; aunque en las secciones siguientes es “deconstruido”, cuando entra cada vez más en escena una consideración de la pintura como arte subjetivo, como arte de la superficie destinado a la mirada. Sea como fuere, se puede decir que, frente a Baumgarten, Herder desarrolla una teoría de la subjetividad en sentido más amplio, rumbo a una antropología y profundizando la característica de la sensibilidad como “claridad extensa”. Cabe recordar que todo el proyecto de Baumgarten nace de la exploración de una distinción que se encuentra originalmente en Leibniz: entre la claridad intensa, pasible de ser clara y distinta, y la claridad extensa, que no es distinta y abriga la confusión (Leibniz [1684] 2005: 13-25).

En este contexto, de exploración del alma en su aspecto sensible, se ubica la importancia de la *biografía* como descripción intelectual, sensitiva y anímica de un autor. La biografía es una especie de puente entre la psicología y la historia, pues por medio de esta es posible acompañar la vida o el alma de un ser humano, a partir de las vicisitudes particulares, en la medida en que el ser humano se sitúa en el tiempo, es decir, en el horizonte de los hechos históricos. Cuando Herder escribe sobre Baumgarten, Winckelmann, Lessing y Thomas Abbt, le interesa compaginar sus ideas con sus vidas. Partiendo de su concepción del lenguaje, considera que todos los seres humanos están profundamente marcados en su personalidad por ciertas intuiciones adquiridas en la infancia o en los primeros años de madurez intelectual, y que difícilmente son abandonados en la edad adulta. En la biografía se proyecta el alma de un individuo a través del tiempo. Un ejercicio para establecer algunos principios sobre la biografía como modo de saber lo encontramos en el ensayo de Herder sobre Abbt de 1768.

El paso hacia la universalidad, cuestionado en el ámbito de la teoría estética de Baumgarten, reaparecerá nuevamente como problema en la interpretación que Herder hace de Winckelmann, con la diferencia de que en el paso de un autor a otro pasamos también del plano de la teoría del conocimiento hacia el campo de la historia

del arte. El debate con Winckelmann no ocurre en el ámbito de un sujeto relativamente aislado e individualizado, comprendido a través de una teoría particular de la sensibilidad, sino en el campo de la historia, terreno en el que Herder se destaca tempranamente en sus escritos. Por cierto, Herder es hasta hoy considerado, sobre todo, como filósofo de la historia.

2. HERDER Y WINCKELMANN

En el debate con Winckelmann, Herder se mueve en el ámbito de una concepción “amplia” del alma humana, a saber: el problema de la sensibilidad y del ser humano pasan, ahora, a ser examinados en el campo más amplio y diverso de la historia, más allá de la esfera de la psicología donde se desarrolló el debate con Baumgarten. La actuación de la sensibilidad humana en el escenario de la historia implica, a su vez, una conexión específica con la naturaleza en la medida en que el ser humano es pensado a través de la geografía, la cuestión de los géneros y de los pueblos, el clima, la estirpe, etc.

El conflicto con Winckelmann se centra, básicamente, en la delimitación del concepto de historia que, según señala Herder en el *Bosque crítico más antiguo*, sería concebido por Winckelmann de un modo demasiado exclusivo o excluyente, a partir del privilegio dado a los griegos, dado que faltó examinar “cómo la corriente de comunicación ligó los pueblos y las épocas” ([1767a] FHA 2: 25) más allá del referente griego. A pesar de concordar con Winckelmann en que una historia requiere ser al mismo tiempo sistemática y teórica, Herder rechaza la concepción de un edificio doctrinal, una *Lehrgebäude* (término utilizado por Winckelmann al comienzo de su *Historia del arte de la antigüedad* de 1764). Pues, la historia presenta siempre una compleción tan grande de eventos y conexiones que se torna prácticamente imposible presentarla de modo acabado como un edificio, como algo que se yergue en medio del abigarrado terreno espacial y geográfico de la contingencia.

Los procesos de configuración y formación de la historia son demasiado intrincados para que puedan ser universalizados. La historia es imitación, descendencia de generaciones, comunión y comunicación entre pueblos (Herder [1767a] FHA 2: 25). Un aislamiento o una separación y énfasis de un pueblo en relación con otros, tal como Winckelmann se atrevió a proponer con los griegos, desde la perspectiva de la historia del arte y la belleza resulta sumamente problemático; si bien para Herder los griegos también son considerados como el ideal propiamente dicho de belleza y equilibrio ético. Todo gira en torno de la aprehensión de la “cadena” [*Kette*] que une los diferentes pueblos y épocas y “esa perspectiva sobre toda la trayectoria del arte escapa

completamente a Winckelmann” (Herder [1767a] FHA 2: 32). Aun así, Herder elogia a Winckelmann la intuición fresca ante las obras de arte. Para él, la belleza proviene del ejercicio de la observación, no de las reglas abstractas (Herder [1767a] FHA 2: 37). Por otro lado, la belleza no podría ser deducida solamente del factor climático (Herder [1767a] FHA 2: 48),² pues la belleza, más bien, nace entre los pueblos como un proceso derivado de la formación formal y cultural. Winckelmann, al contrario, deduce de la observación de los antiguos una metafísica de lo bello (Herder [1769a] FHA 2: 66).

Es necesario tener en cuenta el cambio de perspectiva en la evaluación que Herder realiza de Winckelmann. En el obituario que escribe sobre Winckelmann, Lessing y Sulzer, Herder afirma que la historia del arte “debería ser la historia genética de lo bello en el arte de la antigüedad, y de hecho lo fue, da lo mismo que a veces le falte más de lo que de hecho le falta. Su *edificio doctrinario histórico* está consumado” (Herder [1777] FHA 2: 684). Esta afirmación fue hecha posteriormente sobre Winckelmann, tomando en cuenta ahora su legado para la historia del pensamiento. Si bien por un lado se reconoce su trabajo como inaugurador de la historia del arte –aunque presenta varias lagunas, principalmente en lo que concierne a las fuentes, orígenes y datación de la estatuaria antigua–; por otro se destaca que la verdadera intención de Winckelmann no fue la de presentar una historia del arte acabada, en el sentido de una investigación empírica “exacta” de los fenómenos históricos. Por el contrario, su objetivo habría sido presentar una metafísica de lo bello, siendo precisamente esto último lo que la posteridad habría de comprender como su legado. Es preciso prestar atención a esta dialéctica entre la imposibilidad de una historia completa y la contrapartida de una metafísica de lo bello deducida de allí. Nótese que no se trata, entonces, de una mera metafísica de lo bello, sino de una metafísica de lo bello que proviene de una dificultad frente a la historia, lo que modifica considerablemente el carácter de dicha metafísica. En palabras de Herder, en otro obituario escrito exclusivamente para Winckelmann y años más tarde titulado *Monumento a Winckelmann*: “en vez de una historia [*Geschichte*] que no podía ser escrita, él escribió un *edificio doctrinario histórico* [*historisches*]” (Herder [1778] FHA 2: 656).

Se puede decir, entonces, que Herder relativizó su juicio sobre Winckelmann o, mejor dicho, que colocó bajo una nueva luz o matizó lo que afirmaba en su texto anterior, *Bosque crítico más antiguo*. La idea del edificio doctrinal es ahora mejor aceptada bajo la óptica de una metafísica de lo bello, y que, en verdad, queda como único camino

² Alusión al inicio *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* de Winckelmann (1755).

posible para Winckelmann, lo único que realmente podría haber hecho ante la magnitud y audacia de su empresa. Dicho de otro modo, su interés radicaba en constituir un ideal de belleza y no una historia empírica de la belleza o una filosofía de la historia pura. Si Herder exigía anteriormente a Winckelmann simplemente una filosofía de la historia o una historia de los pueblos, ahora parece que comprende con más precisión por qué la obra de Winckelmann se titula *Historia del arte de la antigüedad*. La imposibilidad “empírica” de este proyecto (que implica la recolección de miles y miles de testimonios fenoménicos en el campo del arte) no debe ser atribuida a las “fallas” de Winckelmann como arqueólogo. Cuando cree poder seguir el llamado camino científico de investigación de las obras de arte a lo largo de la historia, lo que está en juego es la propia posibilidad de la historia del arte como disciplina autónoma. Según el argumento de Herder, no es solo Winckelmann quien no conseguiría realizarlo de ese modo, sino que nadie sobre la faz de la tierra sería capaz de escribir una historia del arte completa (Herder [1778] FHA 2: 656-657). Esta lectura de la obra de Winckelmann es muy instructiva, dado que contrasta con una cierta tradición que lo considera el padre de la historia del arte y que ve en él el inicio de un programa neoclasicista para esa disciplina. El problema está en suponer que la historia del arte puede por sí sola alcanzar autonomía en el campo de la estética sin ningún fundamento teórico.

En esta evaluación del legado de Winckelmann, es necesario destacar un elemento circunstancial que se relaciona con la situación de la cultura alemana de la época. En *Bosque crítico más antiguo*, Herder nutría la esperanza de poder discutir con Winckelmann, que en aquel entonces aún vivía –murió al año siguiente. En las obras posteriores sobre Winckelmann y en las menciones sobre él, el foco se desplaza: ya no es posible discutir con Winckelmann, y sí cabe evaluar su legado, en particular frente a una cierta tendencia que ya se podía percibir en la época de reflexionar/analizar sobre su obra como fundamento de una arqueología y los estudios filológicos de la antigüedad. Ocurre que esa visión de Winckelmann conduce a una suerte de mera erudición en relación con los antiguos, así como también fomenta una rigidez: el llamado neoclasicismo. Frente a esto, es preciso colocar en su debido lugar la herencia y legado verdaderos de Winckelmann, incluso para que se pueda comprender mejor lo que aún podemos realizar en el futuro con él, cuestión que, de hecho, posteriormente se tornó central para prácticamente todos los pensadores románticos e idealistas. La importancia de Winckelmann es enorme: fue él quien por primera vez nos mostró que la historia del arte posee dos bloques radicalmente distintos: la Antigüedad y la Modernidad. La distinción entre lo clásico y lo romántico, como constatará Schlegel más tarde, debe ser atribuida originariamente a Winckelmann (Schlegel [1798-1799] 2014: 16).

Pero, ¿cómo situar aquello que Winckelmann realizó y lo que resta aún por hacer? En diversos pasajes, Herder habla de un desarrollo de la *actitud* de Winckelmann frente al arte. En *Monumento a Johann Winckelmann* propone todo un programa de descripción de obras de arte –totalmente acorde al método de Winckelmann de descripción ideal y mecánica (Herder [1778] FHA 2: 648). La tendencia de Winckelmann se volcaría demasiado hacia una descripción ideal, de modo que el lado mecánico aún debería ser mejor desarrollado. En efecto, a eso se liga el reclamo, realizado en *Fragmentos sobre la literatura alemana más reciente* ([1767-1768] 1949: 250), de que sería preciso encontrar un Winckelmann que aborde la poesía. Nuevamente, una idea que animó luego al romanticismo en su fase inicial, el llamado primer romanticismo de Jena. El énfasis en la poesía también se evidencia en la postura de Herder frente al método de descripción de las obras de arte empleado por Winckelmann. En diferentes pasajes de sus textos, expresa el deseo de “perfeccionar” esos análisis de obras de arte por medio de referencias poéticas, principalmente provenientes de la poesía de Homero (Herder [1778] FHA 2: 645-646). Toda la tercera sección de *Plástica* consiste precisamente en un intento de releer el llamado perfil griego a través del recurso a la poesía.

Finalmente, a pesar de estas diferencias, Herder considera que el rasgo esencial del carácter y de la personalidad de Winckelmann para con las obras de arte es fundamental, en especial su entusiasmo frente al arte. Este punto quedó para la posteridad como un aspecto esencial de Winckelmann, tal que Hegel en las *Lecciones de estética* considera que Winckelmann descubrió un nuevo órgano para el arte (Hegel w13: 92). Y, en las *Conversaciones con Eckermann*, Goethe afirma: “no se aprende nada cuando se lo lee, pero te conviertes en algo” [*Man lernt nichts wenn man ihn liest, aber man wird etwas*] (Goethe [1836-1848] 1948: 240).

3. HERDER Y LESSING

Lessing es para Herder el más importante interlocutor en cuestiones referidas a la fundamentación del concepto de poesía, especialmente en la relación de ésta con las artes plásticas. Si el vínculo entre Herder y Baumgarten nos sitúa en el campo de la “teoría” filosófica, y el de Herder y Winckelmann nos desplaza hacia el ámbito de la “historia del arte”, la relación entre Herder y Lessing, por su parte, queda marcada por la discusión en torno al concepto de “crítica de arte” o “crítica literaria”.

La importancia de Lessing se observa en la redacción del *Primer bosque crítico*, sin duda el más acabado de los cuatro bosques críticos en términos de articulación teórica. En la época de su redacción, Lessing aún vivía, de modo que Herder tiene la

misma expectativa de interlocución que la que lo animaba en relación con Winckelmann en ocasión del *Bosque crítico más antiguo*. Herder nutría perspectivas y expectativas muy semejantes a las de Lessing en relación con la literatura y la cultura alemana de la época. Añádase a eso la centralidad de la poesía y la literatura en el pensamiento de ambos, habiendo sido Lessing el gran nombre de las letras alemanas de su tiempo: un teórico que fue, al mismo tiempo, autor de piezas teatrales (tragedias y comedias) y de fábulas.

Es instructivo explorar la discusión que Herder tiene con Lessing a partir del modo en que interpreta al famoso grupo escultórico del Laocoonte, nombre que también da título a la obra de Lessing de 1766: *Laocoonte o los límites de la poesía y la pintura*. Justo en el inicio de *Primer bosque crítico*, al mencionar a Lessing junto a Winckelmann, queda claro que trata de pensar a ambos como constituyendo una continuidad teórica, o perteneciendo a una misma “familia”; de modo que la discusión de Herder con Lessing tiene que ser tomada, al mismo tiempo, como una discusión más “elevada” que con el propio Winckelmann.

Mientras que Winckelmann, en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) y también en la *Historia del arte de la antigüedad* (1764), toma el grupo escultórico del Laocoonte para especificar el ideal del arte antiguo, que se condensa en la fórmula de “noble simplicidad y serena grandeza”, interpretándolo, por tanto, según una perspectiva de *contenido* de la historia del arte; Lessing, por su parte, cambia el foco de atención enfatizando el modo como este contenido es expresado por la escultura y la poesía. Ya no es más el contenido divino y natural solamente, sino que las artes que lo expresan se tornan el centro de la reflexión, de modo que el tema del límite y de las capacidades expresivas de las artes pasa a determinar la mirada del crítico. Es por eso que Lessing criticará a Winckelmann, por una cierta indiferencia frente a la poesía, pues su preocupación no atiende la especificidad de las artes. Y, así, la escultura deja de ser el único arte privilegiado.

Frente a ambos, y especialmente frente a Lessing, la perspectiva de Herder será la de avanzar aún más en el campo de la crítica del arte, resaltando, no obstante, el papel de la poesía, esto es: la esencia de la poesía. Es como si Herder tomase la crítica de Lessing a Winckelmann –de que este no habría prestado la debida atención a la especificidad expresiva del arte, y las voltease contra el propio Lessing. Por lo tanto, Herder es el continuador y al mismo tiempo crítico de Lessing; y el punto de la controversia reside en la comprensión sobre el modo de operar de la propia poesía. La preocupación de Lessing por la especificidad de las artes estaría aún demasiado marcada por

una perspectiva comparativa u “objetiva”, que se evidencia en la insistencia del tema del “momento expresivo” o “momento oportuno” de cada arte: instante [*Augenblick*]. La comparación entre la poesía y las artes plásticas, el énfasis en el momento oportuno de cada arte, impide una mayor atención a la esencia misma de la poesía en toda su amplitud creativa. Para Herder, al comparar constantemente la poesía con las artes figurativas o plásticas, Lessing pierde el foco propiamente subjetivo e interior de funcionamiento de la poesía. El tópico de los “límites” de *ut pictura poesis* hizo que la poesía fuese descuidada en su modo de proceder más propio (Herder [1769a] FHA 2: 191).

Este tema es ampliamente discutido a través del análisis de la obra *Filoctetes* de Sófocles, que inicialmente fue referida por Winckelmann y que Lessing procura comprender a través del motivo del dolor del héroe griego abandonado en una isla. Para Herder, sin embargo, una obra literaria jamás puede ser comprendida suficientemente por medio de un “motivo” aislado.

La contribución más distintiva de Herder consiste en proporcionar una crítica más precisa del concepto de poesía; crítica que ya anticipa la centralidad de la poesía para el romanticismo. En diferentes momentos de su obra, vemos que desarrolla consideraciones en torno al carácter esencialmente infinito y subjetivo de la poesía y del propio ser humano marcado por la facultad de la imaginación. De hecho, la antropología, o la comprensión del hombre, está en la base de esta concepción de la poesía como habitando esencialmente el terreno de lo imaginario y la ficción. En *Sobre imagen, poesía y fábula* podemos leer una formulación lapidaria: “nuestra vida entera es en cierta medida una poética” (Herder [1787] FHA 4: 635). El legado para el romanticismo consiste precisamente en esta interpretación del ser humano como un ser primariamente poético: se trata de liberar la poesía de las reglas que surgen de preceptos del entendimiento, para entregarla a los brazos de la fantasía.

La discusión con Lessing se centra fundamentalmente en la distinción entre obra y energía (quinta parte del *Primer bosque crítico*) y gira en torno a la concepción de la poesía como fuerza (décima parte del *Primer bosque crítico*). Con el concepto de fuerza indica que la poesía es un arte que no se guía por este o aquel dato objetivo, exterior, sino que opera según la dinámica del imaginario. Las categorías de acción (para la poesía) y de cuerpo (para la pintura) no dejan de revelar la dependencia de Lessing de una concepción de poesía marcada por el paradigma de la tradición de poéticas cuyo origen se encuentra en la *Poética* de Aristóteles. Como es sabido, en el análisis que realiza Aristóteles, la acción es el centro de la tragedia, y Lessing la extiende a la propia esencia de la poesía en general. Ahora, cuando se trata de poesía

debemos abordarla considerando sus diferentes géneros, y no solamente a través del drama. En el fondo, notamos ya en Herder una cierta preeminencia de los géneros de la novela y la lírica, en los que justamente la idea de fuerza de la imaginación alcanza mayor relevancia. Así, a diferencia de Lessing, Herder –como ya dijimos– lleva a cabo una especie de “revolución copernicana” en el campo de la poesía. A su juicio, en última instancia, no existe ninguna regla objetiva o principio exterior que sea dominante en el ámbito de la poesía. El discurso poético no es solo una fuerza pura, sino una “fuerza mágica que opera en mi alma por medio de la fantasía y el recuerdo” (Herder [1769a] FHA 2: 197).

En el ensayo sobre Shakespeare podemos notar como esta concepción de la poesía opera frente a la teoría estética. Herder procura pensar la dinámica del teatro de Shakespeare tirando de una especie de hilos históricos que remonta, en su límite, a la poesía de Homero, a quien tanto cita en el *Primer bosque crítico* como ideal poético. Si la teoría de la tragedia fue concebida por Aristóteles ante el desafío de encontrar un nuevo Homero –al que, según Herder, Aristóteles encuentra efectivamente en Sófocles–, es importante examinar cómo los principios de la tragedia reviven en el Homero de la modernidad, esto es, en Shakespeare.³ Cabe destacar que este énfasis en Homero no pretende ser un homenaje al género épico, sino preparar el camino para el surgimiento de la “moderna epopeya burguesa” que, en palabras de Hegel, es la propia novela (W13: 392).

4. LA CONTRIBUCIÓN TEÓRICA PROPIA DE HERDER

Si tenemos en cuenta la contribución específica de Herder a la estética, sobre todo la discusión con los nombres más representativos de su tiempo, debemos mencionar principalmente su artículo sobre Shakespeare, la obra sobre la escultura y la pintura titulada *Plástica*, el ensayo sobre el origen del lenguaje, así como ensayos como “Sobre imagen, poesía y fábula” y “Fragmentos sobre la literatura alemana más reciente”. En rigor, las ideas estéticas de Herder se encuentran dispersas en diferentes tipos de texto y no asumen una forma sistemáticamente acabada, motivo por el cual pasaron en gran parte desapercibidas en su propio tiempo y en la posteridad. Naturalmente, no podemos olvidar sus concepciones sobre la historia y la cultura presentes en su filosofía de la historia y en textos de intervención. Herder era, sobre todo, un escritor, no un filósofo profesional o un teórico académico.

³ Para detalles sobre como Herder interpreta la noción de poesía en la discusión sobre la pieza *Filoctetes* de Sófocles, véase Werle 2013.

La que tal vez más se aproxima a una propuesta estética más acabada sea, sin duda, *Plástica*, texto en el cual Herder trabajó por casi una década, entre finales 1760 y finales de 1770. Pareciera que esta obra trata solo sobre la escultura, a pesar de que refiere también a la pintura. El término “plástica” [*Plastik*], presente en el título, no fue escogido por Herder al azar, en vez del término “*Bildhauerei*” o “*Skulptur*”, pues el contenido del tratado envuelve simultáneamente las dos artes, la escultura y la pintura, consideradas tanto a partir de sus especificidades como así también según diferentes puntos de vista y estrategias de fundamentación: ambas son *artes plásticas*. Herder se encuentra tanto en el camino señalado por Lessing de los límites del arte, como en el de Winckelmann, debido a la preferencia dada a la escultura. Tal vez el núcleo de su contribución se encuentre en el modo en que aborda diferentes enfoques posibles, según las distintas disciplinas. Por tanto, convergen los resultados de las discusiones con Lessing, Winckelmann y Baumgarten, dado que la escultura y la pintura son analizadas no solamente desde la teoría del arte, sino también desde la perspectiva de la crítica y la historia del arte. Las tres disciplinas son equilibradas y colocadas en una relación recíproca, sin desconsiderar la perspectiva creadora del artista, en el sentido de que el filósofo abre el espacio para que la obra de arte se manifieste en su singularidad.

De la misma manera en que pone en movimiento las posibilidades discursivas de la estética como disciplina naciente, Herder pone en marcha también el tema mismo de la plástica. La escultura y la pintura son vistas la una por la otra, como si complementaran el horizonte de su identidad históricamente determinada: la escultura, como arte de los antiguos, y la pintura, como el arte de los modernos, se encuentran en diálogo.

El camino argumentativo de las cinco secciones de *Plástica* apunta a esta constelación teórica (Werle 2013). En la primera sección predomina, al inicio, un abordaje determinado por la teoría del conocimiento (moderno), apoyado sobre una teoría del sentido táctil. Gradualmente, sin embargo, el énfasis se desplaza hacia la incorporación de la especificidad del arte pictórico y de los límites y diferencias entre escultura y pintura (influencia de Diderot y Lessing). En la segunda sección, el foco se traslada: entra en escena el ámbito de la historia del arte y la influencia de los antiguos sobre los modernos. Winckelmann pasa a tener voz. Ya en la tercera y cuarta sección gana fuerza la perspectiva de la crítica de arte (según la subjetividad como marca de la modernidad), pero complementada por el contenido y las referencias del canon griego. Herder reexamina paso a paso la teoría del perfil griego, interpretándolo no solo plástica, sino también poéticamente, según una teoría del organismo humano y de la fisiología (propuesta en la época por Lavater). Finalmente, la quinta sección regresa

nuevamente a la historia del arte de los modernos, en una especie de balance y proyección de las posibilidades artísticas que aún restan para los modernos. En ese caso, Herder aborda el problema de la expresión de los contenidos mitológicos en un tiempo marcado por la prosa. Esta quinta sección plantea cuestiones que parecen sobrepasar el campo trazado inicialmente por Herder y apunta a problemas que en las décadas siguientes ocuparan al romanticismo y al idealismo alemán, en particular en lo que se refiere al papel de la mitología en el arte.

En suma, se puede decir que el objetivo de Herder en este ensayo consiste en mostrar, a través de esas dos perspectivas históricas (antiguos y modernos), cómo la escultura se orienta más hacia las formas, por así decirlo, eternas, siendo, por tanto, más ideal y a-histórico; mientras que la pintura se encuentra en el terreno de la contingencia, dependiendo incluso más de las particularidades y mutabilidad de las épocas. Por eso, la pintura es representación, sueño y magia, según la caracterización que desarrolla Herder. Sin embargo, para que la idea de lo “plástico” y, por extensión, de la propia estética como teoría de la sensibilidad pueda realizarse, es necesario que la escultura se guíe por elementos de la pintura y viceversa. De este modo, el sueño de Pigmalión de la estatua animada, y que constituye el subtítulo de la obra, puede revivir o mantenerse vivo.

REFERENCIAS

- BAUMGARTEN, Alexander G. [1735] (1983), *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, introducción y trad. de Heinz Paetzold (Hamburgo: Meiner).
- GOETHE, Johann Wolfgang von [1836-1848] (1948), *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Band 24: Gespräche mit Eckermann*, ed. de Ernst Beutler (Múnich: Artemis).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1842-1843] (1970), *Werke in zwanzig Bände, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I* [W 13], nueva edición, elaborada sobre la base de las obras de 1832-1845; editada por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- HERDER, Johann Gottfried von [1767a] (1993), “Älteres kritisches Wäldchen”, en Herder (1993: 11-62).
- ____ [1767b] (1985), “Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften”, en Herder (1985: 653-658).
- ____ [1767c] (1985), “Von Baumgartens Denkmal” en Herder (1985: 682-694).
- ____ [1767-1768] (1949), *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, en Lowenthal (1949: 185-287).
- ____ [1768] (1993) “Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet”, en Herder (1993: 565-608).
- ____ [1769a] (1993), *Erstes kritisches Wäldchen*, en Herder (1993: 63-245).
- ____ [1769b] (1993), *Viertes Kritisches Wäldchen*, en Herder (1993: 247-442).
- ____ [1772] (1982), *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, en Herder (1982: 131-232).
- ____ [1773] (1993), “Shakespeare”, en Herder (1993: 498-549).
- ____ [1777] (1993), “Johann Winckelmanns”, en Herder (1993: 677-689).
- ____ [1778] (1993), “Denkmal Johann Winckelmanns”, en Herder (1993: 630-673).
- ____ [1781] (1993), “G. E. Lessing”, en Herder (1993: 689-708).
- ____ [1787] (1994), “Über Bild, Dichtung und Fabel”, en Herder (1994: 631-677).
- ____ [1788] (1995), *Plastik*, en Pfothenhauer (1995: 11-94).
- ____ (1982), *Obra selecta*, prólogo, traducción y notas de Pedro Ribas (Madrid: Alfaguara).
- ____ (1985), *Werke in zehn Bände. Band 1: Frühe Schriften 1764-1772* [FHA 1], ed. de Martin Bollacher *et al.* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag).
- ____ (1993), *Werke in zehn Bände. Band 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781* [FHA 2], ed. de Martin Bollacher *et al.* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker).
- ____ (1994), *Werke in zehn Bände. Band 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787* [FHA 4], ed. de Martin Bollacher *et al.* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker).
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm [1684] (2005), “Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias”, trad. de Vivianne de Castilho Moreira, *Revista Dois Pontos*, 2, 1: 13-25.
- LOEWENTHA, Erich (ed.) (1949), *Sturm und Drang: Kritische Schriften* (Heidelberg: Lambert Schneider).
- PFOTENHAUER, Helmut (ed.) (1995), *Klassik und Klassizismus. Bibliothek der Kunst Literatur in vier Bänden. Band 3* (Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker).
- WERLE, Marco Aurélio (2013), “A energia poética nas florestas críticas de Herder”, *A Palo Seco*, 2, 5: 19-33.
- ____ (2014), “Apresentação”, en Schlegel (2014: 9-19).
- ____ (2017), “Natureza e sociedade no jovem Werther”, *Artefilosofia*, 22: 38-49.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von [1798-1799] (2014), *Doutrina da arte*, trad. de Marco Aurélio Werle (San Pablo: Edusp).
- WINCKELMANN, Johann [1755] (2008), *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura de Winckelmann*, trad. de Salvador Mas (México: FCE).