

**HACIA UNA REINTERPRETACIÓN
DEL MUSEO IMAGINARIO:
FOTOGRAFÍA Y MATERIALIDAD
DE LA OBRA DE ARTE**

Agustín R. Díez Fischer

**ARTE Y NATURALEZA.
LA INTERVENCIÓN DE FRIEDRICH
SCHLEGEL EN LA QUERELLA
DE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS**

María Verónica Galfione

**HACIA UNA REINTERPRETACIÓN
DEL MUSEO IMAGINARIO:
FOTOGRAFÍA Y MATERIALIDAD
DE LA OBRA DE ARTE**
AGUSTÍN R. DÍEZ FISCHER

**ARTE Y NATURALEZA.
LA INTERVENCIÓN DE FRIEDRICH
SCHLEGEL EN LA QUERELLA
DE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS**
MARÍA VERÓNICA GALFIONE

SUMARIO

Agustín R. Díez Fischer

Hacia una reinterpretación del Museo Imaginario: fotografía y materialidad de la obra de arte

Pág. 5

María Verónica Galfione

Arte y naturaleza. La intervención de Friedrich Schlegel en la querrela de los antiguos y los modernos

Pág. 35

**HACIA UNA REINTERPRETACIÓN
DEL MUSEO IMAGINARIO:
FOTOGRAFÍA Y MATERIALIDAD
DE LA OBRA DE ARTE**
AGUSTÍN R. DíEZ FISCHER

Agustín R. Díez Fischer

Universidad de Buenos Aires/CONICET

Hacia una reinterpretación del Museo Imaginario: fotografía y materialidad de la obra de arte

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo proponer una lectura contemporánea de *El Museo Imaginario* (1947, 1951, 1965) de André Malraux. De este modo, plantearemos un abordaje que se diferencie de las interpretaciones tradicionales que ha tenido este texto como antecedente de los procesos de circulación de la imagen artística a través de la fotografía digital en Internet. Puntualmente, partiendo del análisis de las consideraciones del cuerpo de la obra de arte en el trabajo de Malraux, propondremos una doble hipótesis sobre su perspectiva: en primer lugar, la transformación que la fotografía operó en la reproducción de obras de arte no puede desvincularse, para Malraux, del cambio radical que tuvo lugar en la pintura moderna durante las últimas décadas del siglo XIX; en segundo, estos cambios no se circunscribieron al problema de la imagen y su circulación sino que implicaron modificaciones radicales en las nociones de cuerpo y materialidad de la obra de arte.

Palabras clave

Museo imaginario– Arte Contemporáneo– Fotografía– Imagen– Cuerpo– Materialidad

Towards a Reinterpretation of the the Museum without Walls: Photography and the Materiality of the Artwork

Abstract

The aim of this article is to propose a contemporary reading of *The Museum without Walls* (1947, 1951, 1965) written by André Malraux. We support an approach that differs from the traditional interpretations this text has had as

a precursor of the circulation of the artistic image through digital photography on the Internet. Starting with an analysis of the body of the work of art on Malraux's text, we propose two hypotheses about his perspective. Firstly, the photographic transformation developed in the reproduction of artworks is inseparable from the radical change that took place in Modern Painting during the last decades of the nineteenth century. Secondly, these modifications were not limited to the problem of image and circulation but involved radical changes in the notions of body and materiality of the artwork.

Key words

Imaginary Museum– Contemporary Art– Photography –Image –Body– Materiality

(Recibido: 01/06/2013 Aprobado: 02/08/2013)

INTRODUCCIÓN

La referencia constante a Malraux en diversos círculos, tanto académicos como de divulgación, encuentra su justificación en una lectura de su Museo Imaginario como profética anticipación de las condiciones actuales de Internet.¹ En este sentido, la imagen digital posibilitaría configurar un acervo potencialmente infinito de reproducciones de obras de arte que, a diferencia del proyecto de Malraux, separaría definitivamente a la fotografía del libro como su formato específico de circulación.² En nuestra actual cultura visual, el Museo Imaginario alcanzaría entonces una nueva fase en su transfiguración como Museo Virtual. Esta interpretación, completamente relevante, se ha construido sin embargo a partir de una doble priorización. En primer lugar, sustenta su lectura en las consideraciones realizadas por Malraux en las primeras secciones de su texto y, en segundo, pondera el carácter de imagen al tiempo que desestima un interés por la materialidad de la obra de arte.

Existen, en cambio, otras perspectivas que problematizan esta extrapolación del Museo Imaginario a la situación artística contemporánea. En este sentido, Hans Belting ha sostenido que lo que Malraux desarrolla en su texto es la configuración de un *World Art* vinculado

¹ Véase como ejemplo de este tipo de abordaje: Battro, Antonio, "Del Museo Imaginario de Malraux al museo virtual", FADAM Federación Argentina de Amigos de Museos, *Xth World Congress Friends of Museums*, Sydney, September 13-18, 1999: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>

² Esta perspectiva ha priorizado la noción de "imaginario". En francés, así como en español, se establece un vínculo etimológico entre los conceptos de *image* e *imaginaire*, definidos respectivamente por *Le Robert* como "*reproduction visuelle d'un objet réel*" y como "*qui n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité*".

al desarrollo del paradigma de la estética moderna donde las diversas producciones serían incorporadas a partir de un acercamiento formalista.³ La situación actual estaría caracterizada por la emergencia de un *Global Art*, opuesto al anterior en tanto se construye a partir de la desarticulación de aquel paradigma que había constituido a la historia del arte como disciplina.

Sin embargo, la recepción del texto de Malraux lejos ha estado de ser homogénea. En este sentido, uno de sus primeros comentarios en Latinoamérica, realizado en la *Estética operatoria en sus tres direcciones* de Luis Juan Guerrero, resulta significativo no sólo por distar apenas un sólo lustro entre su escritura y la publicación del texto de Malraux sino por el tipo de abordaje que realiza sobre el pensamiento del francés.⁴ Si bien en este artículo no podemos detenernos en las diferencias y particularidades de cada una de las perspectivas, resulta interesante como Guerrero remarca la relación concordante entre la metamorfosis que se genera en los procesos artísticos y las etapas de desarrollo de la reproducción mecanizada de la obra del arte. Identificará claramente cómo estos cambios han transformado la mirada contemporánea sobre las obras del pasado, configurando un nuevo e inédito acercamiento hacia ellas.

En este trabajo, partiendo parcialmente de la diferencia entre *image* y *picture*, propondremos una interpretación del texto que se centre en

³ Belting, Hans, “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”, en Belting, H./Buddensieg, Andrea (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, pp. 38-73.

⁴ Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones, I: Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, pp. 25-75; reed.: estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, UNSAM-Edita/Biblioteca Nacional, Las Cuarenta, 2008, pp. 111-161.

el segundo término, realizando un análisis de las consideraciones del autor sobre la noción de cuerpo de la expresión artística.⁵ La hipótesis general de nuestro texto sostiene que no es posible comprender la dimensión de la transformación que la fotografía operó en la reproducción de obras de arte si se la desvincula del cambio radical que tuvo lugar en la pintura moderna durante las últimas décadas del siglo XIX. No sería una invención técnica la causa de la irrupción de imágenes de distintos lugares y épocas dentro del museo de Malraux sino simplemente su medio principal.

En un marco más específico afirmaremos que estas transformaciones no se circunscriben al problema de la imagen y su circulación sino que implican cambios radicales en las nociones de cuerpo y materialidad de la obra de arte. A los efectos de nuestro análisis, sostendremos que se presenta en Malraux un doble vector fundamental e inseparable: al momento en que la fotografía lleva a cabo un proceso de des-corporización de la obra de arte en su reproducción, la pintura moderna realiza el camino contrario explicitando su propia materialidad.⁶

⁵ La diferencia en idioma inglés entre *image* y *picture* es recuperada en tanto permite hacer la distinción entre una noción de carácter más inmaterial –*image*– y otra donde pervive una referencia a la materialidad –*picture*–. El término alemán *Bild* no permitiría esta distinción que sí es parcialmente posible en chino en los usos del *tu* y el *xiang*. Véanse sobre este tema las discusiones en Naef, Maja/Elkins, James (ed.), *What is an image?*, State College, The Pennsylvania State University Press, 2011.

⁶ Una reinterpretación de la obra de Malraux en los términos que plantearemos no puede verse como separada de las transformaciones recientes en las disciplinas que estudian los fenómenos artísticos. Sucintamente, pueden identificarse en los últimos años un acercamiento al estudio de la materialidad de la obra de arte que, desde el abordaje visual, ha mutado hacia un interés por las percepciones olfativas, táctiles e incluso auditivas. James Elkins, quien ha trabajado particularmente esta perspectiva, ha identificado al menos tres desafíos para los historiadores del arte: los condicionamientos de la utilización de un lenguaje de raíz fenomenológica; el “miedo a la materialidad” en tanto espacio donde se reconocen los límites de una escritura y el desafío

PRESUPUESTOS ANALÍTICOS

Antes de continuar es necesario definir a qué llamaremos cuerpo y materialidad. No será el objetivo de este trabajo acercarnos a las imágenes del cuerpo, elemento investigado en abundante bibliografía⁷, sino al cuerpo de las imágenes. Esta perspectiva, que ha sido asumida reiteradamente desde la investigación sobre los medios⁸, implica plantear un interés por el objeto físico portador de la imagen.⁹ Cuando utilicemos la noción de cuerpo nos referiremos a la obra artística como objeto, un término que incluye tanto a la materialidad, en el sentido definido en el siguiente apartado, como al soporte –el bastidor en la pintura al óleo, el muro en el fresco, etc.- no sólo en su cualidad física sino, tal cual lo ha establecido Hans Belting, en sus formas y desarrollos temporal-históricos.¹⁰ Un caso fundamental de estos procesos lo representa la aparición del cuadro de caballete en tanto posibilita el nacimiento mismo del museo.¹¹

que presenta la temporalidad pausada que requiere el trabajo sobre la materia pictórica. Véase Elkins, J., “On Some Limits of Materiality in Art History”, *Das Magazine des Instituts für Theorie*, 12, 2008, pp. 25-30.

⁷ Véase, por ejemplo, Schaeffer, Jean-Marie, “El cuerpo es imagen”, en *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, prólogo, traducción y edición: Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2012, pp.101-116.

⁸ Cf. Verón, Eliseo, *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Norma, 2001.

⁹ La distinción entre objeto portador e imagen es meramente analítica a los efectos de este trabajo, no se quiere recuperar aquí una posición dualista de abordaje. Para estos temas, cf. Schaeffer, J.-M., “¿Objetos estéticos?”, en *Arte, objetos, ficción, cuerpo, op. cit.*, pp. 47-77 y, en general, Belting, H., *Antropología de la imagen*, traducción de Gonzalo María Velez Buenos Aires, Katz, 2012.

¹⁰ Belting, H., *Antropología de la imagen, op. cit.*, p. 28.

¹¹ Con respecto a este tema, véase especialmente Stoichita, Victor, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

El concepto de materialidad se entenderá, en cambio, como los elementos dispuestos sobre la superficie pictórica, incorporados al medio portador. Este será el rol que cumplirá el óleo en la pintura de caballete o la cal y los pigmentos en la pintura al fresco, teniendo también ellos una historia específica no sólo en su vinculación con el soporte sino en sus tipos de aplicación –pinceles, espátula, etc.-. En la pintura moderna tendrá lugar, según Malraux, un cambio radical y fundamental en el rol de la materialidad pero no en el soporte mismo de la pintura, perviviendo –por lo menos hasta la llegada de las llamadas vanguardias históricas- el cuadro de caballete.

La segunda consideración necesaria a destacar es que Malraux entiende el cuerpo de la obra de arte desde una perspectiva diacrónica atravesada por diversas transformaciones históricas. No se trata de una noción estática sino eminentemente dinámica cuyos cambios afectarán directamente, para Malraux, al papel del arte en la sociedad de su tiempo. Es aquí donde radica, por ejemplo, la diferencia clave entre la perspectiva del Museo Imaginario y las consideraciones de Jean-Paul Sartre en *Lo Imaginario*¹².

El objeto real se presenta, en el pensamiento de Sartre, como completamente diferenciado de la posibilidad de apreciación estética. Por el contrario, sólo es posible gozar verdaderamente de un rojo si y sólo si éste es aprehendido como parte de un irreal y no como cuadro, lienzo o capas reales de pintura.¹³ El objeto estético es siempre un irreal diferenciado del objeto real que se constituye, en todo caso, como un *analogon* material de la imagen mental. Incluso con la irrupción de la pintura abstracta, donde la referencia a la explicitación de la materia-

¹² Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, traducción de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1976.

¹³ *Ibid.*, p. 243.

lidad resulta un discurso capital, para Sartre pervive completamente esa referencia a lo irreal, siendo la única particularidad en este caso que se trata de un conjunto irreal de cosas nuevas que no serán nunca vistas en la realidad.

EL CUERPO EN EL MUSEO

La primera consideración sobre el cuerpo de la obra de arte en *El Museo Imaginario* de Malraux no es enunciada en el texto mismo, sino a partir de las dos únicas imágenes de lugares de exhibición reproducidas estratégicamente al inicio de la obra: *El archiduque Leopoldo en su galería de pinturas de Bruselas* (c. 1651) de David Teniers (Imagen 1) y una fotografía de la *National Gallery* de Washington (Imagen 2). Ambas ilustraciones pueden ser leídas en sucesión, siendo el Museo Imaginario el último eslabón de una cadena iniciada por la obra de Teniers.¹⁴ Rosalind Krauss ha propuesto una lectura conjunta de estas dos ilustraciones afirmando que, en el primer caso, se mostrarían los parámetros del gusto europeo a partir del medio –la pintura al óleo– y una norma estética –el clasicismo europeo, fundamentalmente el arte italiano–¹⁵ mientras que, en el segundo, se estaría ya en presencia del museo dispuesto a partir del eje del estilo personal de un artista. La elección de las pinturas del Greco no es casual: ellas habrían permanecido excluidas de la colección del Archiduque.¹⁶ Así, la ruptura final del primer canon posibilitaría, en la revolución estética operada a

finales de siglo XIX, la incorporación no sólo del toledano sino de todo tipo de obras pertenecientes a diversos períodos y latitudes.

La inclusión de la obra de David Teniers resulta sumamente significativa. Malraux podría haber elegido un gabinete –un género en sí mismo– de artistas como los Francken o Willem van Haecht, pero decide sin embargo colocar una reproducción del pintor que supo realizar uno de los antecedentes más paradigmáticos de su Museo Imaginario. En 1660, Teniers publicó el *Theatrum Pictorium*, el primer catálogo ilustrado de una colección privada, conformado a partir de las obras pertenecientes al Archiduque. Realiza, para ello, 243 reproducciones al óleo en formato 17 x 25 cm de las pinturas más importantes, que luego serían usadas para realizar las copias exactas en grabado. Ese catálogo, traducido en cuatro idiomas, será la primera experiencia de Museo Imaginario, en tanto proyecto editorial, realizado, por ejemplo, un siglo antes de *La Galerie Electorale de Dusseldorf* (sic).¹⁷

No obstante, Malraux construye, a partir de la inclusión de estas dos ilustraciones, oposiciones y transformaciones más complejas. La diferencia entre la colección personal frente a la pública o la acumulación –potencialmente infinita sugerida en la puerta abierta– y la disposición regulada son sólo dos aspectos de esta relación.¹⁸ Si nuestro interés se centra en las consideraciones de Malraux sobre el cuerpo de la obra observaremos que estas dos imágenes resultan premonitorias

¹⁴ Estas dos imágenes están particularmente relacionadas, no sólo por tratarse de espacios de exhibición sino incluso por la relación que puede establecerse, por ejemplo, entre el piso similar que se ve en ambos lugares.

¹⁵ Se ven en ella cuarenta y nueve pinturas. Cinco son flamencas, una alemana y una española; las restantes treinta y nueve son italianas, la mayoría de venecianos.

¹⁶ Krauss, Rosalind, “Postmodernism’s museum without walls”, en Greenberg, Reesa et al. (ed.), *Thinking about exhibitions*, London/New York, Routledge, 1996, pp 341-348.

¹⁷ Cf. sobre este tema: Van Claerbergen, Ernst Vegelin (ed.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, London, Courtauld Institute of Art Gallery, 2006.

¹⁸ Incluso si pensamos al Museo Imaginario como el tercer elemento, podríamos considerar una interpretación construida a partir de un sentido topográfico: del primer mundo nos trasladamos hacia una nueva visión en la Norteamérica moderna para finalmente concluir en el espacio desterritorializado del libro y sus reproducciones fotográficas del Museo Imaginario.

de lo que luego encontraremos en el texto.

En primer lugar, al fragmentar la obra de Teniers, Malraux corta abruptamente los cuadros colgados en la galería de Leopoldo. Se trata de cuerpos fragmentados, seccionados, aspecto que será fundamental en sus consideraciones sobre la fotografía. En segundo lugar, ambas imágenes presentan una posición completamente opuesta en relación a la obra de arte: la *National Gallery* muestra, al contrario de Teniers, cuerpos inaccesibles. La explicación es eminentemente visual y se fundamenta en el rol que cumplen el paño sobre la Santa Margarita de Antioquía de Rafael Sanzio y la valla de terciopelo en el museo en Washington.¹⁹ Si el primero implica la posibilidad de contacto real, físico y táctil, con la obra, el segundo es la inaccesibilidad total del propio cuerpo de la pintura, reforzado por la ausencia en esta última imagen de figuras humanas. Si se considera, como planteamos al comienzo del apartado, estas dos ilustraciones como participando de una sucesión, podríamos ver que Malraux propone un recorrido que culmina con un cuerpo, ahora sí, completamente inaccesible –como cuerpo, no como imagen– a partir de su reproducción fotográfica.

Pero al contrario de lo que podría pensarse, no sólo el Museo Imaginario nace a partir de una transformación en el cuerpo de la obra –sobre la que volveremos en el siguiente apartado– sino que esa misma institución, en su forma histórica, también surgió a partir de un cambio similar. Dice Malraux: “Así el museo, nacido cuando solamente el

cuadro de caballete representaba la pintura viva, resulta ser museo, no del color sino de los cuadros; no de la escultura, sino de las estatuas”²⁰.

Es decir, tanto las colecciones privadas como los museos nacionales son posibles sólo al momento en que el cuerpo de la obra se convierte en un cuerpo móvil. El proceso de recontextualización de la obra de arte, ese “efecto museal” en términos de Svetlana Alpers²¹, nació sólo cuando fue posible que la pintura asuma la posibilidad de su transporte: “La obra de arte había estado ligada a algo: la estatua gótica a la catedral, el cuadro clásico a la decoración de su época; pero no a otras obras de espíritu diferente; al contrario, había estado aislada de ellas, para ser más apreciada”²². Claramente no será sino hasta la irrupción de la fotografía cuando esto cobre una dimensión, como también lo ha señalado Rosalind Krauss, que supere al “gesto imperialista” del museo de sacar la obra de su contexto original²³.

Curiosamente, André Malraux no hace referencia a las disputas detrás de la apropiación del cuerpo de las obras de arte, elemento que ha cobrado gran relevancia a partir, por ejemplo, de las extranjerizaciones de patrimonio en el paisaje museal global contemporáneo. Estas atraviesan todos los fenómenos analizados por el autor, incluso en la conformación de las colecciones del siglo XVII en los Países Bajos, como la representada por Teniers, existía detrás el enfrentamiento

¹⁹ La primera obra es atribuida a Rafael y su taller, encontrándose actualmente en mal estado de conservación a raíz del paso de la tabla a la tela que se ha realizado. Préstese atención que el propio Archiduque está mirando la obra. Ese paño no es colocado casualmente, Teniers lo repite en diversas representaciones de la galería del archiduque en la misma posición. Probablemente se trate de una cuestión de ambientación o, en todo caso, de hacer una referencia a que el cuadro ha estado guardado y es “puesto a la vista” en la galería (agradezco la colaboración del Miguel Ángel Navarro para estas consideraciones).

²⁰ Malraux, André, *Las voces del silencio. Visión del arte*, traducción de Damián Carlos Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 13.

²¹ Alpers, Svetlana, “The museum as a way of seeing”, en Karp, Ivan (ed.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.

²² Malraux, A., *Las voces del silencio, op. cit.*, p. 12.

²³ Krauss, R., “The ministry of Fate”, en Hollier, Denis (ed.), *A New History of French Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 1000-1006.

entre católicos y protestantes por el estatuto de la imagen.²⁴ No resulta descabellado justificar esta ausencia a partir de que probablemente Malraux habría considerado a la fotografía como la posibilidad concreta de la superación de estas disputas.

Pero antes de su llegada, hay un segundo modo en que el cuerpo aparece en la conformación de las colecciones y los museos. En esta alternativa, la obra se asume como objeto ausente “¿Cómo dejaría de llamar a todo lo posible, esa mutilación de lo posible?”²⁵. Este elemento resulta esencial en tanto circunscribe las posibilidades de comparación al conjunto mínimo de obras dispuestas en esa colección o a aquellas a las que la memoria podía convocar. Al mismo tiempo en que el cuerpo se convierte en móvil, cuando entra a formar parte del museo queda tan asociado a su nuevo contexto como lo estaba antes a su lugar original. Es así como, dirá Malraux, lo que verdaderamente completaba y posibilitaba una comparación -aunque imperfecta- era el viaje artístico. El *Grand Tour* compensaba la inmovilidad de la imagen con la movilidad del espectador:

¿Qué habían visto? ¿Qué habían visto, hasta 1900, aquellos cuyas reflexiones sobre el arte siguen siendo para nosotros reveladoras o significativas, y de quienes suponemos que hablan de las mismas obras que nosotros; que sus referencias son las nuestras? Dos o tres museos, y las fotografías, grabados o copias de una pequeña parte de las obras maestras de Europa. La mayor parte de los lectores, menos todavía. Había entonces en los conocimientos artísticos una zona vaga que dependía de que la confrontación de un cuadro del Louvre y la de un cuadro de Madrid o de Roma fuera la de un cuadro y la de un cuadro.²⁶

²⁴ Para este tema, véase Stoichita, Victor, *La invención del cuadro*, op. cit..

²⁵ Malraux, A., *Las voces del silencio*, op. cit., p 13.

²⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

El grabado, en este sentido, no podía cumplir el rol que luego asumirá para sí la fotografía, las transformaciones que operaron en su desarrollo no alcanzaron la dimensión del aparato fotográfico: conservaban el dibujo pero perdían el color al que transformaban, por interpretación, en blancos y negros. Tampoco los museos de copia podían asumir ese lugar ya que no contaban con “el virus que disgrega todo en beneficio del estilo, y que proviene de la reducción, de la ausencia de volumen a menudo; y siempre de la proximidad y de la sucesión de las láminas, que hacen vivir un estilo”²⁷. Recién a partir de la fotografía las obras asumirán su *verdadera noción de estilo*, transformando los términos de comparación, términos que se habían mantenido primero en el marco de una belleza ideal y luego del modelo de la pintura italiana.

FOTOGRAFÍA, MUSEO Y CUERPO

Los cambios introducidos por la imagen fotográfica operaron también en una transformación sobre el cuerpo de la obra de arte. Este aspecto ha sido analizado en abundancia no solamente por el propio Malraux sino por multiplicidad de textos sobre teoría de la fotografía. Podríamos sin embargo dividir un momento fotográfico y otro post-fotográfico para evaluar la forma en que se modifica y transforma el cuerpo de la obra de arte.

El primer momento sería aquél que se configura al instante de la toma, por decisiones del propio fotógrafo con respecto a la pintura o la escultura fotografiada. Estos aspectos suponen elementos propios del medio fotográfico en tanto se transforman tanto las dimensiones de la imagen en su traslado a la copia fotográfica como los colores de la reproducción –ya se trate de una película blanco y negro o color-. Puntualmente al momento de la foto, entrarían en juego las manipu-

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

lación de la luz, el ángulo de la cámara o el encuadre de la misma. Si la primera ruptura de la obra tenía lugar cuando el museo descontextualizaba el objeto, en este caso, la fotografía también quiebra su unidad al convertir a su cuerpo en cuerpo fragmentado:

El encuadre de una escultura, el ángulo desde el cual es vista, una iluminación estudiada sobre todo, dan un acento imperioso a lo que no había sido hasta entonces más que sugerido. Además, la fotografía en negro “acerca” los objetos que representa, por poco emparentados que estén. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medievales, objetos todos muy diferentes, reproducidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura algo de su volumen) las dimensiones. Han perdido casi todo lo que les era específico, en beneficio de su estilo común.²⁸

Pero estas transformaciones no serían significativas si no operaran en el momento post-fotográfico de la circulación de la imagen. En primer lugar, la foto se transforma al conformar el formato álbum que no sólo modifica la obra, por ejemplo en su dimensión, sino que constituye al fragmento mismo en una obra de arte²⁹. En segundo, el cuerpo de la obra es jerarquizado no sólo como fragmento sino a partir de la valorización de otras expresiones visuales:

El fragmento, valorizado por su presentación y por una iluminación escogida, permite una reproducción, que no se cuenta entre los más humildes habitantes del museo imaginario; le debemos los álbumes de paisajes primitivos, hechos de detalles de miniaturas y de cuadros; las pinturas de vasos griegos presentadas como frescos; el empleo, hoy general en las fotografías, del detalle expresivo.³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

Desde la tapicería a la miniatura o el vitral, la historia del arte que, desde hace un siglo, dirá Malraux, es la historia de lo que es fotografiable, podrá valorizar todo ese conjunto de producciones que se encontraban por fuera de los cánones del museo. Supera de este modo la circunscripción a la pintura de caballete que había sido el eje de las colecciones hasta el siglo XIX.

Resulta significativo que este tipo de transformaciones que operan a partir de la irrupción de la fotografía tiene antecedentes, aunque de distinta dimensión, en la propia historia del arte. Aquí Malraux se interesará, por ejemplo, en las transformaciones en la materialidad de las obras, sus procesos de deterioro, y cómo éstos han conformado nuestra propia visión sobre las obras de arte, creando un verdadero “arte ficticio”³¹. Ellas se presentan como doblemente amputadas, de su contexto imposible de reponer, y de sus materialidades originales. A su vez, también las mutilaciones han sido recolectas en función una determinada orientación, su conservación y selección no será azarosa. Si lo pensamos de este modo, podríamos considerar a la fotografía como un paso más, radical, de los procesos de transformación en el cuerpo de las obras:

La reproducción nos proporciona la escultura mundial. Ha multiplicado las obras maestras reconocidas, promovido a su rango a un gran número de otras obras, y llevado a algunos estilos menores hasta su prolongación en un arte ficticio. Por ella entra en la historia el lenguaje del color; en su museo imaginario, cuadros, frescos, miniaturas y vitrales parecen pertenecer al mismo dominio. Esas miniaturas, esos frescos, esos vitrales, esas tapicerías, esas placas escitas, esos detalles, esos dibujos de vasos griegos –aun esas esculturas– se han conver-

³¹ “Cuando la pintura que cubría las estatuas románicas de madera nos llega, está transformada por lo menos por una pátina, siempre por la descomposición; y la transformación que aportan una y otra toca su misma naturaleza” (*ibid.*, p. 48).

tido en láminas. ¿Qué han perdido? Su cualidad de objetos. ¿Qué han ganado? El mayor significado de estilo que pueden asumir [...] las figuras pierden a la vez en la reproducción su carácter de objetos y su función, aunque su función fuese sagrada, no son más que talento; no son más que obras de arte; no sería excesivo decir que son instantes de arte.³²

La cita anterior resume los distintos cambios que opera la fotografía sobre las obras. La cualidad de objetos ha sido sacrificada en función del “mayor significado de estilo” que las obras podían tener. Es aquí donde la reproducción fotográfica aporta verdaderamente un cambio fundamental. Será a partir de este momento donde la obra maestra ya no se evalúe en función de su acuerdo o desacuerdo con la tradición o con un ideal de belleza sino como partícipe del continuo de un estilo “de lo específico o del despojamiento del artista con relación a sí mismo”³³. Incluso será fotografiado, dirá Malraux, solo aquello que pueda ser ordenado alrededor de un determinado estilo, rompiendo de este modo las características de los diálogos sobre los que se habían cimentado los museos tradicionales.

Sin embargo, la transformación que tiene lugar en la inserción de la fotografía solo se comprende si se tiene en cuenta la dimensión de la “revolución estética” operada en la segunda parte del siglo XIX. Y el cambio no sólo afectará al arte sino también a las obras que son resucitadas.

PINTURA Y MUSEO

La hipótesis con la cual iniciamos este texto establecía que no se podía comprender la irrupción de la fotografía si no se tomaba en consi-

³² *Ibid.*, pp. 42-44.

³³ *Ibid.*, p. 17.

deración cuales eran las transformaciones aportadas por la pintura moderna. Este eje implicará analizar particularmente la relación entre museo y pintura en Francia a finales del siglo XIX.

Esta perspectiva ha sido abordada por infinidad de artículos y dar cuenta de un análisis completo excedería los fines de este trabajo. Entre las perspectivas más interesantes se encuentra la elaborada por Michael Fried al referirse a la pintura de Manet, protagonista principal también de las transformaciones planteadas por Malraux.³⁴ Su pintura opera, según Fried, a partir de referencias no sólo a la tradición francesa, como escuela nacional, sino a todo el arte europeo, incluidos Velázquez o Rembrandt. Es decir lo que estaría llevándose a cabo es una transformación del universo visual al que la pintura refiere.³⁵ Sin embargo, si bien en Malraux ocupa un lugar central la figura de Manet no es precisamente el conjunto de referencias que pueden encontrarse en su pintura la razón de su posición determinante en la historia del arte.

Para comprender la dimensión de su protagonismo es necesario comprender el esquema de desarrollo que plantea Malraux. La genealogía de expresiones plásticas que elabora comienza en un momento pre-artístico, es decir, cuando la noción de “arte” no estaba todavía definida. Si tomamos la cultura bizantina, dirá Malraux, la pintura, la escultura o el mosaico estaban orientados hacia la revelación de lo sagrado. Ese “mundo sobrenatural” no sólo existía más allá del ellos sino que estas manifestaciones eran una forma más, entre otras, de

³⁴ Fried, Michael, “Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (Mar. 1984), pp 510-542.

³⁵ “En suma, interpreto las múltiples y a menudo superpuestas referencias de Manet al arte del pasado como prueba del intento a la vez de representar cierta visión de la tradición francesa auténtica y de superar esta tradición en dirección a una universalización o totalización de la empresa de pintura” (*ibid.*, p. 530).

experimentarlo.

Esta función quedará profundamente alterada a partir de la irrupción de Giotto. En él, los hechos representados no dejarán de ser escenas religiosas -la vida de Cristo o de la Virgen- pero serán sobre todo la construcción de una ficción, momentos que podrían haber tenido lugar en la vida real. Es a partir de este momento en que no sólo comenzará a surgir la idea misma de arte sino que Europa empieza a considerar evidente que construir una ficción pictórica, crear ilusión de las cosas representadas, es uno de los objetivos privilegiados del arte.³⁶ Desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII todo el arte se había convertido en ficción: “Después de haber sido el modo de creación de un universo sagrado, el arte plástico fue principalmente durante siglos, el de la creación de un mundo imaginario o transfigurado”³⁷.

Al menos dos transformaciones fundamentales se suman a este cambio. En primer lugar, el arte mismo, otrora subordinado al mundo trascendente, queda ahora circunscripto a la construcción de un mundo ficcional que *solo* tiene lugar en el arte. En segundo lugar, el rol que era ocupado por la fe fue, a partir de ese momento, reemplazado por la poesía a la que, desde el Renacimiento hasta Delacroix, la pintura estaría subordinada en la creación de la ficción como antes lo había estado a la fe en la manifestación de lo sagrado.

Pero la particularidad del arte como construcción de una ficción es que, según Malraux, si la pintura estaba encargada de “adornar las realidades y los sueños” sus valores específicos permanecían subordinados³⁸. Sólo cuando el arte deje de ser medio de la expresión de la ficción, la pintura moderna podrá tener lugar: “era necesario que la pintura se separase tanto de la poesía como de la fe, como de la espe-

ranza de unir al hombre con el cosmos o con las potencias nocturnas”³⁹.

Al momento en que la ficción desaparece, la necesidad de representar un universo tridimensional, el recurso primordial de la ficción, puede ser reemplazada por la pintura en dos dimensiones: el arte moderno se encuentra a las puertas de la abstracción. Es aquí donde la explicitación tanto de la materialidad, en el sentido entendido al comienzo de este trabajo, como de la expresión del artista, cobran su sentido principal a partir, específicamente, de la pintura de Manet.

El fin de la ficción es encarnado en sus obras a través, según Malraux, de la visibilización de los medios específicos de la pintura y la presencia dominante del pintor: “Para que Manet pueda pintar el Retrato de Clemenceau, es necesario que haya resuelto atreverse a ser él todo en el cuadro, y Clemenceau, casi nada”⁴⁰. Se convierte así en un arte que se distancia de su función de relato.

Tanto Goya como Daumier serán para Malraux figuras transicionales donde comience a perfilarse la oposición que la pintura moderna erigirá sobre el museo tradicional, confrontación a partir de la cual la obra de Manet adquirirá toda su dimensión:

Los Jugadores de ajedrez de Manet apenas tienen más significado que la mayor parte de las telas de Manet; pero las caras tienen todavía expresión, y Manet no es por casualidad, antes que nada, un gran pintor de naturalezas muertas. La armonía de esos *Jugadores*, por magistral que sea, pertenece al sistema del museo. Lo que Manet aporta, no de superior, sino de irreductiblemente diferente, es el verde del *Balcón*, la mancha rosa

³⁶ Malraux, A., *Las voces del silencio*, op. cit., p. 69.

³⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

³⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

del peinador del Olimpia, la mancha color de frambuesa detrás del corpiño negro en el pequeño *Bar des Folies-Bergère*.⁴¹

En todas estas transformaciones el color ocupará un lugar principal, donde el empleo de relaciones *entre ellos* sustituirá, para Malraux, la armonía de los colores con las sombras para dar nacimiento al uso del *color puro*.⁴² Visualmente queda explicitado cuando incluye una ilustración del *Bar al Folies-Bergère*, Malraux reproduce un fragmento donde queda visible no sólo la materialidad del óleo sino la expresión misma del pintor. Lo que surge en estas obras son evidentemente manchas de color, “cuya materia es una materia pictórica, no representada. El cuadro se convierte en superficie”⁴³.

Es en este momento donde el nuevo museo de la pintura moderna comienza a descubrir aquellas expresiones plásticas que habían permanecido por fuera del sistema tradicional:

Pero con el arte gótico del que el romanticismo no había conservado más que lo dramático y lo pintoresco, el siglo XIX empieza a descubrir Egipto, el Éufrates y los frescos anteriores a Rafael. Descubre el arte toscano “remontándose” del siglo XVI al XV, del XV al XIV; Botticelli en 1850 es todavía un primitivo. Cree descubrir temas y un dibujo –de donde saldrá el prerrafaelismo–; pero descubre la pintura en dos dimensiones.⁴⁴

Estas obras no serían recuperadas en su función, por el contrario, renacían ahora sin el Dios que le había dado su sentido. Es así como el

tiempo las obligaba a convertirse “en obra de arte así como el museo obligaba al crucifijo a convertirse en escultura”⁴⁵. Pero no será solamente la obra antigua la que sea recuperada sino también determinadas producciones de artistas que ya habían sido incorporados al museo. La valorización del esbozo –con su carácter de *non finito*– va a ser un ejemplo paradigmático de redefinición de la mirada en función de determinada expresividad que cobra relevancia por sobre la creación de la ficción⁴⁶. Si esta había desaparecido lo que debía surgir era la materialidad de la pintura, el primado de sus medios específicos:

Las manzanas ya no fueron sobre todo manzanas sino sobre todo colores; al no convertirse ya en ficción, el universo pintado, debía convertirse en pintura; y se hizo este descubrimiento decisivo: que para convertirse en pintura era necesario *convertirse en algo particular*.⁴⁷

Más allá de las relaciones entre las tesis que asume Malraux y las consideraciones clásicas –autonomía del medio, especificidad de la pintura– que establecieron los parámetros de la noción de arte moderno, resulta interesante remarcar aquellos aspectos de su pensamiento que develan particularidades específicas. Hemos establecido una lectura que partía de suponer que al momento en que el cuerpo desaparecía de la fotografía este asumía toda su visibilidad en la práctica pictórica. Dos procesos contemporáneos que posibilitaban, como lo elaboramos anteriormente, el surgimiento de la noción de estilo, ya se refiera

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴² *Ibid.*, p. 102.

⁴³ *Ibid.*, pp. 114-115.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶ Una de las particularidades de la pintura impresionista está asociada a esa dimensión de “no terminado” que ha sido identificada por varios autores. No tenía el *fini* convencional que las habilitaba a recibir el barniz el día anterior a la inauguración del salón, momento por el que nace el nombre de *vernissage*. Para este tema en particular, véase Robles Tardío, Rocío, *Pintura de humo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2008.

⁴⁷ Malraux, A., *Las voces del silencio*, op. cit., p. 118.

con este término a un movimiento o a un artista en particular. Pero también podríamos pensar que lo que está entrando en juego en el pensamiento de Malraux es una relación que comienza a transformarse entre la particularidad y la generalidad. Si observamos con atención, la obra estaba asociada en su particularidad a un determinado lugar y una función específica, cuando el museo interviene en su doble proceso de descontextualización se comienza a ver esa misma pintura o escultura en relación a un conjunto mayor de objetos. Pero al momento en que esa dimensión de pertenencia opera hacia la generalidad, parecería ser que la pintura, tal cual lo establece el último párrafo citado, debe convertirse en algo particular. Si bien Malraux no profundiza sobre este sentido, resulta interesante como ejemplo de las características del esquema de pensamiento que va elaborando.

Hay un segundo aspecto que complejiza la relación entre las teorías del arte moderno y las tesis del Museo Imaginario. Uno de los puntos paradigmáticos que ha sido atribuido a las interpretaciones del arte moderno ha sido su dimensión teleológica. Pero, en el caso de Malraux, esa dimensión pervive sólo antes del surgimiento de la pintura moderna. Cuando esta se encontraba al servicio de la ficción, los procesos podían considerarse como desarrollos evolutivos hacia la conquista de los recursos específicos de la representación de la tridimensionalidad. Al momento en que la pintura deja de estar a su servicio, en el pensamiento de Malraux, esta teleología pierde sentido y pueden irrumpir las representaciones de distintas épocas y tiempos históricos. Es aquí donde dejaremos pendiente la pregunta en este trabajo sobre la relación entre el Museo Imaginario y los proyectos benjaminianos o warburgianos.

EPÍLOGO

En este trabajo nos hemos propuesto realizar una lectura del museo

imaginario a partir de la forma en que fue pensado el cuerpo de la obra de arte por el teórico francés. Este abordaje buscaba así alejarse de una interpretación habitual que ha privilegiado la noción de imagen por sobre la noción de cuerpo de la obra de arte. Una lectura que, si bien no es errónea, prioriza un aspecto en función de vincular su proyecto con los cambios en la producción y circulación de las imágenes en las actuales condiciones de la cultura visual. Así, su obra es leída directamente como premonitoria o anticipatoria de los procesos de digitalización en la era de Internet.

¿Cómo podría pensarse –nos preguntábamos– que alguien cuya acción política estuvo tan vinculada a la creación de museos, no imaginarios sino reales, y a la importancia de las colecciones y de su circulación dejase de lado la cuestión del cuerpo de la obra? Aquel que había sido detenido por intentar apropiarse ilegalmente de un relieve en Camboya cuando apenas tenía 21 años jamás había sostenido que el Museo Imaginario iba a cancelar la existencia de las instituciones reales o que las iba a reemplazar totalmente.

De este modo, buscamos partir de dos hipótesis fundamentales: en primer lugar, no es posible comprender las transformaciones impulsadas por la fotografía si no se comprende cómo la pintura moderna cambia las características del arte y, en segundo, en ambos procesos se da no sólo un cambio en el nivel de la imagen sino también en el cuerpo mismo de la obra. Las justificaciones y argumentos no se han centrado meramente en el estudio del texto de Malraux sino en cómo utiliza las diversas ilustraciones para sostener sus tesis, siendo particularmente significativas las dos imágenes que abren el Museo Imaginario.

Finalmente, han quedado algunos elementos pendientes que podrían aportar una perspectiva más completa a los aspectos planteados. En

primer lugar, restaría un análisis en profundidad del resto de los textos que componen *Las voces del silencio*, que, si bien no han sido excluidos de nuestro estudio, podrían aportar algunas nuevas dimensiones a este problema. En segundo lugar, un abordaje de este tipo posibilitaría también volver a pensar la influencia de Malraux en el presente, una coyuntura en la que, ante la supuesta accesibilidad total de la imagen artística en Internet, no han dejado de tener relevancia aquellos lugares físicos –museos o colecciones– donde el cuerpo de la obra parece descansar de su infinito deambular.



1. David Teniers. *El archiduque Leopoldo en su galería de pinturas de Bruselas* (fragmento), 1647-1651, Madrid, Museo del Prado.



2. Washington, National Gallery of Art.

BIBLIOGRAFÍA

Alpers, Svetlana: “The museum as a way of seeing”, en Karp, Ivan (ed.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington, Smithsonian Institute Press, 1991.

Battro, Antonio “Del Museo Imaginario de Malraux al museo virtual”, FADAM Federación Argentina de Amigos de Museos. *Xth World Congress Friends of Museums*, Sydney, September 13-18, 1999, en: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz, 2012.

—, “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”, en Belting, H./ Buddensieg, Andrea (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, pp. 38-73

Elkins, James, “On Some Limits of Materiality in Art History”, *Das Magazine des Instituts für Theorie*, 12, 2008, pp. 25-30.

Fried, Michael, “Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3, March 1984, pp. 510-542.

Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres Direcciones*, t. 1: *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956; reed. estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, UNSAM/Edita-Biblioteca Nacional-Las Cuarenta, 2008.

Krauss, Rosalind “Postmodernism's museum without walls”, en Greenberg, Reesa et al. (ed.) *Thinking about exhibitions*, London/New York, Routledge, 1996.

—, “The ministry of Fate”, en Hollier, Denis (ed.), *A New History of French Literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 1000-1006.

Malraux, André, *Las voces del silencio, visión del arte*, traducción de Damián Carlos Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956.

Naef, Maja/Elkins, James, (ed.), *What is an image?*, State College, the Pennsylvania State University Press, 2011.

Robles Tardío, Rocío, *Pintura de humo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2008.

Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, traducción de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1976.

Schaeffer, Jean-Marie, *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Cuatro ensayos sobre estética, prólogo, traducción y edición: R. Ibarlucía, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2012.

Stoichita, Victor, *La Invención del Cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

Van Claerbergen, Ernst Vegelin (ed.) *David Teniers and the Theatre of Painting*, London, Courtauld Institute of Art Gallery, 2006.

Verón, Eliseo, *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Norma, 2001.

ARTE Y NATURALEZA.

LA INTERVENCIÓN DE FRIEDRICH

SCHLEGEL EN LA QUERELLA

DE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS

MARÍA VERÓNICA GALFIONE

María Verónica Galfione

Universidad Nacional de Córdoba/CONICET

Arte y naturaleza. La intervención de Friedrich Schlegel en la querella de los antiguos y los modernos

Resumen

El presente trabajo procura discutir aquellas lecturas que interpretan la obra de juventud de Friedrich Schlegel como una contribución orientada a la defensa de los antiguos. A tales efectos, se reconstruye en primera instancia el posicionamiento de Schlegel frente a las tesis sostenidas por Winckelmann en su *Historia del arte antiguo*. En un segundo momento, se aborda la discusión de la concepción poética del *Sturm und Drang* que realiza Schlegel en diversos pasajes de su obra de juventud. El objetivo de este recorrido es poner en evidencia que el joven autor encontraba igualmente recusable las dos posiciones enfrentadas en la *Querelle* en la medida en que las mismas asumían una concepción naturalista de la belleza artística. Desde el punto de vista de Schlegel, en cambio, la superación de la deriva subjetivista del arte moderno solo podía tener lugar por medio de una radicalización del propio principio subjetivo.

Palabras clave

Friedrich von Schlegel – Johann J. Winckelmann – Johann G. von Herder – Querelle des anciens et des modernes – Arte – Naturaleza

Art and nature. Friedrich Schlegel's intervention in the Quarrel between the Ancients and the Moderns

Abstract

This paper aims discuss those readings that interpret the early work of Friedrich Schlegel as a contribution towards the defense of the ancients. For this purpose, in the first place is reconstructed Schlegel positioning against the thesis supported by Winckelmann in his *History of Ancient Art*. In the second place, we analyze the discussion of poetic conception of *Sturm und*

Drang that Schlegel performed in various passages of his early work. The aim of this development is to highlight that the young author found equally objectionable the two opposing positions on the *Querelle* insofar that they assumed a naturalistic conception of artistic beauty. From the point of view of Schlegel, however, the overcoming of subjectivist drift of modern art could only occur through a radicalization of the very subjectivity.

Key words

Friedrich von Schlegel – Johann J. Winckelmann – Johann G. von Herder – Querelle des anciens et des modernes – Art – Nature

(Recibido: 27/03/2012. Aprobado: 30/08/2012)

INTRODUCCIÓN

A comienzos de 1797, luego de algunos intentos fallidos, Friedrich Schlegel consigue publicar su ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*,¹ el primer tomo de una obra que debía llevar por título *Los griegos y los romanos*, pero que nunca fue concluida. En la medida en que Schlegel introducía una distinción entre la poesía antigua y la moderna que guardaba algún parecido con la presentada por Schiller en *Naive und sentimentalische Dichtung*, una de las primeras discusiones a las que dio lugar la aparición del ensayo tuvo como objeto su posible dependencia con respecto a las categorías schillerianas.²

Si bien en 1955 las investigaciones de Hans Eichner³ pusieron en evidencia la anterioridad del texto de Schlegel con respecto al de Schiller, y dejaron establecida la originalidad de la distinción schlegeliana

¹ Schlegel, Friedrich, “Über das Studium der griechischen Poesie”, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 1, hrsg. von Behler, E. et al., Paderbor, Schöningh, 1979. Las obras completas de Schlegel serán citadas en adelante del siguiente modo: KFSa y el número del tomo correspondiente.

² Oskar Walzel consideraba *Sobre el estudio* “como continuación y ampliación, o mejor, como una aclaración, del tratado sobre la poesía ingenia y sentimental” (Walzel, O., “Einleitung”, en *August Wilhelm und Friedrich Schlegel in Auswahl*, Stuttgart, Union Dt. Verlagsgesellschaft 1890, p. XIV). Rudolf Haym juzga el cierre del texto como un intento de congraciarse con Schiller Cf. Haym, R. *Die Romantische Schule*. Darmstadt, WBG, 1977, p. 204 ss.

³ Eichner, H., “The supposed influence of Schiller’s *Über naive und sentimentalische Dichtung* on F. Schlegel’s *Über das Studium der griechischen Poesie*”, *The Germanic Review*, N° 1 (1955), pp. 260-4.

entre poesía objetiva y poesía interesante, las discusiones no concluyeron allí. Pues, si la producción del texto podía considerarse independiente de la posición de Schiller con respecto al arte moderno, quedaba por determinar aún hasta qué punto lo era el prólogo que Schlegel había incorporado a la hora de publicar el ensayo. La importancia de tal discusión se seguía del carácter aparentemente autocrítico de dicho escrito y de la marcada revalorización de la poesía moderna que era posible descubrir en el mismo. Esto llevó a algunos intérpretes a postular la existencia de una ruptura en el pensamiento schlegeliano entre 1795 y el momento de la redacción del prólogo (1797), y a atribuir este cambio de opinión a la lectura del texto de Schiller. Schlegel habría adoptado, en otras palabras, la perspectiva positiva de Schiller con respecto al arte moderno y habría dejado de lado su anterior postura clasicista.⁴ Frente a este problema Eichner

⁴ Entre quienes niegan la existencia de un cambio de perspectiva entre *Sobre el estudio* y el período romántico que se inicia hacia 1796/7 es posible consignar a los siguientes autores: Bernd Bräutigam, quien sostiene que: “La unidad temática de la obra de Friedrich Schlegel hasta el cambio de siglo, por ende, desde la recepción temprana de Hemsterhuis pasando por el proyecto de una poesía objetiva hasta el concepto de poesía trascendental...se puede descubrir en los renovados intentos por liberar a lo bello de las reservas de las apariencias” (Bräutigam, B., *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794-1800)*. Paderborn/Wien/Zürich, Schöningh, 1986, p. 24). También Klaus Briegleb se opone a la construcción de un Schlegel clásico y romántico. Según este autor, “los principios vinculante que determinan el desenvolvimiento de la crítica y del sistema filosófico en la obra de juventud de Schlegel y en la obra completa, ya han sido experimentados ideal y objetivamente y están contruidos de manera científica en los escritos tempranos” (Briegleb, K. *Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik*. Tübingen: Niemeyer, 1962, p. 5). Así también Raimund Belgardt, en *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. Paris, Mouton & Co., 1969, p. 322, y Richard Brinkmann, quien sostiene que “desde el comienzo, el artículo [*Sobre el estudio*] trata decisivamente sobre la literatura moderna y hasta el final nada más que de ella” (Brinkmann, R. “Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzi-

asumía: “no se puede dudar... ni de que Schlegel defienda en 1795, en el ensayo *Sobre el estudio*, un punto de vista clasicista ni de que su teoría literaria se transforme radicalmente en los próximos dos años y pueda ser denominada como romántica a partir de 1797.”⁵ Desde su perspectiva, entonces, *Sobre el estudio*... habría estado superado ya antes de su publicación⁶ y el programa estético del romanticismo habría surgido del rechazo del proyecto objetivista que había sido presentado en aquel: “la afirmación de que la poesía debe ser fantástica y mimética es, por supuesto, lo contrario del clasicismo del *Studiamaufsatz*, ya que estas cualidades son incompatibles con aquello que es llamado allí la objetividad.”⁷

Una visión similar había sido sostenida ya en 1916 y 1920 por Arthur

pation des Historischen”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 32 (1958), p. 363). La postura de Peter Szondi es un poco más matizada en tanto sostiene la existencia de un desarrollo dialéctico desde las posiciones clasicistas hacia las románticas, estableciendo entonces momentos de continuidad y discontinuidad entre ambos períodos de la obra de Schlegel. Cf. Szondi, Peter, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Band I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 17-19 y 99-148.

⁵ Eichner, H. “Einleitung”, en Schlegel, F., *Über Goethes Meister/Gespräch über die Poesie*, Paderborn/München, Wien/Zürich, Schöningh, 1985, p. 23. También Peter Schnyder sostiene la existencia de una ruptura entre *Sobre el estudio* y el prólogo. Cf. Schnyder, P., *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*. Paderborn, Schöningh, 1999, p. 9.

⁶ Eichner, H. “Einleitung”. KFSa II, p. XII. También Eichner en introducción al Tomo XVI de KFSa, pp. XIV-XV. Según sostiene allí Eichner, Schlegel habría abandonado entre 1795 y 1797 una concepción unitaria de la belleza, similar a la de Winkelman, y comenzado a pensar la crítica como una cuestión de pretensión, pero sin respaldo “ontológico”. Los resultados de este cambio se verían reflejados en *Zur Philologie I y II*. Cf. KFSa XVI, pp. 33-83. En los textos tempranos se registraría un intento de “restauración del arte auténticamente bello” “una reforma clásica de la poesía moderna” (Eichner, H., “Einleitung”, KFSa II, p. XLIX).

⁷ Eichner, H., “Friedrich Schlegel’s Theory of Romantic Poetry”, *Publications of the modern language association do America*, 71 (1956), p. 1025.

Lovejoy, quien afirmaba que el concepto de poesía romántica de 1797 se desprendía de una inversión de la valoración del concepto de lo interesante. Esta revalorización de lo interesante en tanto algo específicamente moderno habría sido impulsada, según afirmaba Lovejoy, por la lectura del texto de Schiller. Puesto que, a partir de este, Schlegel habría comenzado a advertir que el subjetivismo del arte moderno podía ser considerado como un signo de la superioridad del mismo con respecto al arte antiguo. Allí Schlegel habría encontrado, según señalaba Lovejoy:

La tesis de la superioridad del arte de lo infinito por sobre el arte del límite y la consiguiente primacía de la poesía moderna, esto es, del arte “progresivo” y “subjetivo” en comparación con el arte estático y puramente objetivo de la antigüedad clásica, con la perfección paralizada y la autolimitación rigurosa del mismo. En la medida en que Friedrich Schlegel hizo de esta perspectiva la convicción fundamental del romanticismo, se puede considerar a Schiller como el abuelo espiritual del romanticismo alemán.⁸

A esta tesis se opuso Richard Brinkmann, tiempo más tarde, al advertir contra toda posible equiparación de los términos “interesante”, “sentimental” y “romántico”, por una parte, y “objetivo” y “naif”,⁹ por la otra, y enfatizar, además, el carácter histórico de las categorías de Schlegel frente a la tónica esencialmente moral de los principios schillerianos. Desde su perspectiva, tanto las estructuras fundamentales

⁸ Lovejoy, A., “Schiller and the Genesis of Romanticism”, *Modern Language Notes*, Vol. 35 (1920), p.140 y “On the meaning of romantic in early German romanticism”, *Modern Language Notes*, Vol 31(1916), pp. 385 -396 y Vol 32 (1917), pp. 65-77.

⁹Brinkmann, R., “Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen”, *op. cit.*, pp. 344-371.

de una lectura histórica de la antigüedad como el esquema básico del concepto de poesía universal se hallarían presentes ya en los escritos tempranos de Schlegel.¹⁰ Sin embargo, como lo ha destacado atinadamente Hans Robert Jauss, los resultados obtenidos por Brinkmann presentan serias deficiencias. Pues, Brinkmann no ofrece suficiente evidencia a los fines de demostrar la anterioridad de Schlegel frente a Schiller en cuanto a la fundación de una teoría poética de la modernidad. Por tal motivo, Jauss desecha la distinción sugerida por Brinkmann entre lo “sentimental”, lo “interesante” y lo “romántico”. Desde el punto de vista de este intérprete, si la posición de Schlegel se modificaba a partir de 1797 era, como ya había afirmado Lovejoy, en virtud de la lectura del texto de Schiller, puesto que en ese texto se encontraba una reflexión histórico-filosófica que permitía superar la oposición entre lo antiguo y lo moderno.

Sin embargo, existen numerosos elementos que posibilitan relativizar la identificación de Schlegel con el bando de los *anciens*, que propone Jauss,¹¹ y reconsiderar asimismo la tendencia, aún extendida en la literatura, a deducir el tránsito hacia una postura romántica en términos de reconversión positiva del concepto de lo interesante.¹² A los

¹⁰ *Ibid.*, p. 345 ss. y p. 352. También Mennemeier niega que haya un paso del ideal de la objetividad en *Sobre el estudio* al de lo romántico. Su argumentación muestra una serie de elementos románticos, que ya se encontraban presentes en *Sobre el estudio*, y la continuidad de la búsqueda de una poesía objetiva. Cf. Mennemeier, F. N., *Friedrich Schlegels Poesiebegriff, dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*, München, Wilhelm Fink, 1971, p. 23.

¹¹ Se trata de una afirmación que reproduce en buena medida el propio juicio del Schiller, quien había ridiculizado la postura de *Sobre el estudio* en una de sus *Xenies* al calificarla de *Graecomania*. “A penas nos ha abandonado la fiebre de la galomanía/ y ya estalla una fiebre aun más violenta, la de la grecomanía” (Schiller, F., *Sämtliche Werke*. Band 1. München, Hanser, 1962, p. 292).

¹² La derivación de lo romántico a partir de lo interesante nos coloca, en cambio, en el ámbito de la tesis hegeliana acerca del carácter subjetivo de la ironía romántica.

finde de discutir la primera de estas afirmaciones, a la cual nos limitaremos en este trabajo, analizaremos en una primera instancia el posicionamiento de Schlegel frente a las tesis sostenidas por Winckelmann, defensor de los antiguos. En un segundo momento, nos concentraremos en la discusión de la versión herderiana de la concepción poética del *Sturm und Drang*, que realizaba Schlegel en diversos pasajes de su obra de juventud. La hipótesis que defenderemos en función de este recorrido sostiene que el joven autor encontraba igualmente recusable las dos posiciones enfrentadas en la *Querelle*. Pues, tanto los antiguos como los modernos asumían una concepción naturalista de la belleza artística. Desde el punto de vista de Schlegel, en cambio, la superación de la deriva subjetivista del arte moderno solo podía tener lugar por medio de una radicalización del propio principio subjetivo.

LA CARACTERIZACIÓN SCHLEGELIANA DEL ARTE MODERNO

El análisis de la poesía moderna que desarrollaba Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega* se inicia con una descripción que enfatizaba el carácter anárquico aquella:¹³ “salta a la vista el hecho de que la

Puesto que, aun cuando se desmienta la afirmación acerca del carácter vacío y formal de la subjetividad romántica, al desprender el romanticismo estético de “la fuerza subjetiva negada” en *Sobre el estudio*, se continúa suponiendo que era la personalidad del artista y la posibilidad de quebrar la norma estética aquello que se encontraba en el centro de la tematización schlegeliana. Así lo hace Jauß en el marco de la discusión: “Die Ästhetik der Schönen Künste als Grenzphänomen”, en Jauss, Hans-Robert, *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München, Wilhelm Fink, 1968, p.715.

¹³ El traslado del concepto “anarquía” al campo literario se produjo con Goethe quien, en 1794, se refería a la vida literaria de su tiempo como una anarquía aristocrática: “Ese estado fue en general una anarquía aristocrática, más o menos como el conflicto de aquellos que, en la edad media, ya poseían una significativa independencia o la procuraban alcanzar por medio de la violencia.” Citado por Peter Christian Lude, “Anarchie”, en *Geschichtliche Grundbegriffe*, Band 1, Brunner, O. et al. Stutt-

poesía moderna todavía no ha alcanzado la meta a la que aspira o que su aspiración no tiene ninguna meta fija; su formación no tiene ninguna dirección precisa, el conjunto de su historia no tiene ninguna relación regular, el todo no tiene unidad”.¹⁴ Más aun, agregaba Schlegel: “La falta de carácter parece ser el único carácter de la poesía moderna; la confusión, lo común de su conjunto; la falta de ley, el espíritu de su historia; y el escepticismo, el resultado de su teoría.”¹⁵

gart, Klett-Cotta, 1992, p. 88. La valoración que realizaba Schlegel era, según veremos, mucho más ambigua. Pues, aun cuando interpretara la anarquía en términos de fuerza creativa, condenaba la tendencia de esta última a superar los límites del gusto y del arte. “Esta anarquía no solo ataca los límites externos sino que se traslada a todo el terreno del gusto y del arte. La fuerza productiva es desconcertante e inestable” (KFS I, *Studium...*, p. 219).

¹⁴ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵ *Ibid.*, p. 222. “a primera vista, apenas se puede descubrir algo común en su conjunto, por no hablar ya de la pretensión de encontrar regularidad en su curso, determinados estadios en su formación, límites decisivos entre sus parte y una unidad satisfactoria en su totalidad”(ibid., p. 221). La idea de carácter que utilizaba Schlegel provenía probablemente del pensamiento de Christian Körner. En sus reflexiones sobre la música, Körner había intentado determinar, por medio de este concepto, el punto intermedio entre la tendencia de la música clásica hacia el predominio de pasiones impersonales y la pretensión del *Sturm und Drang* de disolver toda continuidad por medio de la referencia a estados de ánimo fluctuantes. Al respecto, Körner sostenía hacia 1795: “Diferenciamos en aquello que denominamos alma, algo estable y algo provisorio, el ánimo y los movimientos del ánimo, el carácter, el *ethos* y los estados pasionales, el pathos... pero para el músico puede surgir fácilmente la ilusión de que sería posible sensibilizar movimientos del ánimo como algo independiente. Él se satisface entonces con transmitir un caos de sonidos que expresan una mezcla de pasiones sin relación, de manera tal que él puede hacer un juego fácil pero no puede aspirar a considerarse un artista. Si el reconoce en cambio la necesidad de la unidad, entonces busca la busca en vano en la serie de estados pasionales. Aquí no hay nada más que multiplicidad, cambio permanente, crecimiento y disminución. Si él quiere apresar un estado singular, entonces este se vuelve uniforme, llano y disperso. Si quiere representar el cambio entonces debe presuponer algo estable que aparezca en él” (Körner, Ch. G. “Über Charakterdarstellung in der Musik”, en *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, hrsg. von W. Seifert. Regensburg, Bosse, 1960. Cf. Dahlhaus, C., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber,

En las páginas del ensayo mencionado, Schlegel se proponía desarrollar una perspectiva teórica que le permitiera dar cuenta de este estado de confusión que caracterizaba al arte moderno. Embarcado en la tarea de explicar el desorden observado, Schlegel hacía referencia en una primera instancia a la tendencia del arte moderno hacia la frivolidad. Alentado por su experiencia en la pequeña París alemana,¹⁶ Schlegel deducía el carácter caótico de la producción artística moderna de la primacía de los aspectos sensoriales a la que había conducido la conversión del arte en un instrumento destinado al entretenimiento o a la mera diversión. En la medida en que se accedía a llamar “arte” al juego “con imágenes fantásticas o infantiles para aguijonear deseos lánguidos, lisonjear sentidos apáticos y halagar placeres

Laaber 1988, p. 57 ss.

¹⁶ Friedrich Schlegel conoció Leipzig con 15 años, cuando su padre, dadas sus manifestaciones dificultades con el estudio, lo envió a realizar una práctica con el banquero Schlemm. La experiencia no fue positiva y Schlegel comenzó a prepararse para los estudios universitarios. El resultado fue asombroso y en 1790 inició sus estudios en leyes en la universidad de Göttingen, donde August Wilhelm preparaba ya el cierre de los suyos. Tras concluir sus estudios, August comenzó a trabajar como maestro en la casa del banquero Henry Muilman en Amsterdam (mayo de 1791). Friedrich decidió abandonar Göttingen y proseguir sus estudios en Leipzig. Entonces se produjo la segunda estadía de Schlegel en Leipzig (mayo 1791 a julio de 1793). Sin embargo, tampoco este período fue positivo para Schlegel, si bien allí conoció a Novalis e inició con él una profunda amistad que perduró hasta la muerte de este último. Cf. KFSa XXIII pp. 40-1; pp. 76-7; p. 115. Los problemas comenzaron en agosto de 1792, cuando Schlegel y Novalis iniciaron un affaire con dos hermanas de la sociedad de Leipzig. A raíz de tales relaciones, que concluyeron en pascuas de 1793, Schlegel contrajo fuertes deudas que terminó de pagar recién el 8 de junio de 1797. Cf. Carta a Novalis, en KFSa XXIII, p. 370. En un principio, recibió para el pago de sus deudas la ayuda su hermano August. En mayo de 1796 se hizo cargo de las mismas su editor Salomon Michaelis y cuando comenzó a trabajar para Johann Friedrich Reichardt, en 1796, este asumió el pago de aún cuantiosas cantidades. Antes de todo esto, Schlegel abandonó Leipzig y se fue a vivir a la casa de su hermana en Dresden (cf. KFSa XXIII, pp. 175s), quedando a cargo de la misma garantizar su permanencia en la ciudad. Recién pudo abandonar Dresden en 1796 cuando, como dijimos, Michaelis se hizo cargo del pago definitivo de las deudas.

groseros”,¹⁷ afirmaba Schlegel, se establecía la necesidad de la permanente producción de lo extraño y lo nuevo: “Con cada placer los deseos se vuelven aun más violentos; con cada concesión, se tornan más elevadas las exigencias, y la esperanza de una satisfacción final se aleja cada vez más. Lo nuevo se vuelve viejo, lo extraño se torna corriente, y el incentivo de lo atractivo se embota.”¹⁸

De esta forma, se desarrollaba un “incansable afán insaciable por lo nuevo, lo picante y lo sorprendente”,¹⁹ al que el arte respondía con una producción permanente de “novedades”; esto es, mediante la subordinación de la configuración de las obras al objetivo de satisfacer los embotados sentidos de una sociedad que, con el avance de la frialdad burguesa, había comenzado a experimentar los efectos del *ennui*. En este punto, Schlegel llamaba la atención acerca de un fenómeno que devendría central en el marco de la reflexión estética del siglo XIX y que colocaría a la literatura ante la obligación de recrear la intensidad de las pasiones heroicas perdidas. Pues, el proceso de aceleración del envejecimiento de lo nuevo, que conducía a violentar las leyes de la forma y del gusto, se derivaba de la necesidad de alcanzar mayores atractivos para un aparato sensorial que había sido inmunizado por la propia lógica de la novedad. Frente a toda posible satisfacción, señalaba Schlegel, “el ansia permanece siempre insatisfecha”.²⁰

Sin embargo, Schlegel advertía que esta tendencia a la confusión y al caos no solo afectaba a la esfera del arte vulgar. De hecho, las profundas deficiencias del arte moderno se hacían aun más notorias en aquellas obras en las cual el poeta no había buscado lo nuevo, sino lo

¹⁷KFSa I, *Studium...*, p. 218.

¹⁸ *Ibid.*, p. 222.

¹⁹ *Ibid.*, p. 228.

²⁰ *Ibid.*

eterno, y no había aspirado a la satisfacción sensorial, sino a la exaltación de los valores espirituales. Entre ellas era posible encontrar algunas obras excelentes, que se destacaban “como altas rocas entre la indeterminada masa nebulosa de una región alejada”,²¹ pero no un conjunto de rasgos comunes que permitiera sospechar la existencia de algún tipo de regularidad. En el marco de las formas artísticas elevadas podía contemplarse así la más irrisoria confusión de géneros y se asistía al espectáculo de un gusto completamente corrompido. Pues, al igual que sucedía en el caso de la masa, también los sectores instruidos se hallaban poseído por una “insaciable sed de temas” y buscaban en el arte, con total independencia de la forma, algo que les permitiera “huir por algunos instantes de la insoportable longitud de su existencia.”²² Surgía de esta forma una pluralidad infinita de temas –“epopeyas nórdicas o cristinas para los amigos del Norte y del cristianismo; historias de espíritus para los amantes de los horrores místicos, y odas iroquesas o caníbales para los amantes de la antropofagia; disfraz griego para almas antiguas, y poemas caballerescos para lenguas heroicas; ¡incluso poseía nacional para los aficionados a lo alemán!”²³ – en los cuales se creía descubrir, por un momento, la ley fundamental del gusto, pero que eran rápidamente olvidados y suplantados por nuevas invenciones: “¡cuya divinidad a su vez no durará más que el capricho de sus adoradores!”²⁴

La equiparación que establecía Schlegel entre el arte vulgar y elevado resulta interesante en la medida en que pone en evidencia hasta qué punto su análisis de la poesía moderna se hallaba determinado por un interés de carácter histórico. Para Schlegel, no se trataba de contraponer la poesía culta a la poesía popular ni de reproducir esta distin-

ción en un sentido inverso, como proponía el *Sturm und Drang* mediante su diferenciación entre “poesía natural” y “artificial”,²⁵ sino de caracterizar al arte moderno en su conjunto. Schlegel descubría el elemento común al arte moderno en el hecho de que el mismo no placía en la apariencia, de manera *desinteresada*, sino más allá de ella y en función de un interés. En este punto, resultaba indiferente si el arte moderno era concebido como un antídoto contra el *ennui* o como un medio formativo. Pues, en ambos casos la representación artística se sostenía en un principio que resultaba externo a la propia apariencia estética y que remitía a intereses de carácter subjetivo. “Todo individuo original que tenga una cantidad más o menos grande de contenido intelectual o de energía estética”, sostenía Schlegel en este sentido, es interesante.²⁶

En las antípodas de la primacía moderna del interés, Schlegel colocaba a las formas poéticas del arte antiguo. Pues allí, a diferencia de lo que sucedía en el mundo moderno, el placer estético no se hallaba medido por un principio que resultase ajeno a la propia representación. En este contexto, Schlegel introducía el concepto de “objetividad poética” a los fines de explicar el carácter desinteresado del arte antiguo. Desde su punto de vista, la complacencia desinteresada que deparaban las formas artísticas de la antigüedad respondía a la capacidad de autolimitación interna que caracterizaba a las mismas. Dicho en otros términos, la configuración de las obras poéticas del mundo antiguo no se desprendía de la intervención de un principio subjetivo sino que remitía a la acción recíproca que se establecía entre las partes y el todo en el propio plano representativo. Las obras, sostenía Schlegel, se presentaban entonces como causa y efecto de sí:

²¹ *Ibid.*, p. 218.

²² *Ibid.*, p. 217.

²³ *Ibid.*, pp. 222-223.

²⁴ *Ibid.*, p. 220.

²⁵ Cf. Herder „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, en *Werke*, Band 1: *Herder und der Sturm und Drang 1764-1774*, München/Wien, Hanser, 1984, pp. 477 ss.

²⁶ *Ibid.*, p. 220.

La poesía objetiva no conoce ningún interés y no tiene ninguna pretensión de realidad. Ella aspira solo a un juego que es tan digno como la seriedad más santa, a una apariencia que goza de una validez tan general y normativa como la verdad más incondicionada. Precisamente por esto es tan diferente la ilusión de la que necesita la poesía interesante de la verdad técnica, que es la ley de la poesía bella.²⁷

La poesía objetiva, agregaba Schlegel, “no está atada a las leyes de la realidad” sino más bien “a las leyes de la posibilidad interna. No tiene permitido contradecirse y debe coincidir plenamente consigo misma”²⁸. Ella era, señalaba Schlegel en términos similares a los que había utilizado Karl Philipp Moritz, “completamente carente de fines y, sin embargo, conforme a fin de una manera incondicional”²⁹ y su imagen adecuada se encontraba en las formas del arte griego. En este sentido, Schlegel sostenía:

La regularidad del conjunto de la poesía griega es un todo autosuficiente, que se redondea en sí mismo y es completo, y la vinculación simple de sus relaciones generales es la unidad de una bella organización, donde incluso las partes más pequeñas están determinadas necesariamente por las leyes y el fin del todo, y existen, sin embargo, para sí mismas y son libres. La regularidad visible del desarrollo progresivo de la poesía grie-

²⁷ KFSA I, *Studium...* p. 211.

²⁸ *Ibid.*, pp. 292-293.

²⁹ “Objetividad es la expresión adecuada para esa relación regular de lo general y lo particular que se da en la representación libre... Esta corrección técnica –así la llamaría antes que verdad porque esta palabra recuerda tanto a las leyes de la realidad y ha sido mal utilizada tan a menudo por los artistas que son esclavos de la fidelidad a la copia y que imitan solo lo particular- no debe dominar, incluso en los casos de coalición, a la belleza sino sí limitarla: pues ella es la primera condición de una obra de arte. Sin un acuerdo interno, una representación se suprimiría a sí misma y no podría alcanzar, por ello mismos, su propia fin (la belleza)” (*ibid.*, pp. 291-292).

ga revela algo más que azar.³⁰

LAS RESPUESTAS DE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS AL PROBLEMA DE LA OBJETIVIDAD DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

Si bien la poesía antigua era presentada en *Sobre el estudio...* como la antítesis de la tendencia subjetiva del arte moderno, la caracterización schlegeliana de la misma no reproducía los lineamientos de Winckelmann, ni se hallaba orientada a garantizar una condena unilateral de las formas artísticas modernas. Lo que Schlegel se proponía en este ensayo era discutir, más bien, aquellas respuestas al problema del subjetivismo del arte moderno que habían sido formuladas tanto desde el punto de vista de los antiguos como desde la perspectiva de los modernos. En el marco de tales interpretaciones, cobraba particular importancia la concepción poética del *Sturm und Drang*, por una parte, y el posicionamiento clasicista de Winckelmann, por la otra.

Las críticas a la concepción winckelmanniana de arte antiguo fueron desarrolladas por Schlegel en algunos textos menores contemporáneos a *Sobre el estudio...* Entre ellos, resulta de particular interés para nosotros un ensayo de 1794 que llevaba por título *Sobre los límites de la Belleza*.³¹ Pues Schlegel asumía en dicho texto las críticas herderianas al modelo clasicista y hacía referencia, en tal sentido, a la falta de sentido histórico que evidenciaba la resolución de la *Querelle* en favor de los antiguos. Sin embargo, a diferencia de Herder, Schlegel no se encontraba dispuesto a remitir la condena de la poesía moderna al exceso de teoría de la perspectiva winckelmanniana.³² Desde su pers-

³⁰ *Ibid.*, p. 305.

³¹ KFSA I, *Über die Grenzen des Schönen*, pp. 34-44. Se trata de un texto que fue escrito durante el año 1794 y publicado en mayo de 1795 en el *Teutscher Merkur* de Wieland. Antes de eso, había sido rechazado por Schiller.

³² Según había señalado Herder, la historia del arte antiguo de Winckelmann era

pectiva, el problema de la concepción clasicista radicaba más bien en el hecho de que la misma definiera la belleza artística a partir del modelo que ofrecía una perfección natural irremediablemente perdida.³³ Esta caracterización de la belleza artística introducía, para Schlegel, un doble dogmatismo en el terreno artístico. Pues no solo sujetaba al arte moderno a un modelo de carácter externo,³⁴ sino que suponía la subordinación de la reflexión estética a intereses de naturaleza formativa.³⁵ Frente al énfasis winckelmanniano en la necesidad de mante-

“más sistema de lo que podía serlo una historia.” Herder, J. G. “Über die neue deutsche Literatur”. *Werke. Herder und der Sturm und Drang, 1764-1774. op. cit.*, p. 224.

³³ Recordemos aquí que Winckelmann había descubierto en la imitación de los antiguos la única vía posible para garantizar la grandeza de lo moderno. Cf. Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung des griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart, Reclam, 1969, p. 4. Esta propuesta se hallaba fundada en una concepción del tiempo histórico que, lejos de atribuirle a este la capacidad de producir *algo nuevo*, lo convertía en la causa de la corrupción de las formas naturales. Desde la perspectiva de Winckelmann, la degeneración de la naturaleza que había tenido lugar desde la crisis del mundo antiguo, obligaba a los artistas modernos a concentrarse en las obras de la antigüedad. Pues estas conservaban vivo el recuerdo de una perfección natural que, de otro modo, hubiese resultado completamente inaccesible para el artista moderno. Cf. Assunto, R., *La antigüedad como futuro. La antigüedad como futuro*. Trad. Zósimo Gonzáles. Madrid, Visor, 1990, p. 79. Sobre el concepto winckelmanniano de naturaleza y el problema de la autonomía del arte, puede consultarse: Galfione, María Verónica, “Representación y naturaleza: reflexiones acerca del sentido de la imitación de los antiguos en la *Historia del arte antiguo* de J. J. Winckelmann”, *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, 2012, pp. 165-190.

³⁴ En este punto concordamos con la posición de Mennemeier quien sostiene que, a diferencia de Winckelmann, Schlegel no veía en la antigüedad una naturaleza ajena al terreno de la historia, sino una realidad marcada por el espíritu y el ejercicio artístico Cf. Mennemeier, F. N., *op. cit.*, pp. 115-6.

³⁵ Winckelmann le atribuía un valor formativo a la propia forma sensible del arte antiguo. Desde su perspectiva, “los conceptos de todo, de perfección, en la naturaleza de la antigüedad” (Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst. Geschichte der Kunst des Altertums*. Weimar, Böhlau, 1964 p. 12) hacían más visibles el carácter fragmentado de la naturaleza moderna. En este sentido, podría decirse que tanto el interés de

ner vivo el recuerdo de una naturaleza perdida, Schlegel remarcaba el estatuto autónomo y productivo de la creación artística.³⁶

Si el arte no tuviera su propia legalidad, si fuera solo naturaleza, entonces ella sería tan solo sería un débil recurso de la vejez. A quien no se le haya privado completamente aún de toda juventud y fuerzas, correría hacia la verdad y dejaría a los ancianos revitalizarse junto a esas momias de la vida y a los débiles deleitarse en esas sombras sin esencia.³⁷

La postura opuesta al clasicismo winckelmanniano se hallaba representada por Herder quien condenaba la falta de vitalidad de la estética clasicista y promovía la inversión de la relación clasicista entre arte y naturaleza a los fines de transformar a la naturaleza misma en una entidad de carácter productivo. De esta forma, Herder procuraba dar cuenta del momento de espontaneidad que se hallaba presente en la creación artística y había sido anulado por medio de la referencia winckelmanniana a un ideal de la belleza de carácter intemporal.³⁸ Sin

Winckelmann por el estudio del arte antiguo como la máxima de la imitación de los antiguos respondían a motivaciones de naturaleza formativa. Pues, en tanto las formas artísticas del mundo griego eran “simples e ininterrumpidas, y en la unidad múltiples, justamente en la medida en que eran armónicas” (*ibid.*, p. 130), el estudio y el goce de las mismas permitía restablecer el equilibrio entre aquellas fuerzas espirituales que había sido disociadas por medio del proceso moderno de especialización.

³⁶Schlegel, F.. “Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer”, KFSa I, p. 625: “la mayoría de los amigos de los antiguos compran su conocimiento de los mismos con un completo desconocimiento y un ciego desmerecimiento de los modernos: no ven en su tiempo más que ruinas de humanidad destruida y su vida completa es como una elegía junto a la urna del pasado”.

³⁷Schlegel, F. “Über die Grenzen...”, KFSa I, p. 38.

³⁸ Al respecto, se puede consultar Herder, J.G. “Denkmal Johann Winckelmanss”, *Samtliche Werke*, Vol. VIII, Berlin, Weidmann, 1892, p. 465 ss. Además de reconocer los méritos de la obra de Winckelmann, Herder criticaba en este texto su negación del origen oriental de la mitología y el arte antiguo, por una parte, y la atribución de un carácter modélico a las formas históricas de este último, por la otra.

embargo, tampoco la postura de Herder resultaba satisfactoria para Schlegel. Pues, además de responder a una lógica de carácter compensatorio, la misma suponía el rechazo de todo abordaje reflexivo de la representación artística.

Con la primera crítica, Schlegel apuntaba a desenmascarar aquella imagen por medio de la cual el movimiento del *Sturm und Drang* había procurado presentarse a sí mismo como una modelo alternativo a la perspectiva estética de la ilustración. Dicho brevemente, los *Stürmer* condenaban el tipo de respuesta que había ofrecido la estética ilustrada frente a la crisis de legitimación ontológica del concepto de belleza; esto es, el viraje de esta última hacia una perspectiva estético-efectual y la vinculación de la problemática estética con intereses de carácter comunicativo. Desde el punto de vista del *Sturm und Drang*, resultaba absolutamente necesario liberar a la creación artística de aquellas regulaciones artificiales que había introducido la estética neoclásica. No obstante, la sustitución de las reglas por el análisis de los efectos de las obras en el plano de la recepción, que proponían las estéticas ilustradas, subordinaba los intereses estéticos a principios de naturaleza formativa. Por este mismo motivo, los jóvenes *Stürmer* también se posicionaron de una manera ambivalente frente la naciente ciencia de la estética. Por cierto, el surgimiento de la nueva disciplina suponía una liberación del ámbito artístico con respecto a una concepción limitada de los fenómenos naturales. Sin embargo, la identificación de la belleza con la esfera del conocimiento sensible, que proponía Alexander G. Baumgarten, se presentaba, a su vez, como el punto culminante del proceso de desnaturalización de la belleza artística que había tenido su origen con el clasicismo francés.³⁹

³⁹ Herder, J.G., “Baumgartens Denkmal”, *Samtliche Werke*, Vol. XXXII, Berlin, Weidmann, 1899, pp. 178-179.

Frente a estas perspectivas, el objetivo de los jóvenes literatos del *Sturm und Drang* consistía en restablecer el vínculo existente entre el arte y la naturaleza. A tales efectos, los mismos procuraron reemplazar el principio clásico de la imitación por medio de la postulación de una conexión inmediata entre la fuerza creativa del artista y la fuerza generativa natural. De manera tal que el sentimiento de aquel, liberado de las reglas abstractas de la poética clásica y de toda instancia reflexiva, se presentaba como el vehículo adecuado para la expresión de los poderes naturales y la producción de obras de carácter original.⁴⁰ Schlegel compartía en buena medida la perspectiva crítica del *Sturm und Drang* acerca de la cultura moderna. En este sentido, resulta llamativa su denuncia de la escisión entre la vida y el arte que se producía a partir de la identificación moderna de la naturaleza con un orden de carácter mecánico-causal, por una parte, y de la formalización de la dimensión artística, por la otra. Al respecto, Schlegel señalaba:

Por medio del arte solo se transforma el hombre en una forma vacía, por medio de la sola naturaleza se transforma en un ser salvaje y desalmado. Es una imagen lastimosa, ver amontonado un tesoro del arte más perfecto y extraordinario como una colección común de cosas costosas. Sin consuelo e inmenso se presenta el hueco delante de nosotros: el hombre está desga-

⁴⁰ El concepto de naturaleza que introducían en este punto las nuevas tendencias estéticas reflejaba las transformaciones que habían tenido lugar en el ámbito de las ciencias naturales desde mediados del siglo XVIII. En términos generales, podría decirse que las nuevas teorías de la generación procuraban dar cuenta del carácter dinámico de los procesos evolutivos naturales, en vez de garantizar la preformación de los mismos. Con respecto a la lectura que realizaba Herder de estas perspectivas puede consultarse: Pross, Wolfgang, “Die Begründung der Geschichte aus der Natur: Herders Konzept von ‘Gesetzen’ in der Geschichte”, *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750 1900*, hrsg. von Bödeker, H. E., Reill P. H. y Schlumbohm, J. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999, pp. 187- 226.

rrado, la vida y el arte están separadas.⁴¹

De igual modo, Schlegel se mostraba contrario a la instrumentación de la esfera estética que había producido el proyecto educativo de la estética ilustrada. En este sentido indicaba Schlegel:

El goce debe ser libre no puede ser medio para un fin. Gocer con intenciones ulteriores sería negocio y no goce. Necesitar lo santo significa profanarlo, pero lo bello es santo. Ustedes pueden formar al entendimiento por medio de las representaciones, a las costumbres por medio de las bellezas, el arte puede volverse materia para el pensador, pero el gusto no gana nada con eso.⁴²

Sin embargo, Schlegel hacía extensiva esta crítica a la propia perspectiva de los *Stürmer*. Puesto que, desde su punto de vista, la apelación de estos últimos a la pura inmediatez del sentimiento también se hallaba determinada por una lógica de carácter instrumental. Por cierto, el objetivo del *Sturm und Drang* no consistía en garantizar la eficacia de la formación moral o ciudadana, como sucedía en el caso de Johann Ch. Gottsched o incluso en el de Gotthold E. Lessing; pero sí en compensar aquellas pérdidas que había ocasionado el reciente proceso de modernización.⁴³ El artista era, en este sentido, un salvaje en medio de los hombres civilizados. Puesto que, a diferencia de estos, aún se hallaba en condiciones de liberarse de las mediaciones reflexivas y de revitalizar aquellas fuerzas naturales que habían sido oprimidas por el avance de la civilización.⁴⁴

⁴¹ Schlegel, F., “Über die Grenzen...”, KFSa I, pp. 36-37.

⁴² *Ibid.*, pp. 37-38.

⁴³ En este sentido, lo interesante se vinculaba con lo naif en tanto ambos se hallaban determinado por la inclinación hacia el objeto. Cf. Mennemeier, F. N., *Friedrich Schlegels Poesiebegriff...*, p. 113.

⁴⁴ Sobre este punto, puede consultarse la caracterización herderiana de la obra de

La vinculación de la esfera estética con objetivos de carácter emotivo-psicológico, que proponían los *Stürmer*, se veía reflejada en el menosprecio de los mismos por las perspectivas estéticas de corte especulativo, por una parte, y los aspectos formales de la representación artística, por la otra.⁴⁵ Sin embargo, la crítica de Schlegel con respecto a la concepción poética del *Sturm und Drang* no se desprendía de la tendencia de esta última a enfatizar el momento productivo de la representación artístico, ni se hallaba orientada a restablecer una instancia modelica de carácter sustancial. No era la referencia a la productividad subjetiva aquello que distanciaba a Schlegel de la estética del *Sturm und Drang*, sino más bien el hecho de que dicha productividad fuese pensada bajo la forma de una fuerza que no resultaba accesible en términos reflexivos. Pues, esto último no solo impedía pensar en la posibilidad de una teoría estética con funciones normativas, sino que obligaba a renunciar a la propia concepción productiva de la creación artística que había sido enfatizada por el movimiento del *Sturm und Drang*. Es que, al renunciar a la actividad reflexiva a los fines de conectarse con la fuerza creativa originaria,⁴⁶ el poeta proyectaba sobre la propia configuración artística la forma contingente bajo la cual él mismo había sido afectado por los diversos acontecimientos objetivos. En este punto, la diatriba de los *Stürmer* contra las convenciones estéticas y la búsqueda de un contacto inmediato con la naturaleza productiva debían tener como correlato la renuncia al ejercicio de la libertad. Puesto que, en su afán de evadir toda posible determinación, el poeta acababa entregándose al orden azaroso que imponía

Shakespeare: “Shakespeare”, en *Werke: Herder und der Sturm und Drang 1764-1774*, op. cit., pp. 526 ss.

⁴⁵ KFSa XXIII, p. 129.

⁴⁶ KFSa I, “Über die Grenzen...”, p. 39: “¡Huye, parece decirle al hombre de manera hechicera, huye de tu pequeño orden, de tu arte pobre de espíritu, venera a la multiplicidad digna de honor, a la santa confusión de tu rica madre, de cuyos pechos llenos fluye toda la vida verdadera!”

el curso de las impresiones externas: “La fructífera y sin frutos exigencia de extenderse en lo infinito, de atravesar el perfume de lo singular –sostenía Schlegel en este sentido–, somete al hombre tan violentamente que el poder de la naturaleza a menudo le quita toda la libertad.”⁴⁷

ARTE Y NATURALEZA: CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos visto hasta aquí, tanto los partidarios de los antiguos como los defensores de los modernos procuraban resguardar el contenido de verdad de la representación artística por medio de la remisión de la misma a una instancia de carácter sustancial. Esta tendencia adoptaba características peculiares en función del modo en que era concebida en cada caso aquella instancia que debía operar de sostén o prototipo de la representación artística. El clasicismo winckelmanniano se hallaba atravesado por una concepción de la naturaleza que incorporaba una importante dosis de preformación. De hecho, el interés de Winckelmann por la historia del arte antiguo hundía sus raíces en la pretensión de restablecer un modelo de articulación entre las partes y el todo que estuviese en condiciones de suplantar la pérdida moderna de la perfección (*Vollkommenheit*) natural. Sin embargo, esta salvación de la objetividad de la representación artística introducía un principio que resultaba inaccesible desde el punto de vista subjetivo y que, desde la perspectiva de Schlegel, acababa frustrando el propio proyecto winckelmanniano. En este sentido, resultaba determinante el hecho de que la *Vollkommenheit* del arte griego se presentase como un *faktum*, cuyas raíces escapaban a la vista del investigador; pero también adquiría una importancia decisiva la convicción de Winckelmann con respecto al carácter ahistórico del arte prototípico de la antigüedad. Puesto que, así entendida, la be-

lleza se presentaba como un ideal de carácter regulativo; esto es, como un principio que rompía con la inmanencia de la representación artística y que reproducía, en tal sentido, la propia lógica moderna del interés.

Según ya mencionamos, Herder había advertido estos problemas en su crítica temprana a la estética de Winckelmann y había procurado resolverlos por medio de la introducción de una concepción productiva de la naturaleza. Mediante la caracterización de la actividad poética en términos de expresión de una naturaleza productiva, Herder aspiraba a salvar la multiplicidad histórica y a superar el momento de heteronomía que se hallaba contenido en la perspectiva winckelmanniana. Sin embargo, tampoco la perspectiva de Herder se encontraba en condiciones de afrontar el problema que suponía la representación artística en el marco de la modernidad. Como ya vimos, la teoría herderiana del genio se hallaba orientada a liberar a la representación artística de aquellas determinaciones externas que introducía la perspectiva clasicista. Sin embargo, dicha teoría también fallaba a la hora de garantizar la inmanencia de la representación artística. Pues, la sustitución de la imagen del artesano por la metáfora de la fuerza natural vinculaba la apariencia estética con un principio que, por su propio carácter incondicionado, debía colocarse fuera de toda posible representación. Con esto último, Herder traicionaba su concepción organicista de la creación poética y abandonaba, a su vez, su programa historicista. Lo primero, porque la representación artística resultaba dependiente de un principio que era externo con respecto a la propia representación. Lo segundo, por el hecho de que, en tanto creaciones del genio, las diferentes manifestaciones artísticas se presentaban como emanaciones de un principio de carácter intemporal. De la profunda relativización del momento representativo que se producía en ambos casos, da cuenta la equiparación de la tragedia de Sófocles con la obra shakesperiana que proponía Herder a la hora de

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 39 ss.

respaldar la originalidad del dramaturgo inglés.⁴⁸

De manera tal que, la primacía que le era concedida por Herder a la imaginación, por sobre el momento reflexivo, y al aspecto *poiético*, por encima de la perfección inmanente a la propia representación, no resultaba menos insatisfactoria que la inversión de estos términos que tenía lugar en el marco de la perspectiva winckelmanniana. Pues, si la propuesta de Winckelmann se traducía en el imperativo de una imitación mecánica de un ideal hipostasiado, el énfasis de la Herder en la fuerza creativa y en la historicidad de las formaciones artísticas disolvía la peculiaridad de las obras en la oscuridad de una sustancia espinosista.

Frente al carácter excesivamente unilateral de las perspectivas mencionada, Schlegel sostenía en una carta a su hermano del 27 de febrero de 1794, que “el problema de nuestra poesía” consistía en “la unión de lo esencialmente moderno con lo esencialmente clásico: si agregó que Goethe, el primero de un período del arte totalmente nuevo, ha comenzado a acercarse a la meta, quizás me comprendas.”⁴⁹ Según lo analizado hasta el momento, podríamos decir que lo “esencialmente clásico” hacía referencia aquí a la idea de una perfección inmanente a la representación artística (*Vollkommenheit*), que había sido evocada por la historia del arte winckelmanniana, mientras que el elemento propio de la poesía moderna coincidía con aquella fuerza productiva que había sido enaltecida por la poética del

⁴⁸ Herder, “Shakespeare”, *op. cit.*, pp. 526 ss. La crítica de Schlegel a la falta de reflexividad de la perspectiva herderiana se encuentra en diferentes pasajes de su obra. Entre ellos, resulta de particular interés el siguiente fragmento en la medida en que pone en evidencia la falta de fuerza productiva de Herder: “El sentido es la característica dominante de Herder. ¿No es lo masculino, la agudeza, la sal, lo que le falta? En realidad, le falta la filosofía y con ello todo. Pero también le falta la praxis y, con ello, también la fuerza productiva” (Schlegel, F., *Literarische Notizen. 1797-1801*, hrsg. von H. Eichner. Frankfurt/Berlin/Wien, Ullstein, 1980, p. 39, frag. 183).

⁴⁹ Schlegel, F., KFSa XXIII, p. 185.

Sturm und Drang. De manera tal que “unión de lo esencialmente moderno con lo esencialmente clásico” debía resultar equivalente a la conjunción de la perfección inmanente a la representación con la liberación de las fuerzas subjetivas de carácter productivo. En términos estético-receptivos esto se traducía en la exigencia de establecer leyes objetivas para el enjuiciamiento artístico que no pudiesen en duda la capacidad de la producción poética para establecer sus propios parámetros valorativos. Al respecto se refería Schlegel en una carta dirigida a su hermano el 28 de agosto de 1793: “No pretendo construir un poema *a priori* según conceptos. Para el creador no ha leyes, pero un juez solo puede actuar con sentido a partir de leyes”.⁵⁰

Una vez planteado el problema del arte moderno en tales términos, Schlegel se vería obligado tanto a explicar el origen de la unilateralidad de las perspectivas mencionadas, como a demostrar de qué manera era posible garantizar la coincidencia de la “perfección de la forma artística” con la “fuerza creativa subjetiva”. Schlegel ofrecía una respuesta implícita a la primera cuestión en *Sobre los límites de la belleza* en la medida en que dicho texto ponía en evidencia hasta qué punto las perspectivas contrapuestas de la *Querelle* asumían una concepción naturalista de la representación artística. Como puede inferirse de lo expuesto hasta aquí, no se trataba de que los autores le asignasen a la producción artística la tarea de imitar un escenario natural que se encontrara efectivamente dado. De hecho, tanto la historia del arte de Winckelmann como las reflexiones estéticas de Herder constituían ya una respuesta a la crisis de aquella idea de *belle nature* que había servido de base para el paradigma mimético neoclásico. El punto era más bien el modo en que ambos pensadores habían procurado superar la relatividad estética que había traído aparejada la crisis de la ontología clásica. Pues, en los dos casos, el restablecimiento del

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

contenido de verdad de la representación artística se había hallado mediado por la recreación de nuevas instancias de carácter sustancial.

Desde la perspectiva de Schlegel, esta estrategia argumentativa introducía un contenido que resultaba ajeno a la representación artística y opaco desde el punto de vista de la conciencia subjetiva y que, por ello mismo, se presentaba como un obstáculo a la hora de configurar una obra de carácter objetivo. Esto es, si se convertía al arte antiguo en un modelo de perfección natural, como pretendía Winckelmann, el mismo se convertía en un ideal de carácter regulativo que solo podía ser vinculado con la representación artística bajo la forma del interés; mientras que si se pensaba a la representación artística como expresión de una fuerza natural, entonces era esta última, en su absoluta irrepresentabilidad, y no ya de la necesidad interna de la propia representación, la que debía dar cuenta del contenido de verdad de la dimensión estética.

Según lo entendía Schlegel, la resolución del problema de la poesía moderna dependía de la posibilidad de redefinir los dos elementos enfrentados en la *Querelle* de tal forma que, en la propia contraposición, fuese posible descubrir la profunda identidad de los mismos. Esto suponía, antes que nada, una traducción en términos productivos de aquella totalidad inmanente del arte antiguo que Winckelmann habían presentado como un hecho de carácter natural. En segundo lugar, resultaba necesario garantizar la reflexividad de la fuerza genética herderiana, a los fines de que la misma pudiese convertirse en causa de su propia determinación.

Schlegel satisfacía este doble objetivo por medio de la introducción de algunos elementos provenientes de la filosofía fichteana. De tal manera que la representación artística era remitida a la acción incondicionada de un Yo que, además de formarse a sí mismo, por medio de una cadena de acciones de carácter inconciente, debía reconocerse

como causa fundante de dicha formación. Si bien no podemos detenernos en la concepción fichteana del doble ciclo formativo,⁵¹ resulta necesario hacer una breve referencia al modo en que la misma era incorporada por Schlegel. Pues, el joven filósofo identificaba el desarrollo armonioso de las formas poéticas antiguas con el primer ciclo formativo, esto es, con la historia natural de la conciencia, para remitir la apariencia caótica del arte moderno al segundo momento formativo, es decir, al momento de la reflexión.

El primer movimiento se hallaba orientado a exonerar a la imitación del arte antiguo de toda sospecha de heteronomía por medio de la deducción de aquel a partir de las fuentes naturales y simples de la razón humana universal.⁵² La segunda intervención tendía a reconstruir la historia del arte moderno en términos de una superación progresiva de las determinaciones externas de la creación poética. De lo que se trataba en este último punto era de mostrar que el restablecimiento de la antigua objetividad perdida se hallaba contenido en la propia tendencia del arte moderno hacia una mediación reflexiva de todos los parámetros artísticos. Pues, al igual que la actividad reflexiva del Yo en la filosofía de Fichte, la reflexividad poética cancelaba de manera progresiva la ilusión de una instancia de carácter objetivo que limitaba la acción de la fuerza productiva.

Considerado desde esta perspectiva, resulta comprensible el hecho de que el joven Schlegel hubiese juzgado prioritario el combate de la

⁵¹ Al respecto se puede consultar, entre otros, el trabajo de Stolzenberg, J., “Geschichte des Selbstbewusstseins. Fichte–Schelling–Hegel”, en Sandkaulen, B. et al. (ed.), *Gestalten des Bewusstseins*. Hamburg: Meiner 2009, pp. 27-50.

⁵² La fijación de Schlegel al punto de partida subjetivo que había introducido la estética de Baumgarten puede apreciarse con claridad en el siguiente pasaje de *Von der Schönheit in der Dichtkunst*: “Los filósofos que quieren correr la prueba del agrado puro del hombre a la existencia del objeto, deben negar el ser o la cognoscibilidad de la propiamente dicha naturaleza humana pura” (Schlegel, F., “Von der Schönheit...”, KFSXVI, p. 26).

tendencia de los *Stürmer* a abandonarse a la acción irreflexiva de las fuerzas naturales, y hubiese asumido una actitud más complaciente frente a la perspectiva clasicista. Pues, desde el punto de vista de Schlegel, solo por medio de la confrontación con aquellos obstáculos que impedían la libre acción de la subjetividad era posible restablecer el primado de la objetividad. Esto es, recuperar aquella “totalidad viviente” que, en el mundo griego, se había ofrecido bajo la forma de un regalo natural. En este sentido, Schlegel señalaba en una carta de 1793, dirigida a su hermano, que “si ellos [artistas y jueces artísticos] se sienten tan tristes de tener ya algunos conceptos, entonces, no deben detenerse allí sino continuar por un camino lleno de espinas que conduce luego, sin embargo, de nuevo a la naturaleza.”⁵³

BIBLIOGRAFÍA

- Assunto**, Rosario. *La antigüedad como futuro. La antigüedad como futuro*, traducción: Zósimo Gonzáles, Madrid, Visor, 1990.
- Belgardt**, Raimund *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. Paris, Mouton & Co., 1969.
- Bräutigam**, B., *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794-1800)*. Paderborn/Wien/Zürich, Schöningh, 1986.
- Briegleb**, K., *Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik*. Tübingen, Niemeyer, 1962.
- Brinkmann**, R., “Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 32 (1958), pp. 344-371.
- Eichner**, Hans, “Einleitung”. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, II. Ed. E. Behler, H. Einchner, J.J., Anstett *et al.*, München, Paderborn, Wien, Schöningh, 1967, pp. IX-CXX.
- , “Einleitung”, en Schlegel, F., *Über Goethes Meister/Gespräch über die Poesie*, Paderborn/Wien/Zürich, Schöningh, 1985, pp. 9-94.
- , “Friedrich Schlegel’s Theory of Romantic Poetry”, *Publications of the modern language association do America*, 71 (1956), pp. 1018-1041.
- , “The supposed influence of Schiller’s Über naive und sentimentalische Dichtung on F. Schlegel’s Über das Studium der griechischen Poesie”, *The Germanic Review*, N° 1 (1955), pp. 260-264.
- Dahlhaus**, C., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber, 1988.
- Galfione**, María Verónica, “Representación y naturaleza: reflexiones acerca del sentido de la imitación de los antiguos en la Historia del arte antiguo de J. J. Winckelmann”, *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, 2012, pp. 165-190.
- Haym**, Rudolf, *Die Romantische Schule*, Darmstadt, WBG, 1977.
- Herder**, Johann G., *Samtliche Werke*, Berlin, Weidmann, 1877-1913.
- , *Werke*, Band 1: *Herder und der Sturm und Drang 1764-1774*, München/Wien, Hanser, 1984.
- Jauss**, Hans-Robert, “Die Ästhetik der Schönen Künste als Grenzphänomen”, en *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München, Wilhelm Fink, 1968, pp. 707-709.
- Kant**, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, en *Gesammelte Werke*, V, Berlin, Walter de Gruyter, 1912.
- Körner**, Ch. G., “Über Charakterdarstellung in der Musik”. *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*. Ed. W. Seifert, Regensburg, Bosse, 1960.
- Lovejoy**, Arthur, “On the meaning of romantic in early German romanticism”, *Modern Language Notes*, Vol 31(1916), pp. 385-396 y Vol 32 (1917), pp. 65-77.
- , “Schiller and the Genesis of Romanticism”, *Modern Language Notes*, Vol. 35 (1920), pp. 136-146.
- Lude**, Peter Christian, “Anarchie”, en Brunner, O. *et al.*, *Geschichtliche Grundbegriffe*, Band 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.
- Mennemeier**, Franz N., *Friedrich Schlegels Poesiebegriff, dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*, München, Wilhelm Fink, 1971.

⁵³ KFSA XXIII, p. 141.

Pross, Wolfgang, “Die Begründung der Geschichte aus der Natur: Herders Konzept von ‘Gesetzen’ in der Geschichte,” *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750 1900*, hrsg. von Bödeker, H. E., Reill P. H. und Schlumbohm, J., Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999, pp. 187-226.

Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, II, hrsg. von Behler, H. Eichner, J.J. Anstett *et al.*, Paderborn/Wien/Zürich, Schöningh.

—, *Literarische Notizen. 1797-1801*, hrsg. von H. Eichner, Frankfurt/Berlin/Wien, Ullstein, 1980.

Schnyder, Peter, *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*, Paderborn, Schöningh, 1999.

Szondi, Peter, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Band I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

Stolzenberg, J., “Geschichte des Selbstbewusstseins. Fichte–Schelling–Hegel”, en Sandkaulen, B. *et al.* (ed.), *Gestalten des Bewusstseins*. Hamburg, Meiner 2009, pp. 27-50.

Walzel, Oscar, “Einleitung”. *August Wilhelm und Friedrich Schlegel in Auswahl*, Stuttgart, Union Dt. Verlagsgesellschaft 1890.

Winckelmann, Johann J., *Geschichte der Kunst. Geschichte der Kunst des Altertums*, Weimar, Böhlau, 1964.

—, *Gedanken über die Nachahmung des griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, Reclam, 1969.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte
/Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

COMITÉ ACADÉMICO

Karlheinz Barck (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin) †
Jose Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)
Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia)
Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)
Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)
Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)
Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)
Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)
Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires)
Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)
Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)
Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba)
Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)
Alejandro Dramis (EMAD)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)
Sol Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)
Mariela Vargas (Technische Universität Berlin)

PEFA/CIF

Miñones 2073
(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(5411) 47870533
info@boletindeestetica.com.ar
ISSN 1668-7132
Editor Responsable: Ricardo Ibarlucía