

REPRESENTACIÓN Y NATURALEZA:
REFLEXIONES ACERCA DEL SENTIDO
DE LA IMITACIÓN DE LOS ANTIGUOS
EN LA *HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO*
DE J. J. WINCKELMANN

REPRESENTATION AND NATURE: REFLECTIONS
ON THE MEANING OF THE IMITATION
OF THE ANCIENTS IN THE *HISTORY OF ANCIENT ART*
OF J. J. WINCKELMANN

MARÍA VERÓNICA GALFIONE

Universidad Nacional de Córdoba y Conicet
Avellaneda 1375, dpto. 9, Cofico
Córdoba, Argentina
veronicagalfione@yahoo.com.ar

RESUMEN

El presente artículo se propone reflexionar acerca del modo en que recepta Winckelmann el arte antiguo. En primer lugar, se reconstruye el contexto problemático en el cual se inscribe la apelación winckelmanniana al arte antiguo en términos de naturaleza. Posteriormente, se busca determinar el modo en que utiliza el autor algunas categorías provenientes de la historia natural (las nociones de molde interior y degeneración concebidas por

Buffon) a fin de configurar un sistema doctrinal a partir de los restos dispersos del arte antiguo. En función de tal análisis, se intenta precisar, finalmente, el tipo de articulación que se establece, en el marco de la perspectiva winckelmanniana, entre los conceptos de historia, naturaleza y obra de arte.

Palabras claves: Antigüedad, naturaleza, Winckelmann, Buffon, historia.

ABSTRACT

This article proposes to reflect on the reception of ancient art developed by Johann Joachim Winckelmann. First, we reconstruct the problematic context in which is inscribed his appeal to ancient art in terms of nature. Subsequently, this article seeks to determine how the author uses some categories from natural history (the notions of *moule intérieure* and degeneration, developed by Buffon) in order to set up a system of doctrine from the dispersed remains of ancient art. From such analysis is to clarify, finally, the type of articulation that is established under Winckelmann's perspective, between the concept of history, nature and art work.

Key words: Antiquity, Nature, Winckelmann, Buffon, History.

Recibido: 04-03-2012

Acceptado: 13-04-2012

1. INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XVIII comenzarían a registrarse en Europa algunas voces de protesta contra la tendencia sensualista que había asumido el arte a partir del surgimiento del estilo rococó. En este contexto, merece una mención especial la figura de J. J. Rousseau, a la vez que encuentran su

sitio los aportes fundamentales de Johann Joachim Winckelmann a la historia de la estética.¹ Pues del mismo modo en que aquel llamaría la atención acerca de la necesidad de un ennoblecimiento de la música durante su discusión con Rameau (Dahlhaus 51-65), también lo haría Winckelmann en relación a las artes plásticas. Desde el punto de vista del renombrado historiador del arte, la superación de aquellas tendencias sensualistas, que él mismo apreciaría en las fastuosas fachadas de la ciudad de Dresde², dependía de la posibilidad de restablecer para el mundo moderno el problemático imperativo de la imitación de las formas naturales.

Así planteado, podría pensarse que Winckelmann pretendía rehabilitar el ideal clasicista de la imitación del “número, la masa y la medida” (Gottsched 132) naturales y que se proponía religar así la belleza de las formas artísticas a una verdad de carácter ontológico. Sin embargo, el término “naturaleza” ya no remitiría aquí a aquel principio metafísico que Gottsched, en su estética racionalista, había convertido en el modelo de la imitación artística³. Pues, hacia 1750, la idea misma de un ordenamiento

¹ Este giro ascético de la Ilustración puede observarse con claridad en el terreno de la pintura. Aquí basta comparar las pomposas y sensuales representaciones de François Boucher con las escenas domésticas de Chardin (Boime).

² Winckelmann ejercerá funciones de bibliotecario desde 1748 hasta 1755 en el castillo Nöthnitz, de Dresde, en el cual se encontraba una de las colecciones privadas de arte más importantes del siglo XVIII.

³ En este sentido, podríamos situar a Winckelmann a mitad de camino entre las perspectivas estéticas de carácter racionalista, que encontrarían su expresión paradigmática en la obra de Gottsched y en su proyecto de una reforma del teatro alemán, según el modelo clasicista francés, por una parte, y las nuevas tendencias que se desarrollarían hacia mediados del siglo XVIII y que tendrían como rendimiento específico la fundación misma de la estética filosófica, por la otra. Rasgos característicos de la primera concepción fueron tanto el intento de refundar en términos racionalistas el principio de la imitación, como la pretensión de reducir el placer estético a la complacencia de carácter intelectual. Ambos postulados se encuentran formulados de manera concisa en el siguiente pasaje procedente del *Ensayo sobre un arte poético crítico* (1729) de Gottsched: “Las cosas naturales son bellas en sí mismas y si el arte quiere producir también algo bello, debe imitar el modelo de la naturaleza. La relación exacta, el orden y la armonía correcta de todas las partes, en la que consiste una cosa, es la fuente de toda belleza. La imitación de la naturaleza perfecta puede dar entonces a una obra artística la perfección por medio de la cual aquella guste y resulte agradable para el entendimiento. La desviación con respecto a este modelo, producirá siempre algo informe y contrario al gusto” (Gottsched 132). Las tendencias transformadoras de la Ilustración tardía procurarían en cambio enfatizar el momento sensible de lo bello

apriorístico del mundo, que había sostenido los proyectos científicos de la ilustración temprana y cimentado sus estrategias de representación artística, había recibido ya una serie de críticas fundamentales. Entre los numerosos desarrollos teóricos que es posible mencionar a la hora de explicar la crisis del concepto racionalista de naturaleza, resultan de particular importancia las investigaciones emprendidas por Buffon en el ámbito de la historia natural. Puesto que, más allá de sus aportes específicos a la descripción de los seres naturales, la *Historia Natural* de Buffon lograría poner en evidencia la artificialidad propia del sistema linneano de clasificación. Como señalaría Buffon en el “Discurso inaugural” a dicha obra, la posibilidad de un verdadero estudio de las formas naturales exigía la puesta de duda de toda equivalencia directa entre estas y las distinciones lógicas que se desprendían del uso apriorístico de nuestra propia capacidad racional.⁴

Que Winckelmann se hallaba al tanto de estas discusiones no solo resulta presumible en función de la amplia difusión que las mismas llegarían a alcanzar en Alemania, sino también verificable a partir de una serie de elementos de su biografía. Entre ellos se encuentran tanto los estudios formales en medicina y ciencias naturales que realizaría Winckelmann en la universidad de Jena entre los años 1741 y 1742, como sus prolijos extractos de los tres primeros tomos de la *Historia Natural* de Buffon (1751-1753).⁵ Sin embargo, el impacto que tendrían estas lecturas sobre la obra de Winckelmann no se traduciría en una redefinición del imperativo

y buscarían remitir, en tal sentido, la belleza a la sensibilidad del sujeto receptor. En este contexto encuentra su sitio la obra fundacional de la estética filosófica, esto es, la *Estética* de Baumgarten, y asimismo la crítica fundamental al principio mimético que desarrollaría Georg Friedrich Meier, hacia 1757, en sus *Consideraciones sobre el primer principio fundamental de todas las ciencias y bellas artes*.

⁴ Buffon señalaba allí que: “Puesto que nosotros no conocemos más que un único medio para llegar a un fin, nos persuadimos de que la naturaleza sabe y opera por medio de los mismos medios y de operaciones similares . . . El modelo común para todas estas cosas que son tan diferentes entre sí no está tanto en la naturaleza como en el estrecho espíritu de quienes las conocen mal y saben juzgar tan poco de la fuerza de la verdad como de los rectos límites de una analogía comparativa” (*Hist. Nat.* 1: 11).

⁵ Los extractos realizados por Winckelmann a partir de la obra de Buffon se encuentran en: *Winckelmann Pariser Nachlass*, Bibliothèque Nationale de France. Sobre el hallazgo de estos textos, y su entusiasmo con respecto a los mismos, da cuenta Winckelmann en una carta dirigida a Konrad Friedrich Uden el 14 de septiembre de 1748 (Winckelmann, *Briefe* 87). Para la recepción de Winckelmann de las obras de historia natural de la época, véase Lepenies, *Johann Joachim Winckelmann* (221-37) y Dongowski (219-35).

clásico de la imitación de la naturaleza sobre la base de las nuevas teorías científicas.⁶ Como intentaremos mostrar a continuación, la resonancia de tales investigaciones en el trabajo historiográfico de Winckelmann puede encontrarse más bien en su adhesión al imperativo buffoniano de una observación directa de las formas naturales, por una parte y, por la otra, en su reconstrucción de los restos artísticos del pasado a partir de procedimientos análogos a los empleados por Buffon en el ámbito de las ciencias naturales.

En lo que respecta a este último punto, nos referimos fundamentalmente al ideal estético winckelmanniano y a su reformulación historiográfica de la teoría buffoniana de la degeneración. Como veremos, Winckelmann utilizaría el concepto de “belleza ideal” en un sentido equivalente al que lo había hecho Buffon en relación a la hipótesis del “molde interior”. De esta forma, él mismo lograría reconstruir una imagen orgánica del arte antiguo y atribuirle así un carácter modélico similar al que había poseído en el pasado la propia esfera natural. Por otra parte, Winckelmann recurría a la teoría buffoniana de la degeneración de las formas naturales a los fines de explicar las diferencias existentes entre el arte antiguo y el arte moderno, y de justificar, a su vez, la necesidad de una imitación de las obras de la Antigüedad. De esta manera, Winckelmann garantizaba la perpetuidad del principio imitativo en el terreno artístico, aun careciendo de un modelo natural, y salvaba asimismo la problemática distancia que se abría entre las obras de arte modernas y las precedentes de la Antigüedad.

A los fines de advertir el impacto que tendría la introducción de las metodologías propias de las ciencias naturales en el ámbito de los estudios arqueológicos y filológicos, sería necesario recordar que los mismos se hallaban dominados, hacia mediados del siglo XVIII, por técnicas de carácter crítico-textual.⁷ Como resulta comprensible, la aplicación de un

⁶ Esta sería la hipótesis de Thomas Franke (117 y 314). Para ello, el autor se basa antes que nada en la caracterización que realiza Buffon del hombre blanco como prototipo de la especie humana.

⁷ En este contexto, incluso la investigación de objetos no textuales funcionaría bajo el modelo del texto. Pues, dichos objetos —entre los cuales encontraban prioridad, por otra parte, monedas o camafeos antes que estatuas u obras arquitectónicas— serían considerados o bien como ilustraciones de textos antiguos o bien como indicios para la reconstrucción o interpretación de los mismos (Dongowski 223).

procedimiento semejante no solo excluía el trato directo con las obras artísticas del pasado, sino que suponía, además, el abandono de toda pretensión teórica con respecto al terreno artístico. En este sentido, resulta llamativo el hecho de que la incorporación de los métodos provenientes de las ciencias naturales hubiese sido acompañada, en el caso de Winckelmann, de un proyecto de carácter sistémico. Puesto que esta coincidencia entre los objetivos empíricos y los propósitos sistemáticos ponía en evidencia hasta qué punto la recepción de las metodologías procedentes de las ciencias naturales promovería no solo la *empirización* de las disciplinas arqueológicas, sino también la superación de la rígida contraposición entre historia y crítica filosófica que había sido establecida hacia finales del siglo XVII.⁸

⁸ Según lo constatan numerosas investigaciones, el primer movimiento hacia esta escisión entre los estudios histórico-filológicos y aquellos de carácter racional se hallaría determinado por el abandono de la imagen renacentista del filólogo-poeta. Con la progresiva desaparición de una concepción poética que ligaba la actividad literaria al manejo elocuente de las figuras retóricas provenientes de la Antigüedad, la filología perdería su utilidad práctica y dejaría de ser entendida como un estudio destinado al perfeccionamiento del propio lenguaje (Buschmeier 50-55). Tras este distanciamiento con respecto a la actividad poética, la filología se refugiaría en el trabajo enciclopédico. Así, surgiría hacia comienzos del siglo XVI el ideal del *poyhistoriador*, el cual tendría a su cargo, según lo señala Grafton, “conocer la estructura y las relaciones de todas las disciplinas, los títulos y los contenidos de todos los libros, el carácter de todas las cosas y las rarezas de todo aquello que resulte significativo en estudio de los eruditos antiguos” (Grafton 37). Sin embargo, también esta concepción se vería destinada a desaparecer, puesto que con el auge de las ciencias naturales y de los métodos experimentales quedó pronto en evidencia no solo la bastedad del terreno que el filólogo debía manejar, sino también la inutilidad del saber que los textos antiguos podían transmitir. De esta forma, el filólogo se vio obligado a abandonar también la tarea de organización del saber disponible y no pudo más que concentrar en el arduo trabajo de la crítica textual. Su tarea consistiría ahora en la recolección de las obras, su minuciosa depuración y en la devolución de las mismas a su estado originario y su único valor estaría dado por la utilidad que pudiesen encontrar en un análisis semejante aquellas disciplinas que se abocaran efectivamente a la búsqueda del saber: la jurisprudencia, la medicina o la teología. De esta contraposición entre estudios históricos y filosóficos o dogmáticos daba claras muestras Gottsched, al destinar al filólogo, en tanto mero *literalista*, a la colección de “errores de escritura e imprenta” (Gottsched XXX) y reservar al filósofo el ejercicio de la verdadera crítica racional. Incluso Adelung sostendrá hacia 1793, en la entrada *Historie* de su diccionario, que: “El conocimiento histórico consistía meramente en ser versado en una cosa y sus fundamentos o poderse acordar siempre de ella”. Según Adelung, este tipo de saber se contraponía “al conocimiento científico o racional” (1213).

2. EL PRIMADO DE LA OBSERVACIÓN

En uno de sus artículos sobre Winckelmann, Wolf Lepenies establece una división de su obra en dos períodos. El primero de ellos se hallaría determinado por la metodología propia de las ciencias arqueológicas clásicas, esto es, por el comentario y el extracto, mientras que el segundo se orientaría claramente hacia la observación. Este cambio de rumbo sería confirmado por el propio Winckelmann al afirmar, hacia finales de la década del 50 (*Briefe* 295), que su intención no había sido escribir una historia de los artistas, sino más bien una historia del arte. De esta forma, Winckelmann advertía acerca del hecho de que si esta última requería de un trato inmediato con las obras del pasado, la primera podía prescindir absolutamente del mismo.

Por eso mismo, es muy difícil, casi imposible, escribir algo fundamental sobre el arte antiguo y formas artísticas antiguas procedentes de culturas desconocidas, fuera de Roma. No alcanzan tampoco estadías de un par de años, como lo he experimentado en mi propio caso tras una larga preparación. (*Geschichte* 14)

Sin embargo, no sería posible interpretar esta insistencia en la importancia de la observación directa como un fenómeno de carácter aislado, ni remitirlo de manera exclusiva a los nuevos estudios arqueológicos (Dongowski 219). Como ha mostrado Lepenies, los más diversos campos cognoscitivos se vieron afectados desde mediados del siglo XVIII por una fuerte tendencia hacia la empirización, que se evidenció en la crítica decisiva de los procedimientos apriorísticos (Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte* 62). En dicho contexto, resulta de particular importancia la *Historia natural* de Buffon, en la medida en que la misma se proponía realizar un informe ordenado de los seres naturales que no dejara de lado ni la peculiaridad de los mismos ni las características propias de los espacios que habitaban. Enfatizando la distancia que mediaba entre la tendencia de Lineo a “juzgar el todo por una sola de sus partes” (Buffon, *Hist. Nat* 1:25; Breidbach y Ghiselin 1-30) y su propia perspectiva de investigación, Buffon se referiría a los elementos que debían ser atendidos en los siguientes términos: “En la descripción deben entrar la forma, el tamaño, el peso, los colores, las situaciones de movimiento y de reposo, la colocación de las partes, su analogía,

su figura, su acción, y todas sus funciones exteriores; y si a lo dicho se añade la exposición de las partes internas, será la descripción más completa . . .” (*Hist. Nat.* 1:29-30).

Como ya hemos señalado, el impacto de dicha obra en la formación de Winckelmann se vería reflejado en su decisión de realizar una historia del arte antiguo que se alejara del uso de comentarios y otras metodologías propias de las ciencias arqueológicas de la época.⁹ En este sentido, no sería del todo errada la referencia al sentido griego del término “historia”, que realiza Winckelmann en su prólogo a la *Historia sobre el arte antiguo*. Pues lo que se privilegiaría en esta última sería, efectivamente, el trato inmediato con los hechos o acontecimientos y no la formulación de explicaciones genéticas o el establecimiento de articulaciones temporales de larga duración (Ritter 526-27).

Pero Winckelmann no pretendía realizar una *mera* descripción de las obras antiguas. De hecho, al explicar el sentido griego de la palabra “historia”, el mismo no remitiría tanto al imperativo de la observación directa de los hechos, como a la idea de un sistema doctrinal (*Lehrgebäude*).¹⁰ “[L]a historia del arte de la antigüedad que he asumido escribir no es una mera narración del orden temporal y de los cambios del arte sino que tomo la palabra historia en el sentido que la misma tiene en el griego, y mi intención es escribir una sistema doctrinal (Winckelmann, *Geschichte* 7).

Esta interpretación del concepto de historia resulta interesante porque, pese a su dudosa legitimidad etimológica, pone en evidencia el hecho de que, para Winckelmann, la intención de escribir una historia del arte antiguo que partiera de la observación de las obras existentes no entraba en contradicción alguna con la pretensión de construir un sistema doctrinal

⁹ Al respecto señalaba Winckelmann: “han aparecido algunos escritos bajo el nombre de historia de arte, pero el arte tiene en ellos una parte muy pequeña pues sus autores no tienen gran conocimiento del mismo y no pueden ofrecer sino lo que ellos han aprendido a partir de libros o saben de oídas. Ningún escritor conduce a la esencia y al interior del arte y aquellos que tratan sobre la antigüedad lo hacen en la medida en que pueden mostrar su erudición o hablan de arte por medio de alabanzas generales o de juicios que se fundan sobre fundamentos falsos y ajenos” (Winckelmann, *Geschichte* 7-8).

¹⁰ Adelung definía por entonces el término *Lehrgebäude* de la siguiente forma: “en las ciencias, un plexo de doctrinas o verdades de un solo tipo y organización; en términos griegos, un sistema” (1988).

del mismo. En este sentido, es posible decir que la interpretación winckelmanniana de la historia resultaba ajena a toda comprensión historicista.¹¹ Esto último se mostraría con claridad en la interpretación del arte moderno que desarrollaría Winckelmann, pero podía apreciarse ya en la propia metodología por medio de la cual él mismo pretendía construir un sistema a partir de los datos observacionales. Ya que, en la medida en que el método elegido para ello consistía en cotejar, como lo hacía Buffon, la totalidad de los rasgos visibles de las piezas singulares, resultaba evidente que la clasificación del arte antiguo en diferentes períodos de evolución, que se derivaría a partir de allí, carecería de un sentido verdaderamente temporal. Poniendo de manifiesto la inexistencia de toda historización de las nociones estéticas, Winckelmann afirmaba que la clasificación correcta de las obras de arte de la Antigüedad exigía una visión completa y simultánea del conjunto. A los presupuestos que sostenían su método clasificatorio se referiría Winckelmann en un interesante pasaje de su *Historia del arte antiguo*, que revelaba, por otra parte, hasta qué punto él mismo estaba dispuesto a llevar la analogía entre las obras de artes y los seres naturales:

. . . este imaginario traslado a Eleusis no pretende ser tomado como una mera imagen poética; ella será realizada cuando pueda representar de manera presente y de una sola vez todas las noticias de estatuas y cuadros y a la vez todo lo que de ellas ha quedado junto con una infinita cantidad de obras de artes recibidas. Sin esta reunión y unificación de las mismas como bajo una mirada no se puede realizar ningún juicio correcto. Pero cuando el entendimiento y el ojo junten todas las obras y las ubiquen todas juntas en un mismo espacio, así como lo mejor del arte estaba ordenado en hileras en el estadio de Eleusis, se encontrará el espíritu como en el medio de ellas. (Winckelmann, *Geschichte* 127)

¹¹ Desde otra perspectiva, Szondi hace referencia también a este hecho al poner en evidencia el carácter classicista de la concepción winckelmanniana de la belleza (Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie* I 22).

3. LA NECESIDAD DE LAS HIPÓTESIS

Si bien Wickelmann advierte de manera explícita, en el pasaje anteriormente citado, contra la tentación de atribuir un carácter poético a su imaginario trasladado a Eleusis, lo cierto es que el tono general del fragmento se presenta como un indicio con respecto al verdadero estado en el cual se encontraban las obras de arte antiguo hacia mediados del siglo XVIII. Puesto que aquello que hoy podríamos denominar “arte antiguo”, antes que asemejarse a la añorada imagen de Winckelmann, se presentaba como un conjunto de objetos de dudosa procedencia que difícilmente podía llegar a despertar demasiadas esperanzas en cuanto a la posibilidad de convertirse en “un verdadero alimento del espíritu”.¹² Se trataba, en efecto, de un conglomerado compuesto de obras escultóricas, en la mayoría de los casos en estado fragmentario, de sarcófagos adornados con relieves y otros objetos de interés arqueológico, y por último, de un sin números de copias, que se fabricaban expresamente para su comercialización en talleres instados en Roma o en Atenas (Bianchi-Bandinelli 40-50).¹³

Como resulta comprensible, un cuadro semejante debía desafiar las expectativas de quien pretendía construir un verdadero sistema doctrinal a partir de la mera comparación de las formas existentes. Probablemente por esto mismo, Winckelmann vería con buenos ojos, ya en el prólogo de su *Historia del arte*, la posibilidad de introducir hipótesis de carácter teórico

¹² La expresión corresponde a Lessing: “Al genio pueden interesar, únicamente, sucesos que están fundados el uno en el otro, solamente cadenas de causas y efectos. Retrotraer éstos a aquellos, ponderar aquellos con éstos, eliminar en todas partes el azar, hacer suceder todo lo que sucede de tal modo que no pudo suceder de otro, ésta es su misión, cuando trabaja en el campo de la historia, para transformar los inútiles tesoros de la memoria en alimento del espíritu” (30).

¹³ En su tributo a Winckelmann, escrito en 1777, pero publicado de forma completa recién en 1882, Herder se refiere en los siguientes términos a la situación del arte antiguo hacia mediados del XVIII y valora a partir de allí el trabajo clasificatorio realizado por Winckelmann. Winckelmann se habría enfrentado a un „un bosque de quizás 70000 estatuas y bustos que se cuentan en Roma, en el bosque de huellas traicioneras, durante tanto tiempo lleno de voces que gritan de glosadores que adivinan, de artistas que engañan, de anticuarios que no saben nada, en la ausencia espantosa de noticias e historia antiguas, puesto que Plinio y Pausanias se presentan como un par de orillas andrajosas, a las que uno no puede ni nadar ni cosechar” (462-63).

que le permitieran reconstruir un orden sistemático, allí donde los elementos que hubiesen posibilitado una comparación completa de las obras del pasado se presentaban en un modo extremadamente fragmentario. Al respecto, señalaría Winckelmann que:

. . . las suposiciones, pero tales que por lo menos por un hilo se aferren a algo fijo, se pueden evitar en un escrito como este tan poco como las hipótesis de la doctrina natural. Ellas son como la estructura de un edificio, ciertamente son inevitables si, ante tal falta de conocimiento del arte antiguo, no se quieren hacer saltos tan grandes sobre tantos lugares vacíos. (Winckelmann, *Geschichte* 16-17)¹⁴

La referencia a la doctrina natural resulta de importancia en este contexto puesto que, como ya anticipamos, sería el concepto buffoniano de molde interior el que le ofrecería a Winckelmann la clave para pensar la articulación entre los datos dispersos del arte antiguo. De manera concisa, podría decirse que la concepción buffoniana de los seres vivos se apoyaba sobre dos principios. Por una parte, el naturalista francés había sostenido la existencia de un sin número de “moléculas orgánicas” que se combinaban de distintas maneras para dar lugar a los diferentes seres vivos. “En la naturaleza existen una infinidad de partículas orgánicas vivientes de las que están compuestos los seres orgánicos y cuya producción no cuesta nada a la naturaleza porque su existencia es constante e invariable” (*Hist. Nat.* 2:44). En la medida en que estas moléculas orgánicas eran concebidas por Buffon como elementos de carácter incorruptible, las mismas permitían explicar tanto la muerte como el nacimiento de los organismos en términos de la disolución y reorganización de entidades más pequeñas. Esto le otorgaba a su concepción un grado de dinamismo con el que no habían contado las perspectivas generativas anteriores, las cuales, mediante la hipótesis de los

¹⁴ En el contexto de la discusión acerca de los medios ocultos de los que se servía la naturaleza para producir la generación, Buffon afirmaba que era “lícito formar hipótesis y adoptar la que nos parezca tener mayor analogía con los demás fenómenos de la naturaleza” para establecer luego como requisito, tanto la exclusión de explicaciones tentativas que “suponen la cosa hecha, por ejemplo, la hipótesis en que se supusiese que en el primer germen estaban contenidos todos los gérmenes de la misma especie” como el abandono de aquellas teorías que tenían por objeto las causas finales. (*Hist. Nat.* 2:32-33)

gérmenes encapsulados, habían afirmado la preformación de la totalidad de las formas naturales desde el comienzo de los tiempos. Sin embargo, al rechazar el postulado de los gérmenes preformados, Buffon se vería en la necesidad de dar cuenta del modo en que se articulaban de manera estable las diversas moléculas orgánicas. Colocado en esta situación, Buffon introduciría la hipótesis de un fundamento orgánico interno, que recibiría el nombre de “molde interior” y que sería dotado de una fuerza de atracción (*intussusception* o susceptión íntima). Esta fuerza, a la cual no accedíamos sino por medio de sus efectos, explicaría la absorción ordenada de las moléculas orgánicas y la conformación regular de los diversos seres naturales (Buffon, *Hist. Nat.* 1:161).

Pero Buffon no solo pretendía dar cuenta de la permanencia de las formas, sino explicar también la existencia de transformaciones en el ámbito de los seres naturales. A tales efectos, el mismo introduciría la hipótesis de la degeneración. Según esta hipótesis, era posible suponer que la acción de la fuerza de atracción solo se mantenía estable y daba lugar, por ende, a individuos similares, en la medida en que la situación climática se mantenía constante. Pero si se registraban oscilaciones en el medioambiente, la relación entre el molde interior y las moléculas orgánicas se alteraba y se introducía algún tipo de variación en la reproducción de la especie. En caso de grandes cataclismos naturales, finalmente, ganaba preponderancia la materia —es decir, las moléculas— y se producía, entonces, el proceso de degeneración (Buffon, *Hist. Nat.* 3:299-301).¹⁵ Si bien es posible encontrar diferentes versiones de este proceso a lo largo de la obra de Buffon, este podría ser definido en términos de aquella modificación radical de las formas orgánicas que tenía lugar a raíz de la obturación de la capacidad absorbente de la fuerza de atracción del molde interior por efecto de factores ambientales. El sentido negativo del propio término “degeneración” resulta importante aquí porque remite al hecho, fundamental para la interpretación winckelmanniana del arte moderno, de que dicho proceso no suponía la creación de formas nuevas, sino más bien la progresiva degradación de las

¹⁵ Buffon aplicará esta hipótesis no solo a los distintos seres vivos, sino también al hombre. También este habría tenido su origen en un territorio adecuado, pero con las sucesivas migraciones habría entrado en contacto con climas menos propicios y finalmente degenerado.

ya existentes, en función de la limitación de la capacidad de atracción del molde interior. En este sentido, la teoría de Buffon permitía introducir un margen de variación en la constitución de los seres vivos, pero permanecía fiel al principio de la estabilidad de las especies naturales, y distante, por ende, con respecto a toda posible concepción historicista de la naturaleza.

Como ya anticipamos, el modelo que utilizaba Winckelmann para pensar el desarrollo del arte griego y su relación con el entorno resultaba análogo, en numerosos sentidos, al que había sido introducido por Buffon en el marco de la historia natural. Pues, si bien Winckelmann no se cansaría de señalar la gran importancia de los factores climáticos y sociopolíticos, el mismo remitiría la acción de tales elementos a un principio de carácter relativamente estable que admitiría, al igual que el molde interior, solo un grado limitado de variación. En este sentido puede ser entendida la correlación que establece Winckelmann entre los distintos estilos del arte griego¹⁶ y los sucesivos momentos del desarrollo orgánico, esto es, el origen, el crecimiento, el cambio y la caída (*der Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und der Fall*) (*Geschichte* 7). Ya que, si cada uno de estos momentos suponía la emergencia de un nuevo estilo artístico, el surgimiento de los mismos no tenía lugar mediante saltos o discontinuidades, sino más bien de una manera gradual y escalonada. Teniendo en cuenta el deplorable estado del corpus artístico de la Antigüedad, resulta evidente que un encadenamiento semejante de transformaciones armónicas no podía ser inferido a partir de la mera consideración de las obras existentes. De hecho, era más bien la presuposición de un ideal estético la que permitía salvar las lagunas y articular las piezas dispersas a los fines de construir, a partir de ellas, una historia que tuviese como sujeto al arte mismo de la Antigüedad.

Sin embargo, la postulación de un prototipo común al arte antiguo no respondía tan solo de necesidad de completar la información faltante y de dar cuenta, así, de la continuidad que subyacía a las diferentes variaciones estilísticas. Más allá de este hecho, era preciso explicar aquellas situaciones en las cuales un cielo y un clima similares a los que habían posibilitado el florecimiento del arte griego, no había llegado a producir ninguna obra

¹⁶ Estilo antiguo, elevado, bello y de los imitadores (Winckelmann, *Geschichte* 180-206).

artística de envergadura.¹⁷ La existencia de tales situaciones exigía suponer que el arte griego no era el mero resultado de condiciones climáticas y políticas excepcionales¹⁸; que estas eran, sin duda, una condición necesaria para el desarrollo de un arte elevado pero que constituían tan solo el medio ambiente adecuado para el desenvolvimiento de un germen que resultaba independiente con respecto a la contingente disposición de las mismas.

Por último, es conveniente señalar que este germen o prototipo podía extender su acción configuradora solo dentro de un determinado margen de modificaciones externas.¹⁹ Una vez superado este límite, la fuerza asimiladora del mismo decaía y se iniciaba de manera indefectible el proceso de degeneración. Este esquema interpretativo, extraído de la teoría buffoniana de la degeneración, le permitía a Winckelmann explicar la caída del mundo

¹⁷ “El cielo es ciertamente el mismo, pero la tierra y los habitantes pueden asumir otra figura” (Winckelmann, *Geschichte* 34).

¹⁸ Contra esta opinión se expresa Hinrich C. Seeba. Este autor sostiene allí que Winckelmann aplica un método genético y que, de acuerdo a este, es posible sostener que el arte griego surge de las condiciones sociales y climáticas de Grecia (321). Una lectura clásica sobre el presunto historicismo de Winckelmann puede encontrarse ya en Meinecke (1936), quien sostenía que la *Historia del arte de la antigüedad* constituía una pieza clave en el tránsito hacia el historicismo (290-302).

¹⁹ La preponderancia del momento preformista se evidencia en el hecho de que la distinción de estilos y su conjunción con los momentos del desarrollo orgánico se realice en la primera parte de la historia del arte, esto es, en aquella que se encuentra dedicada a “la investigación del arte según su esencia” (Winckelmann, *Geschichte* 19). Según ha señalado Muhlack, esta parte trataría acerca de la *historia interna* del arte (56). Como hemos intentado mostrar aquí por medio de la comparación con Buffon, esta no constituiría una verdadera historia, si por ella se entiende una concepción vinculada a la emergencia de algún tipo de novedad. En la segunda parte de su *Historia del arte*, Winckelmann se dedicaría a la “historia del arte en un sentido restringido, esto es, en relación a las circunstancias externas” (Winckelmann, *Geschichte* 7). Se trataría de lo que Muhlack, utilizando el lenguaje de la epistemología contemporánea, denomina “historia externa” del arte griego. En esta se muestra “cómo se elevó, declinó y cayó el arte griego a través de los destinos de esta nación, y en esta parte se determina de manera verosímil la antigüedad y el tiempo de las mejores obras y se describen las más perfecta tanto como lo permite la corta longitud de este escrito” (Winckelmann, carta a Wille de mediados de Agosto de 1757, Briefe 295). A diferencia de lo que sostiene Muhlack, tampoco sería posible encontrar aquí, desde nuestra perspectiva, una verdadera historia del arte griego, en la medida en que los diferentes momentos del mismo solo adquieren consistencia en relación al aspecto preformado (el molde interior) del arte griego.

griego y el surgimiento de la modernidad. Pues, desde su perspectiva, este acontecimiento no había dado lugar a formas artísticas novedosas, sino tan solo a la corrupción de aquellas que habían florecido durante el período de la Antigüedad. “El arte que había recibido su vida de la libertad —señalaba Winckelmann en este sentido— debió decaer y morir forzosamente con la pérdida de la misma en el lugar donde había florecido de manera especial.” (Winckelmann, *Geschichte* 283)

4. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE GRIEGO EN TÉRMINOS ORGÁNICOS

La introducción de un ideal de belleza por parte de Winckelmann supondría una fuerte restricción con respecto al proyecto originario de una observación directa de las obras del pasado.²⁰ En este punto no se trataba solo de que tal ideal hiciese necesario un recorte de la experiencia empírica, sino también del hecho de que, como sostiene Christina Dongowski, la naturalidad del arte griego resultaba dependiente del propio trabajo de selección y reconstrucción que realizaba el historiador partir de determinadas hipótesis: “La reconstrucción del arte antiguo como historia gira alrededor del hueco en la existencia de las obras y en el saber. Su proyecto es completar los cuerpos en ruinas para transformarlos así en cuerpos completos” (Dongowski 230). Sin embargo, el reconocimiento del papel central que desempeñaban las hipótesis en el marco de la reconstrucción winckelmanniana de la historia de arte antiguo, no debería llevarnos a pensar que la misma suponía la reducción de los restos del arte griego a una mera instancia corroborativa de una concepción sustantiva con respecto a la belleza. Como ha mostrado Rosario Assunto, justamente este era el punto en el cual la postura de Winckelmann se distanciaba de la perspectiva del clasicismo francés. Pues, a diferencia de este último, Winckelmann no deducía la perfección del arte griego de un ideal, sino que buscaba configurar este a partir de la reconstrucción de las

²⁰ Winckelmann desestima esta limitación al comparar la situación de la historia del arte con la de las ciencias naturales (*Geschichte* 16-17).

ruinas artísticas de la Antigüedad.²¹ Para Winckelmann el arte griego adquiriría un carácter ejemplar para la modernidad ya que el mismo hacía visible una idea de belleza que había devenido problemática.²² Para el clasicismo francés, en cambio, el valor de la Antigüedad se desprendía del hecho de que la misma ofrecía una concreción modélica de principios cuya formulación resultaba perfectamente representable con independencia de la propia Antigüedad. “Se trataba de ver a los antiguos como modelo y ejemplo de cómo se debía imitar la Idea, porque el carácter maravilloso del arte surgía de la imitación de la Idea y no de la imitación del arte” (Assunto 79).

La inversión de la relación entre arte antiguo e ideal, que puede registrarse en la obra de Winckelmann, venía a confirmar de esta forma hasta qué punto se había tornado cuestionable, hacia mediados del siglo XVIII, la defensa de una concepción imitativa de la representación artística. En este sentido, es posible observar que, si bien la reconstrucción del arte griego que ofrecía Winckelmann continuaba rigiéndose por el ideal clásico de una coincidencia entre la unidad y la multiplicidad, la belleza de las obras griegas no resulta identificable ya con una forma simplemente dada.²³ Lo

²¹ Para el clasicismo, la naturaleza era algo dado y la belleza la imitación de dicha entidad. Para Winckelmann, en cambio, la propia naturaleza se presentaba como el resultado de una construcción que suponía el uso de hipótesis orientativas que permitía ligar los elementos externos con un principio interno de organización. La belleza se transformaba así en una cualidad de carácter formal, que suponía el acuerdo del todo y las partes, pero que no podía ser remitida ya a la naturaleza entendida en un sentido ontológico.

²² En este punto resulta necesario recordar el papel desempeñado por Winckelmann en el proceso de relevo de la antigüedad romana, cuya imagen había gravitado durante el clasicismo francés, por medio de la referencia al arte griego. Así lo hace también E. Behler en su introducción al tomo I de las Obras Completas de Fr. Schlegel. Lo que resulta problemático en la lectura de Behler es su afirmación con respecto al hecho de que Winckelmann habría descubierto, tras la copia romana, el modelo griego (Behler XCII). Como lo pone en evidencia el paralelo, la novedad de la perspectiva de Winckelmann remitía más al descubrimiento de que tras el modelo (incluso el griego) ya no era posible encontrar absolutamente nada.

²³ “La belleza suprema —señalaba Winckelmann— existe en dios y el concepto de la belleza humana se vuelve más perfecto cuanto más adecuada y armónicamente pueda ser pensada aquella en relación con el supremo ser, el cual nos permite diferenciar el concepto de la unidad e indivisibilidad de la materia. Este concepto de belleza es como un espíritu extraído por medio del fuego de la materia, que busca procrear según la imagen viva de la primera creatura racional diseñada en el entendimiento de la divinidad. Las formas de una tal imagen son simples e ininterrumpidas, y en la unidad múltiples, justamente en la medida en que son armónicas” (*Gebichte* 130).

bello supremo se presentaba así como un principio orientativo que llevaba a buscar en cada caso concreto la mayor coincidencia posible entre la unidad y la multiplicidad, pero que escapaba completamente a toda posible determinación conceptual. En consonancia con esta tendencia, Winckelmann sostendría la imposibilidad de prescribir reglas para la realización de la belleza. “Para el hombre que piensa —afirma el autor—, . . . la cosa más difícil es la que parece serlo, es decir, la belleza, porque en el fondo no está ligada ni a un número ni a una medida”.²⁴

Esta independización del ideal de belleza con respecto a las instancias externas de determinación se evidenciaba, finalmente, en el hecho de que Winckelmann no se aviniese a explicar la excelencia del arte, ni siquiera en el caso griego, en términos de mera imitación. En este punto resulta sintomático el rechazo de Winckelmann con respecto a aquella tradición que definía el ideal estético en términos de selección y combinación de elementos extraídos de la realidad natural.²⁵ Desde su perspectiva, resultaba más adecuado describir el proceso creativo del artista griego como un paulatino ascenso desde “las partes individuales” y “el conjunto de las propiedades de los cuerpos” hasta “ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma”.²⁶ En este sentido, es posible afirmar que, pese a la insistencia de Winckelmann en la belleza de los cuerpos desnudos que se ofrecían a la contemplación en los gimnasios griegos, los mismos solo habían tenido la función de iniciar al ánimo en la búsqueda del verdadero prototipo.²⁷

²⁴ Winckelmann, “Brevi studi sull’arte antica”. Il bello nell’arte. Scritti sull’arte antica, cit. en Carlos Arturo Fernández (117). Al respecto resulta ilustrativo también el siguiente pasaje de la *Historia de arte* winckelmanniana: “pues no podemos proceder aquí como en la mayoría de las consideraciones filosófica según el modo de la geometría, la cual va y concluye de lo general a lo particular y singular y de la esencia de las cosas a sus características, sino que debemos conformarnos con extraer de fragmentos singulares conclusiones verosímiles” (Winckelmann, *Geschichte* 129)

²⁵ Se trata de la famosa anécdota de Zeuxis a la cual refería Bellori a los fines de explicar el proceso de imitación artística (Panofsky 122).

²⁶ Este paulatino desarrollo de la abstracción es el que determina también la sucesión de estilos: desde el estilo antiguo hasta el bello, pasando por el estilo elevado, tiene lugar un proceso por medio del cual las imágenes se van alejando de la realidad para volverse más abstractas. Este mismo proceso de abstracción parece ser el responsable de llevar el arte a la ruina en el cuarto estilo, el de la imitación.

²⁷ “su modelo fue una naturaleza espiritual diseñada meramente en el entendimiento” (*Gedanken* 36).

En este punto comienza a resultar visible por qué motivos el arte antiguo, reconstruido como naturaleza, podía asumir aquellas funciones modélicas que la naturaleza misma, en su conceptualización moderna, ya no se hallaba en condiciones de satisfacer. En efecto, el instrumental de la historia natural de Buffon le ofrecía a Winckelmann la posibilidad de concebir el arte de la Antigüedad bajo la forma de un organismo que, pese a su permanente interrelación con el medio, respondía a lineamientos de carácter inmanente.²⁸ Este giro no solo le permitía a Winckelmann garantizar la unidad del arte griego, como ya mencionamos, sino también dejar de lado los modelos estéticos tradicionales que entendían la belleza artística en términos imitativos. En la medida en que las instituciones políticas libres²⁹ y el clima benigno de Grecia no se presentaban como la causa última del florecimiento del arte griego, sino más bien como aquellas condiciones externas que habían hecho posible el desenvolvimiento libre del mismo, Winckelmann podía enfatizar el carácter autónomo de las formas artísticas. Por cierto, si algo podía inferirse de la historia del arte de Winckelmann era justamente el hecho de que el arte griego había llegado a convertirse en la única naturaleza todavía concebible.

²⁸ “Igual de relevante en sus producciones debe de haber sido también, entre los griegos, la acción del cielo y la atmósfera. Un clima templado reinaba a lo largo de todas las estaciones del año... Compensados en cierto modo el frío y el calor, las criaturas muestran las huellas de un influjo suyo igualmente equilibrado . . . Semejante clima, dice Hipócrates, produce los más bellos de los hombres”. (Winckelmann, *Gedanken* 78) “En Grecia . . . donde desde la juventud se consagraban al placer y a la alegría, donde nunca un cierto bienestar burgués dio lugar, como en nuestros días, a la libertad de las costumbres, allí la bella naturaleza se mostraba sin velos para el mayor provecho de los artistas. La escuela de los artistas se hallaba en los gimnasios donde los jóvenes . . . practicaban sus ejercicios corporales. Acudían allí el sabio y el artista: Sócrates para instruir a Cármides, a Autólico, a Lisis; Fidias para enriquecer su arte con esas bellas criaturas. Allí mismo se aprendían los movimientos de los músculos, las posturas del cuerpo; se estudiaban los contornos . . . La más bella desnudez de los cuerpos se mostraba aquí en actitudes y posiciones tan variadas y tan nobles como no las pueden adoptar los modelos contratados que se ofrecen en nuestras academias, “un cielo suave y puro se hacía sentir en los griegos ya en los primeros momentos de su formación, pero eran los tempranos ejercicios corporales los que daba a esta su forma noble.” (*Gedanken* 8)

²⁹ “En cuanto a las condiciones de vida y al gobierno de Grecia, fue la libertad la más destacada causa de su excelente arte. La libertad existió en todos los tiempos en Grecia, incluso junto al trono de los reyes que gobernaban de manera paternal hasta que la ilustración de la razón les permitiera regalarles la dulzura de una libertad completa y Homero llama al Agamenón pastor de los pueblos.” (Winckelmann, *Geschichte* 116)

Este alejamiento de Winckelmann con respecto a las perspectivas mímicas no se hallaba orientado, sin embargo, a destacar los aspectos meramente formales de la obra de arte, sino, más bien, a rescatar aquel momento significativo por medio del cual la creación artística se elevaba más allá de las formas naturales y se diferenciaba del simple trabajo artesanal. Como ha mostrado Heinz-Dieter Weber (52), el vínculo entre el carácter autónomo del arte y la referencia a un significado profundo se establecía en la obra de Winckelmann por medio de la apelación al concepto de alegoría. “El pincel que conduce el artista —afirmaba Winckelmann en este sentido— debe estar mojado en entendimiento . . . Él debe dejar más para pensar que lo que muestra al ojo y a eso lo recibirá el artista cuando haya aprendido no a esconder sus pensamientos en alegorías sino a vestirlos” (Winckelmann, *Gedanken* 59). Por cierto, el concepto de alegoría no se hallaba vinculado aquí al sentido negativo, abstractamente intelectual, que llegaría a adquirir durante el clasicismo de Weimar. El mismo mentaba, más bien, la perfecta coincidencia entre el elemento sensible y el aspecto significativo o, dicho en otros términos, la realización perfecta de este último en el propio ámbito de la sensibilidad. En este sentido, la identificación de la belleza con las formas alegóricas no suponía una recaída en la heteronomía. Más aun, en tanto la alegoría remitía a una realización plena del ideal en el plano sensible, la misma se presentaba como un elemento que permitía resguardar a la obra de arte de toda posible referencia a un modelo de carácter externo.

5. LA FIGURA HUMANA

Ahora bien, este problemático enlace entre los elementos significativos y sensibles del arte solo era susceptible de ser alcanzado, según la interpretación de Winckelmann, en el caso de la figura humana. Esto se debía al hecho de que únicamente allí el trabajo artístico de estilización del modelo natural y de unificación de las partes en un todo uniforme podía tener como correlato la elaboración de una forma artística en la cual se hiciese presente un ideal de carácter ético. Esta conjunción entre elementos estéticos y éticos, que atravesaba la imagen de Grecia construida por Winckelmann, se hacía particularmente evidente en la famosa definición del ideal estético que era formulada con ocasión del grupo escultórico del Lacoonte. Allí señalaba Winckelmann que:

el rasgo general supremo de esta pieza maestra de los griegos es . . . una *edle Einfalt und stille Grösse*, tanto en la posición como en la expresión. Al igual que las profundidades del mar permanecen tranquilas aun cuando la superficie pueda mostrarse embravecida, justamente así ostenta la expresión en las figuras de los griegos, en medio de todas las pasiones, un alma grande y serena. (*Gedanken* 20)

En esta obra, Winckelmann encontraría el más grandioso ejemplo del modo en que, en las grandes creaciones artísticas, las formas surgidas de las necesidades eminentemente estéticas coincidían con la expresión de un significado de carácter elevado. Así, la *edle Einfalt und stille Grösse*, que en tanto forma artística caracteriza al rostro de Laocoonte, remitiría alegóricamente al alma noble y serena del propio Laocoonte. La configuración artística, como el resultado del arduo trabajo de elaboración de la materia natural, se presentaba, en este sentido, como el equivalente estético del grandioso carácter del personaje. Pues, así como este conseguía contener el desmedido dolor, la mano del artista, guiada por el espíritu, le imponía claros límites a un material en estado natural. O, en otras palabras, la forma artística se ofrecía como el símbolo sensible del ideal ético de una personalidad formada.

6. EL MUNDO MODERNO

Si el universo griego se caracterizaba por la conjunción de una serie de condiciones políticas, sociales y geográficas que habían favorecido el desarrollo del proceso de estilización y formación de la naturaleza, el mundo moderno se definía, en cambio, por su tendencia a obtener todo impulso que se orientase hacia la superación de la *mera realidad*. En primer lugar, el artista moderno no contaba ya con el favor del clima ni con la influencia benévola que ejercían las costumbres griegas sobre la conformación de los cuerpos. El mismo estaba obligado, por este motivo, a lidiar con figuras deformadas o disimuladas tras vestimentas poco naturales, en lugar de deleitarse con la contemplación directa de esbeltos cuerpos desnudos en las instalaciones de los gimnasios griegos.

Pero no eran tan solo las cualidades sensibles de los cuerpos las que impedían que el artista moderno desarrollase algún tipo de impulso hacia la

superación de la *mera* naturaleza. En consonancia con su propia perspectiva alegórica del arte griego, Winckelmann tendería a ver en la irregularidad de los cuerpos modernos un símbolo de la decadencia cultural en la que se hallaba sumido el conjunto de la sociedad. Al igual que los bellos cuerpos griegos se correspondían con las austeras costumbres republicanas, el desproporcionado desarrollo de los miembros de las figuras modernas se presentaba como el justo correlato del lujo, la ostentación y la falta de libertad de la vida cortesana.³⁰ Desde el punto de vista de Winckelmann, un contexto de corrupción ética y política como el que caracterizaba a las sociedades modernas europeas no solo debía desalentar toda estilización y redondeo del natural sino favorecer, además, la simple copia de la naturaleza corrompida. Por esto mismo, imperaba entre los artistas modernos una fuerte tendencia hacia la caricatura y el retrato, esto es, hacia formas representativas que carecían de todo tipo de ejemplaridad. Lejos de la plenitud que habían conocido los griegos, el arte moderno se mantenía fiel al proceso de descomposición que tenía lugar a su alrededor, y se dividía, entonces, en figuras particulares que se desintegraban, a su vez, en trazos individuales, sin que la desproporción de las partes permitiese proyectar una forma de carácter regular. En este contexto, solo quedaba un recurso para elevarse por encima de la cruda naturaleza y evitar así lo característico y fragmentario y este era, por cierto, el que se seguía de la imitación del arte de la Antigüedad. Como dijimos anteriormente, en las obras maestras del pasado clásico era posible encontrar una realización histórica inigualable de una idea de belleza que, otro modo, se hubiese hallado irremediabilmente perdida para la modernidad. “La única forma para nosotros de volvernos grandes, incluso inimitables, si es posible, es la imitación de los antiguo . . . particularmente los griegos” (*Gedanken* 4).

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos mostrado hasta aquí, el trabajo historiográfico de Winckelmann no se hallaba determinado por motivaciones historicistas, sino orientado más bien a transformar al arte griego en un modelo imitable

³⁰ Sobre el carácter político de la recepción winckelmanniana del arte antiguo (Fontius 16).

para la modernidad. Sin embargo, no se trataba de la postulación de un principio meramente técnico, destinado a hacer posible la configuración de formas bellas en un mundo de caracteres prosaicos. Por el contrario, en tanto la excelencia estética del arte antiguo era indisociable de un determinado ideal de humanidad, la imitación del mismo suponía la realización de un auténtico programa de renovación cultural.³¹ Al respecto, señalaría Goethe hacia 1827 que “Winckelmann había sido parecido a Colón, en tanto él no había descubierto ciertamente un nuevo mundo, pero lleno de intuición, lo habría dotado sí de sentido. *Uno no aprende nada cuando lee a Winckelmann, pero se convierte en algo*” (Eckermann 341).

Las palabras de Goethe no solo nos permiten ilustrar la función formativa que cumpliría la obra del historiador de la Antigüedad durante la segunda parte del siglo XVIII, sino que contribuyen también a poner de relieve la innovación que supuso la asociación winckelmanniana de los aspectos estéticos y ético-políticos del arte griego frente la concepción artística del clasicismo francés. Puesto que, pese a su marcada devoción por el arte antiguo, este último había tendido a descartar el contenido de las obras en virtud de sus dudosas cualidades morales para concentrarse de manera exclusiva en sus aspectos formales. Desde la perspectiva francesa, en estos últimos se hallaba la verdadera riqueza del arte antiguo en tanto las formas del mismo se presentaban como una fuente inagotable de bellas invenciones destinadas a “vestir” los propios principios morales que postulaba la modernidad. En el caso de Winckelmann, por el contrario, la relación formativa no se hallaría mediada por máximas de carácter abstracto, destinadas a corregir los “errores

³¹ Sobre este aspecto llama la atención Hinrich C. Seeba. Según el autor, lo que caracterizaría a la historiografía de Winckelmann sería su atención al presente en un sentido antropológico, “la historia como función de la propia formación personal”. Sin embargo, Seeba minimiza toda posible tensión entre el proyecto de renovación cultural y el imperativo de imitación de los antiguos. En verdad, este solo debería entenderse como el intento de despertar el sentimiento de la propia libertad a través del trato con la libertad del arte antiguo (Seeba 320). Una interpretación más equilibrada de las tensiones presentes en el proyecto de Winckelmann entre renovación y huida del presente puede encontrarse en Weber (44). Este autor pone en evidencia el problema que suponía la distancia histórica en la medida en que hace de la transformación de la función del arte en el curso de la modernidad el eje de su análisis. En el caso de Winckelmann resultaría evidente que la imitación del arte antiguo nada podía hacer para devolverle al arte moderno su función social perdida.

morales” del arte antiguo, aunque no se derivaría tampoco del contenido explícito de las obras artísticas de la Antigüedad. El valor formativo del arte griego se encontraría contenido, según lo entendía Winckelmann, en la propia forma sensible del mismo, ya que “los conceptos de todo, de perfección, en la naturaleza de la antigüedad” hacían más visibles el carácter fragmentado de la naturaleza moderna (*Gedanken* 12) y transformaban, así, al propio goce estético en un momento esencial de la formación espiritual.

Esto último no solo alejaba la peligrosa heteronomía que suponía el sometimiento del arte a juicios de carácter moral, sino que abría además la posibilidad de transformar al propio estudio de las obras de la Antigüedad en un elemento constitutivo del proceso de formación. 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” (*Geschichte* 130), el estudio detenido de las mismas permitía restablecer el equilibrio entre las fuerzas espirituales que había sido destruido por el proceso moderno de especialización. En este aspecto, sería posible afirmar que las viejas ciencias arqueológicas no solo recibirían un impulso de carácter científico por medio de la renovación metodológica que supuso la perspectiva winckelmanniana. Pues, más allá de este hecho, la obra de Winckelmann contribuiría a superar aquellas concepciones que, ante el inusitado avance de las ciencias naturales, habían buscado legitimar el estatuto del quehacer filológico por medio de su reducción a funciones de carácter meramente instrumental. Como hemos intentado mostrar aquí, el rendimiento de la obra de Winckelmann se basaría, en este punto, en su capacidad para reconstruir la historia del arte griego en términos de una dimensión natural que, de otra forma, se hubiese hallado definitivamente perdida para la prosaica modernidad. Fruto de esta nueva tendencia en las ciencias arqueológicas será el cambio de rumbo que le imprimiría Heyne³², hacia 1763, al *Seminarium philologicum* de Gotinga,

³² En este punto, se pueden relativizar algunas de las críticas que dirigirá Heyne a Winckelmann por su falta de consecuencia metodológica en un escrito que, curiosamente, lleva por título “Alabanza a Winckelmann”. En este texto de 1778, Heyne se refiere a Winckelmann en los siguientes términos: “la totalidad de su espíritu estuvo dirigido, en sus últimos años, a la explicación de obras y fragmentos antiguos que habían sido considerados inexplicables por otros y que en gran parte lo eran, de los cuales él quería dar, no obstante, una explicación. Como si el aire de Italia tuviese

en el cual se formarían las principales personalidades de la nueva etapa de la estética alemana. Sin embargo, el seguimiento de esta historia queda ya fuera de los límites de este trabajo, tanto porque las nuevas perspectivas incorporarían una concepción filosófica de carácter transcendental, que escapaba completamente al universo winckelmanniano, como por el hecho de que las mismas tomarían como punto de partida una noción de naturaleza que tornaría caduca aquella pretensión winckemanniana de construir un *Lehrgebäude* a partir de la mera consideración de los datos que ofrecía la experiencia histórica.³³

BIBLIOGRAFÍA

- Adelung, Johann Christoph. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Band 2. Leipzig 1796. Impreso.
- Assunto, Rosario. *La antigüedad como futuro*, Madrid: Antonio Machado, 1990. Impreso.
- Behler, Ernst. “Vorwort”. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe I*. München: Schöningh, 1958. Impreso.
- Bianchi-Bandinelli, Ranuccio. *Introducción a la arqueología como historia del arte antiguo*. Madrid: Akal, 1982. Impreso.

ese efecto, lo alcanzó la enfermedad de la interpretación de los signos y la profecía en el arte antiguo, como lo ponen en evidencia los *Momenti inediti* [refiere a la última obra Winckelmann *Monumenti antichi inediti*, 1767]. El dejó de explicar para delirar, dejó de ser un intérprete de la antigüedad para convertirse en un visionario. El juicio que exige sangre fría y tranquila reflexión, no va siempre de la mano con la imaginación enardecida” (24).

³³ Un dato interesante sobre la universidad de Göttingen remite al hecho de que la misma se caracterizó por la coexistencia de investigaciones provenientes de las ciencias naturales y filológicas. Un ejemplo de esto es el *Göttingische Magazin der Wissenschaften und Literatur*, editado conjuntamente por Lichtenberg y Forster. Entre los estudiantes de aquella época es importante nombrar a Hardenberg, Adam Müller, Alexander y Wilhelm von Humboldt, August y Fr. Schlegel, Savigny, Tieck, F. A. Wolf. Durante la revolución francesa, numerosos eruditos provenientes de esta universidad le brindaron su apoyo, por lo que parecería posible constatar algún tipo de vínculo, a fines el XVIII, entre filología crítica y crítica política. Justamente esta es la tesis que defiende Heinz Schlaffer *Poesie und Wissen* 196-200.

- Boime, Albert. *Historia social del arte moderno. I. El arte en la época de la revolución 1750-1800*. Madrid: Alianza, 1994. Impreso.
- Breidbach, Olaf y Michael Ghiselin. "Baroque Classification: A Missing Chapter in the History of Systematic." *Annals of the History and Philosophy of Biology* 11 (2006): 1-30. Impreso.
- Buschmeier, M. *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer, 2008. Impreso.
- Buffon, Georges Louis. *Histoire Naturelle, Générale et Particuliere, avec la description du Cabinet du Roy*. 3 vols. Paris: de l'Imprimerie Royale, 1749. Impreso.
- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*. Leipzig: F. A. Brackhaus, 1836. Impreso.
- Dahlaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999. Impreso.
- Dongowski, Christina. "Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*: Kunst/ Geschichte als Abfall (von) der Naturgeschichte". *Kunst und Wissenschaft um 1800*. Ed. Thomas Lange y Harald Neumeier. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 219-35. Impreso.
- Fernández, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Uribe: Universidad de Antioquía, 2008. Impreso.
- Fontius, Martin "Kritisch/Kritik". *Ästhetische Grundbegriffe*. Ed. Barck y otros. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010. 450-88. Impreso.
- . "Winckelmann und die Französische Aufklärung". *Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. Berlin: Akademie, 1968. 13-27. Impreso.
- Franke, Thomas. *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung: Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. Impreso.
- Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig: Breitkopf, 1751. Impreso.
- Grafton. "The World of the Polyhistor: Humanism and Encyclopedism". *Central European History*. Vol. 18, No. 1, (1985): 31-47. Impreso.
- Herder, Johann Gottfried. *Sämtliche Werke*. Berlin: Weidmann, 1905. Impreso.
- Heyne, Christian Gottlob. *Lobschrift auf Winckelmann*. Leipzig: Weygand, 1778. Impreso.

- Lepenius, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. Impreso.
- . “Johann Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert“. *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*. Ed. Thomas Gaetgens. Hamburg: Meiner, 1986. 221-37. Impreso.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Impreso.
- Meier, Georg Friedrich, *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*. Halle: Hemmerde, 1757. Impreso.
- Meinecke, Friedrich. “Die Entstehung des Historismus“. *Werke*. Vol. 3. München: Oldenbourg, 1959. Impreso.
- Muhlack, Ulrich. “Historie und Philologie“. *Aufklärung und Geschichte: Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*. Ed. Hans Enrich et al. Göttingen: Vandenhöck und Ruprecht, 1986. 49-81. Impreso.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Madrid: Cátedra, 1984. Impreso.
- Ritter, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe, 2007. Impreso.
- Schlaffer, Heinz. *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990. Impreso.
- Seeba, Hinrich C. “Winckelmann: Zwischen Reichshistorik und Kunstgeschichte. Zur Geschichte eines Paradigmawechsels in der Geschichtsschreibung“. *Aufklärung und Geschichte: Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*. Ed. Hans Enrich Bödeker et al. Göttingen: Vandenhöck und Ruprecht, 1986. 299-323. Impreso.
- Szondi, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. Impreso.
- Weber, Heinz-Dieter. *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München: Fink, 1973. Impreso.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Briefe*. Vol.1. Berlin/Boston: de Gruyter, 1952. Impreso.
- . *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Ludwig Uhlig, 1969. Impreso.
- . *Geschichte der Kunst des Altertums*. Berlin: E-Book Edition, 2003.