

Subjetividad y objetividad en el Ilusionismo Romántico

Javier Arnaldo.

Universidad Complutense de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

En uno de los amenos escritos sobre Jacob Burckhardt, que recoge su libro testimonial *Reflexiones sobre Historia del Arte*, menciona Heinrich Wölfflin dos curiosas reservas del maestro ante lo que califica de apreciación romántica del estilo artístico, para distinguir y destacar de soslayo las convicciones del propio Burckhardt en la tradición teórico-artística del siglo XIX. Así, dice Wölfflin de su predecesor que «La idea romántica de que el sentimiento lo es todo, y la expresión debe presentarse por sí misma tan pronto como se vea uno atravesado completamente por un sentimiento, le era insoportable»¹, si bajo tal sentimiento desaparece lo específicamente artístico, borrado por una corriente genérica que lo absorbe. Aparte de esa confusa noción de sentimiento, habla Wölfflin de una aversión pareja de Burckhardt: «Burckhardt —dice— fue el primero que reanimó con un sentimiento vivo a todos esos edificios (del Renacimiento italiano) en los cuales el Romanticismo sólo quiso ver la frialdad de la regla»².

Llama la atención y produce fastidio que en estas referencias Wölfflin aplique indistintamente el término rutinario de *romanticismo* para dos formas de comprensión artística netamente diferentes. En el segundo caso debe tener en mente el fenómeno artístico del historicismo, el positivismo arqueológico y mimético que devolvió en el segundo cuarto del s. XIX un carácter normativo al concepto de estilo a partir de diversos modelos históricos, por ejemplo renacentistas. La otra idea romántica a la que alude con el vago término de «sentimiento» responde a una tradición anterior que no acusa interés normativo, sino más bien lo contrario, y que

tiene en Alemania su representación culminante en la escuela del primer Romanticismo, cuyo desarrollo va aproximadamente de 1795 a 1815. El mismo Burckhardt, que siguiendo de lejos orientaciones de Herder, se propone vivificar en su historiografía las relaciones de conjunto de estilo y el gusto de época, acusa indirectamente la herencia de la tradición que cala en tal teoría del sentimiento, que perseguía la intuición de conjunto de las formas del espíritu en la historia.

El menosprecio de lo romántico por parte de Burckhardt se explica por su condición de humanista goetheano, aparte de que, ya con Burckhardt, la historiografía de la cultura se encontraba ante la tarea de sobreponerse a la filosofía idealista de la historia, y con ello al Romanticismo, prestando mayor atención a los fenómenos singulares, a las obras y a su gusto específico, paliando realistamente el desprestigio de una «estética desde arriba», demasiado abstracta, demasiado incondicionada a juicio de los nuevos pensadores. Esta crítica conducirá a momentos tan valiosos de la estética como el análisis estilístico y estructural, al que apunta la metodología de Dilthey, o la historia del arte autónoma que inaugura Alois Riegl. El descrédito de la metafísica, que, al permitir llevar la realidad del espíritu a la persona, a la sociedad y a su psique, aporta un aire de sensatez a la historiografía, viene, en parte, dado por la idea de la función transcendental del sentimiento, que ya había sido elaborada en el primer Romanticismo, y que resultaría tan fructífera para la comprensión del estilo artístico.

¹ H. WÖLFFLIN: *Reflexiones sobre Historia del Arte*, trad. J. García García, Barcelona, Península, 1988, pp. 160-161.

² *Ibid.*, p. 156.

³ Un ejemplo notable son los principios estilísticos de D. DIDEROT. En una brillante y sutil interpretación del estilo de Diderot, PHILIPPE GARCIN («Diderot et la philosophie du style», *Critique* 142 (1959), pp. 196-213) nos explicó el sentido y las consecuencias de la desconfianza del filósofo en el medio literario y en el acto artístico, en el que habitaría, antes de la originalidad, la quimera.

Sólo que el gran mérito de la historia del arte posterior a Burckhardt reside en comprometer esa idea de sentimiento, que proviene de una estética filosófica, con la firmeza de las formas y la realidad objetiva del arte y de la historia; y, por ello, prefiere desentenderse de los recuerdos del Romanticismo, excesivamente descomprometido en este sentido.

La visión romántica del estilo artístico es indisociable de su teoría del sentimiento, cuya conflictividad estriba, ciertamente, en su falta de un compromiso objetivo que se pueda captar como real. La poética del barroco decorativo había topado, de otro modo, con este mismo problema, al desconfiar de la «naturalidad» del medio artístico³, aceptarlo como artificio, y optar por complacer al sentimiento conduciéndolo al placer estético como a la quimera de la circunstancia artística. El frágil y delicioso mundo de *capriccio* no se recrea en formas, sino en las impresiones que las formas condicionan, en la fiesta culta de las emociones, y ofrece explicaciones sensualistas y fisiológicas del placer artístico, que es una experiencia de sugestión de nuestro *sentido interno*, al que se afecta en nuestra cualidad de seres sensibles, pero también en nuestra singularidad subjetiva, y, por tanto, complacidos en la simulación de la naturaleza. El rococó necesitará ironizar sobre el reglamentismo clasicista, sobre la legitimidad de las prescripciones, para celebrar una estética de circunstancias en una fiesta agradablemente permisiva. Esto le llevará a promover el pluralismo estilístico conviniendo en el ornato imprevisto, las chinerías, Wunderkammern, y luego en el variado elenco de citas estilísticas y bizarrías que ofrecerán las construcciones de sus jardines a la inglesa.

En la época romántica, sin embargo, la noción de sentimiento se presenta desligada del placer sensible y pasa a ser considerada como una categoría intelectual de signo netamente ético, que no se presta a aprobar la sólo afabilidad estética en la simulación artística y el agrado en emociones pasajeras, y que exhorta, antes bien, a una disposición transcendental del sentimiento en el conocimiento estético, en el que ve su implicación objetiva, una condición ideal de integridad.

La poética sentimental del rococó, por la llamada a la afección de un arte autónomo sobre el ánimo del espectador, había impulsado la emancipación de los recursos decorativos y su suficiencia estilística frente al contenido temático. Es esa tendencia galante del *arabesco* la que viene a corregir Friedrich Schlegel, el ideólogo del Romanticismo, cuando proclama que «En el estilo del auténtico poeta nada es adorno, todo es necesario jergífico»⁴, y exige entonces el destierro de lo contingente en el estilo y en el conocimiento estético. «Arabescos son pintura absoluta (absolutamente fantástica)»⁵, responde Schlegel al *arabesco* galante. Frente a un senti-

miento fisiológico de la naturaleza en la poética rococó, afirmará Caspar David Friedrich que el arte contempla la naturaleza «con el ojo del espíritu»⁶. Novalis, cuyo concepto de imitación de la naturaleza llevaba los términos ilusionistas de «realización de la apariencia»⁷, invertirá la subjetiva virtualidad del arte mostrándolo como forma espiritual eminente de totalidad: «Poesía es *representación del ánimo, del mundo interior* en su totalidad»⁸.

En esta instancia a un carácter cognitivo *necesario* de la contemplación estética, que va a transformar el alcance de la teoría del sentimiento, inciden diversos factores. La misma estética filosófica, que había invadido el campo de la retórica, tan alterada por la estética sensualista, insistía en el carácter intelectual y reflexivo del conocimiento artístico: Baumgarten hizo explícitos los elementos cognitivos de la sensibilidad, con lo que impedía la reducción de la verdad de la conciencia a racionalidad científica, y daba curso al interés científico de la creación artística. Por otro lado, la crítica romántica va a recogerlos ideales clasicistas de verdad, grandeza moral y castidad estilística que provienen de Winckelmann, en los que se relegaba el irracionalismo sentimental. El clasicismo severo de finales del s. XVIII propone la estricta ligazón de tema y estilo conforme a la doctrina de los modos, lo que presionaba, por así decir, a una objetividad intelectual. El Romanticismo estará lejos de aceptar el compromiso de la creación artística con prescripciones modales o tipológicas, pero aceptará sin paliativos el rotundo ideal de humanidad del individuo al que invitaban Winckelmann y el idealismo de Schiller bajo el modelo griego, que es lo que realmente constituye su ofrecimiento de objetividad intelectual. Cuando los románticos se proponen llevar la afección estética a un momento irreductible de totalidad de relaciones, a una presencia ideal de totalidad, están sometiendo el medio estilístico a ese colosal requerimiento de una forma inagotada de humanidad que Schiller depositó en la experiencia del arte.

Ahora bien, encontramos que por esa vía idealista el Romanticismo demanda elevación y sublimidad para el estilo y presta sus esfuerzos a dar caudal al género grande, cosa que no explica suficientemente sus intenciones, que denotan un interés clave por los géneros menores y por la potenciación idealista de sus recursos, como observamos en las obras de C. D. Friedrich y Ph. O. Runge; en éstas perdura, pero también se serena, la oscilación alborotada entre la imagen popular y la pintura de tema de la que tanto gustaron los pintores del *Sturm und Drang* Abilgaard y Füssli.

En la génesis del estilo romántico interviene, con su crítica a la vanidad de la civilización, la imagen popular, que, entre otras cosas, hace afrontar un principio mo-

⁴ *Kritische Ausgabe seiner Werke*, ed. E. Behler, Paderborn, Schöningh, 1958-1985, vol. II, p. 193.

⁵ *Ibid.* XVI, p. 167.

⁶ HINZ, Sigfrid (ed.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München, Rogner & Bernhard, 1968, p. 92.

⁷ *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. H. J. Mahl y R. Samuel, München, Hanser, 1978, v. II, p. 846.

⁸ *Ibid.* II, p. 810.

ral de austeridad frente a la afectación de las costumbres en la vida burguesa. Pensamos, antes que nada, en la incidencia de los grabados de Daniel Chodowiecki, el Hogarth alemán, cuya burla de las modas aparatosas de la cultura de Salón buscaba edificar las costumbres de sus coetáneos con ideales de sencillez y urbanidad. Es cierto que esta postura didáctica coincide con máximas classicistas de austeridad y elevación moral, sólo que se formula bajo el signo del estilo de género y con un propósito literario netamente narrativo. El ejemplo moral de la estampa popular conocerá, antes de decantarse hacia el naturalismo burgués de la pintura Biedermeier y de recibir luego la ducha respuesta del realismo, un impulso épico en la educación estética romántica, vicisitud que ilustra, al menos en parte, el amotinamiento romántico frente al régimen doctrinario de modos artísticos estancos, y la crisis del criterio normativo del decoro.

La estampa sentimental sufre una transformación parecida. En el paisaje evocativo se había formulado la llamada a la «naturalidad» del estilo, con una crítica implícita al programa retórico del estilo propio del lenguaje, muchas veces vanidoso, de la civilización. Las digresiones del sentimiento condujeron a la ruptura de los estilos ejemplares. La confesión moral precisa en Rousseau de la libertad de estilo, en nombre de la sencillez natural⁹. Pero, como decimos, esa condición amable del sentimiento en el idilio va a someterse en época romántica a los «imperativos categóricos» del Idealismo. La laxitud del estilo sentimental se dobla ante un lenguaje formal abstracto, de imposición idealista, a la vez que al requisito moral de «naturalidad» pasa a responderse desde el estilo en su cualidad formal, desde la secesión formal con respecto a la naturaleza. Es más, desde la «potenciación» de los recursos formales querrá darse pie a la condición natural del estilo.

«Potenciación es una figura moderna —dice Schlegel—. Combinación del individuo consigo mismo —figuras que comienzan, que cierran, que se encuentran, ciclando hacia el estilo sistemático de las mismas»¹⁰. Esas constantes referidas, por un lado, a las disposiciones del individuo, y por otro y simultáneamente, a un proceso figurativo dominado por el sentido de la combinación, la mezcla, el devenir original, y que se corresponde, como forma de cohesión, a la «combinación» de esas disposiciones subjetivas, han de prestarse a consolidar el «estilo sistemático» de la imaginaria artística, una cualidad objetiva de ésta. Este planteamiento expresa sucintamente los términos formales que gobiernan la creación artística, cuya autarquía necesita abstraerse del

conocimiento sensible de la naturaleza, se dislinda de ella en la «potenciación» subjetiva, sin disponer, al tiempo, de una norma de permanencia formal, y estando, no obstante, empeñada en un temple objetivo de sus recursos. ¿Qué correlación explica la validez objetiva de tal estilo artístico?

La «combinación del individuo consigo mismo» alude a la posibilidad de una expresión íntegra del espíritu en cuanto que autodeterminado, a una presencia de totalidad en éste. En segundo lugar, las ideas de *proceso* y *mezcla* proceden del vocabulario de la química, en el que dominan constantes del comportamiento de la sustancia, el devenir bioquímico de una naturaleza que en permanente transformación, como la entienden las ciencias naturales en época de Goethe¹¹, que, a su vez, buscan el fundamento de sus parámetros en la posible intercomunicación de ese mundo ético con este mundo físico.

Habida cuenta del aislamiento del lenguaje formal que propugna el severo arte romántico, relegando cualidades de la sustancia que pudieran ocupar y satisfacer el conocimiento sensible, la expresión de la naturaleza en esta estética idealista vendrá dada en el plano del sentimiento moral de una naturaleza a la que se inicia como al devenir de una totalidad orgánica y original de relaciones, a un sentimiento en el que «armonizan facultades del alma»¹² en el sujeto escindido de la naturaleza, a cuyo devenir, a cuyo modelo final, a su vez, adapta sus métodos formales.

La autonomía de la forma, su carácter soberano, es correlato del postulado de la autarquía moral del individuo, asumida en la Ilustración, cuya razón natural se encuentra en la idea de totalidad orgánica que resulta de la experiencia artística. Mediante un *ductus* formal autónomo, final en sí mismo, en su secesión ideal, la «finalidad interna» de la naturaleza ha de afectar al individuo en su libertad, que asume un principio de necesidad en la autodeterminación, allí donde el efecto estético da curso a una interrelación de las facultades subjetivas y a una disposición desinteresada de las mismas, que se traduce en experiencia orgánica equivalente al sentimiento real de naturaleza. Novalis describiría el sentimiento como la forma que es «real e ideal a un tiempo»¹³. Bajo estas condiciones el individuo se ve implicado en la naturaleza fundamentalmente como ser moral distintivo, que necesita que su subjetividad colabore en su autonomía con el devenir objetivo de la naturaleza, sometiéndose a esa totalidad virtual de relaciones de la experiencia artística, a una experiencia subjetiva de universalidad que se escapa a su conocimiento discursivo y sensible.

⁹ Véase DIRSCHERL, Klaus, «Stillosigkeit als Stil. Du Bos, Mariveaux und Rousseau auf dem Weg zu einer empfindsamen Poetik», *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, ed. H. U. Gumbrecht ed. alt., Frankfurt a M., Suhrkamp, 1986, pp. 144-153.

¹⁰ *Kritische Ausgabe* XVI, p. 163.

¹¹ Véase KAPITZA, Peter: *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, München, Hueber, 1968.

¹² MOSES MELDENSOHN: *Asthetische Schriften*, ed. O. F. Best, Darmstadt, W. B. G., 1974.

¹³ *Ed. cit.* II, p. 18.

La interpretación romántica de estos presupuesto convierte a la naturaleza en una entidad perentoria, en expectativa de inmanencia para recursos formales del sujeto, en una presencia de totalidad que apremia a la capacidad de cohesión del sentimiento, pero que no se hallará saturada en el objeto artístico. Prima el concepto global de naturaleza frente a su accesibilidad sensible. La naturaleza tampoco se hace aparecer con el estigma de la simulación, sino elevada a idea en la voluntad. El espacio y el tiempo se afirman en el paisaje romántico como órdenes categóricos. Caspar David Friedrich somete al espectador de sus cuadros a un efecto espacial de infinitud y a una experiencia del tiempo carente de apego sensible, en la que está refrenada la referencia a una verdad accesible a los sentidos.

En ese campo inefable del ánimo donde los románticos colocan un principio objetivo y vinculante de la creación artística. La obra de arte se presenta como una entidad absoluta. En ella quieren concurrir todas las artes, se potencia la ilusión, se subraya su carácter artístico, se destacan los recursos formales que resisten a la empiria, que retan a la captación de la naturaleza en los límites de la negación estética de ésta.

La ficción artística se presenta en términos absolutos para hacer denotar la idea en la ilusión de una nueva em-

piria en la que pudiera reposar su inmanencia. Pero, la llamada de la voluntad a la idea trascenderá siempre cualquier conocimiento puntual de la forma y toda permanencia artística. El efecto estético se dobla a las leyes de la idea, y no a los límites de la experiencia de belleza artística, a eso que Jacob Burckhardt, al que nos referíamos inicialmente, denominara una vez «economía pictórica»¹⁴.

Esto conduce a que la disposición transcendental del sentimiento, esto es, su condición crítica en la experiencia artística, capaz de percibir y comprender una forma de totalidad ideal en el objeto singular, se convierta en este caso en principio de abstracción de la realidad artística, impelido por una idea *incondicionada* que niega la permanencia de la representación y convierte todo estilo particular en manifestación permutable para devenir de la idea artística. El gran mérito del Romanticismo, el conferir índole crítica, constitutiva, a todo estilo original, se ve eclipsado por ese imperativo de lo incondicionado.

La ruptura romántica con los estilos ejemplares y el régimen de los modos artísticos conduce a la apología de una fantasía categórica que, en muchos casos, acaba por encontrar tristemente la conformidad objetiva de su estilo en la negación de su condición plástica.

¹⁴ «Über erzählende Malerei» (1884), *Kulturgeschichtliche Vorträge*, ed. R. Marx, Stuttgart, Kröner, 1959, p. 195.