

Curso “La Estética y la Teoría del Arte en el siglo XVIII”.

TRANSCRIPCIÓN DE LAS VIDEOPRESENTACIONES:

**-Winckelmann y la imitación del arte griego (parte 1)**

**-Winckelmann y la imitación del arte griego (parte 2)**

Profesor: Juan Martín Prada

**IMPORTANTE:** Queda prohibida la distribución o reproducción total o parcial de este texto sin permiso del autor.

© Juan Martín Prada, 2015.

## **Winckelmann y la imitación del arte griego (parte 1)**

Juan Martín Prada

(inicio de audio)

Johann Joachim Winckelmann, a quien vemos aquí retratado por el pintor Rafael Mengs, nació en Stendal (Alemania), en 1717. Decía de él Goethe que “Sufrió como otros muchos una humilde infancia, una educación insuficiente en la adolescencia, estudios incoherentes y desperdigados en la juventud, el agobio de la profesión escolar y todo lo angustioso y arduo que pueda haber en ésta. Cumplió los treinta años sin haber gozado de ningún favor del destino” (Goethe: *Esbozos para una semblanza de Winckelmann*, 1805).

Un apasionante personaje que, por cierto, acabará siendo asesinado en 1768, precisamente el mismo año en el que fue retratado en esta pintura de Anton von Maron.

Su obra más importante es la *Historia del arte en la Antigüedad*, publicada en Dresde en 1764, y considerada por muchos “la primera historia verdadera de la evolución del arte griego” (Bayer).

No obstante, en esta sesión nos vamos a centrar en el comentario de una obra anterior, titulada *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, un texto en que será clave para la comprensión de lo que será la estética neoclásica, aunque muchas de sus consideraciones aquí planteadas ya hubieran sido adelantadas, de una u otra forma, por la estética francesa del s. XVII, especialmente en los textos del conde de Caylus (Bayer).

Para Winckelmann, “el buen gusto comenzó a formarse por vez primera bajo el cielo griego” (p. 79). Y tal es su convencimiento de que en Grecia el arte alcanzó su punto culminante, que llegará a afirmar que “El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables, si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos” (p. 80). Y es con esos ojos, escribe Winckelmann, con los que “han contemplado Miguel Ángel, Rafael y Poussin las obras de los Antiguos. Ellos saborearon el buen gusto en su propia fuente, y Rafael en el país mismo donde aquél se formó (...) Los concedores e imitadores del arte griego encuentran no sólo la más bella naturaleza en sus obras maestras, sino más incluso que naturaleza, esto es, ciertas bellezas ideales tuyas que, como nos enseña un antiguo exégeta de Platón, se producen a partir de imágenes trazadas por el solo entendimiento” (p. 81).

Winckelmann admira el extremo culto al cuerpo que atribuye a los griegos: “Todos los jóvenes griegos hallaron en los grandes Juegos un poderoso estímulo para los ejercicios corporales (...) Igualarse al divino Diágoras era el supremo deseo de la juventud” (p. 82). “La escuela de los artistas se hallaba en los gimnasios, donde los jóvenes, a cubierto del público pudor, practicaban sus ejercicios corporales. Allí acudían 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 de los cuerpos o la silueta de la impronta que los jóvenes luchadores dejaban en la arena (...) La más bella desnudez de los cuerpos se mostraba aquí en actitudes y posiciones tan variadas, tan naturales y tan nobles, como no las pueden adoptar los modelos contratados que se ofrecen en nuestras academias” (p. 86). “Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá: comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento” (p. 87).

Y aquí creo que debemos recordar que, para Winckelmann, y como hace explícito en su *Historia del arte de la Antigüedad*, teniendo quizá en mente los postulados de Plotino, “La belleza humana es perfecta cuando es adecuada a la idea que de ella tenía la divinidad”. Y habría sido “a partir de tales conceptos, elevados sobre la forma ordinaria de la materia, como los griegos presentaron a los dioses y a los hombres” (p. 87). Así pues, la regla de “representar a las personas parecidas y a la vez más bellas fue siempre la suprema ley a la cual se sometieron los artistas griegos, y presupone necesariamente por parte del maestro una orientación hacia una naturaleza más bella y más perfecta (...) Así Praxíteles conformó la Venus de Cnido según el modelo de su amante Cratina, pero lo hizo sin desviarse respecto a las grandes leyes generales del arte. De esta manera, la belleza sensible habría ofrecido al artista la bella naturaleza; mientras que la belleza ideal le habría ofrecido los rasgos sublimes; de aquélla tomó lo humano, de ésta lo divino”.

En opinión de nuestro historiador, “nuestra naturaleza no producirá fácilmente un cuerpo tan perfecto como el de Antínoo Admirandus (...) Ni la razón podrá representarse nada superior a las más que humanas proporciones de una divina belleza en el Apolo del Vaticano: todo lo que la naturaleza, el espíritu y el arte han sido capaces de producir se manifiesta en él ante nuestros ojos”. Es más, desde estas obras, Winckelmann propondrá la base de su pedagogía de las artes, como podemos leer en este párrafo: “Creo que la imitación de estas dos obras ((es

decir, el Antínoo Admirandus y el Apolo Belvedere) podría facilitar un más rápido aprendizaje, puesto que el artista encuentra en ellas, en la primera, la suma de lo que está disperso en la totalidad de la naturaleza; y aprende, en la otra, hasta qué punto la más bella naturaleza puede, tan audaz como sabiamente, elevarse por encima de sí misma. Esta imitación enseñará a pensar y a concebir con seguridad, en tanto aquí se hallan determinados, a la vez, los límites de lo bello humano y de lo bello divino” (p. 92). “Cuando el artista construye sobre estos cimientos y deja a la regla griega de la belleza dirigir su mano y sus sentidos, entonces se encuentra en el camino que con seguridad le llevará a la imitación de la naturaleza (....) En la naturaleza de la Antigüedad, las nociones del todo y de lo perfecto purificarán en él y harán más sensibles las nociones de nuestra naturaleza escindida; al descubrirlas, sabrá enlazar las bellezas de aquélla con lo bello perfecto y, mediante la ayuda de las formas sublimes constantemente presentes ante sus ojos, se convertirá en una regla para sí mismo (p. 92).

Por tanto, lo que está exigiendo Winckelmann es que el artista debe estudiar la naturaleza a través de la mirada de los griegos, y no estudiarla directamente, pues no se trata de aprender a representar la naturaleza tal y como nos la encontramos, sino “como ella lo exige”.

En cualquier caso, y como comentaré al final de este tema, la afirmación de que la base del arte y, por tanto, también de la belleza, residen en la naturaleza, será algo que tendrá muchísimo impacto en la estética idealista y romántica, sobre todo en la obra de Friedrich Schelling.

Pero matemos un poco más el planteamiento de Winckelmann leyendo el siguiente fragmento: “Aún cuando la imitación de la naturaleza pudiera darlo todo al artista, seguramente no obtendría de ella la exactitud en el contorno que sólo de los griegos se puede aprender. El más noble contorno que une o circunscribe, en las figuras de los griegos, los fragmentos de la más bella naturaleza y de las bellezas ideales; o más bien es aquél, en ambos casos, el concepto supremo” (p. 93).

Hay aquí que insistir, creo, en la importancia que para él tiene el contorno de la forma, es decir, el diseño de su configuración exterior, capaz, como hemos dicho, de unir, fusionar, la naturaleza y lo ideal.

Y a este respecto, y en cuanto a la definición de la forma, de su contorno, “Es tal vez Miguel Ángel ((escribe Winckelmann)) entre los artistas modernos el único del que se podría decir que se alzó a la altura de la Antigüedad; pero sólo en las figuras acusadamente musculosas, en los cuerpos de la época heroica”.

Otro concepto de gran importancia en la teoría de Winckelmann y en el que debemos detenernos unos instantes, es el drapeado, que él define como “todo lo que el arte nos enseña acerca el cubrimiento del desnudo en las figuras y sobre los pliegues de sus vestidos. Tras la bella naturaleza y el noble contorno, esta ciencia es la tercera cualidad que hace superiores las obras de la Antigüedad”.

Y como él mismo nos recuerda, “el drapeado de los griegos está elaborado, la mayoría de las veces, a partir de unos hábitos húmedos y estrechos que, en consecuencia, como saben los artistas, se adhieren ajustadamente a la piel y al cuerpo, dejando ver su desnudez” (p. 98).

Por el contrario, “En la época moderna se habría hecho necesario poner un vestido sobre otro, pesados vestidos a veces, que no pueden caer formando pliegues tan suaves y ondulantes como lo son los de los Antiguos. Consecuentemente, ello dio lugar a una nueva manera de tratar las grandes superficies de los ropajes, manera en la cual el maestro puede mostrar su sabiduría a la misma altura que en el estilo habitual de los Antiguos. En este aspecto, Carlo Maratta y Francesco Solimena pueden ser considerados los más grandes”.

Y con este comentario vamos a cerrar la primera parte de esta presentación para iniciar la segunda parte con sus comentarios sobre el conjunto escultórico *El Laocoonte y sus hijos*.

+++++

## Winckelmann y la imitación del arte griego (parte 2)

Juan Martín Prada

Probablemente, las afirmaciones más importantes expuestas por Winckelmann en su texto titulado *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* son las que vienen a colación de esta obra, *El Laocoonte y sus hijos*, el famoso conjunto escultórico que Plinio atribuyó a tres escultores griegos de la escuela de Rodas, del periodo helenístico, Agesandro, Athenodoro y Polidoro.

Escribe Winckelmann: “el carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión (...) Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma por muy furiosa que la superficie pueda estar, también la expresión en las figuras de los griegos revela, en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada (...) tal es el alma que se revela en el rostro de Laocoonte, -no sólo en el rostro- dentro de los más violentos sufrimientos (...) El dolor que acusan todos sus músculos y tendones, y que, sin mirar el rostro ni las demás partes del cuerpo, creemos descubrir con sólo fijar la vista en el abdomen, dolorosamente contraídos; ese dolor, repito, no se manifiesta, sin embargo; por ninguna expresión de rabia o de furor”.

Es decir, que para Winckelmann, Laocoonte soporta el dolor sin gritar desesperadamente, sin dejarse llevar por la expresión de rabia o de furor, pues la superioridad de las obras de arte griegas radicaría, precisamente, en una noble sencillez y en una serena grandeza.

Por ello, en la teoría de Winckelmann, los artistas habrían hecho que la expresión de Laocoonte fuese, a pesar del tormento que sufre, comedida, no desesperada, pues solo a través de ese control podría hacerse visible un alma grande y equilibrada (p. 99). Por tanto, esa sería la explicación por la que, en contra de lo escrito por Virgilio, el Laocoonte esculpido no lanza aquí ningún grito terrible, sino que, por el contrario, la abertura de la boca más bien se limitaría a una especie de suspiro “ahogado y comprimido”; el dolor, en definitiva, no se manifestaría en el rostro de Laocoonte con el vigor que debiera esperarse de su violencia.

Para Winckelmann, los gritos derivados de un dolor físico, según el antiguo modo de pensar de los griegos, no podrían armonizar con un alma grande: “la sola representación del dolor habría sido parentirso ((es decir, furor descompuesto, desentonado, no procedente)) por ello, el artista, con el fin de aunar lo noble y lo característico del alma, habría hecho que Laocoonte llevara a cabo la acción que más se aproximaba en medio de semejante dolor, al estado de reposo. En otra sesión, veremos cómo Lessing, en su texto *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* publicado en Berlín en 1766, criticará esta teoría.

Winckelmann encuentra una explicación también histórica a esta teoría suya de que “el carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión”; en su opinión, “como los seres humanos, también las bellas artes pasan por una fase de juventud y entonces gustan de lo tronitante, de lo asombroso. Tal era la forma que representaba la musa trágica de Esquilo, y así es como su Agamenón, a causa de sus hipérboles, se ha hecho en cierta medida mucho más oscuro que todo lo que escribió Heráclito”.

Para Winckelmann, “todas las acciones humanas comienzan con lo forzado, lo efímero, mientras que lo equilibrado, lo fundamental, no se da sino en último término” (p. 102). Todo lo cual le permite afirmar que “La noble sencillez y la serena grandeza de las estatuas griegas son a la vez el auténtico carácter distintivo de los escritos de su mejor época, de los escritos de la escuela de Sócrates; y son éstas las propiedades que también constituyen la superior grandeza de Rafael, grandeza que alcanzó en virtud de la imitación de los Antiguos (p. 102).

De hecho, y sobre Rafael, se me viene a la mente una cita de Goethe quien, quizá citando de forma encubierta a Winckelmann, decía que Rafael “Jamás imita el estilo griego y, sin embargo, siente, piensa y actúa como un griego” (Goethe: *Lo antiguo y lo moderno*, 1818).

A este respecto, Winckelmann nos recuerda la madona de Rafael de la Galería Real de Pinturas de Dresde, sobre la que escribe lo siguiente: “Véase la madona con su rostro lleno de inocencia y, a la vez, de una grandeza más que femenina, en una santa y sosegada actitud, con esa serenidad que los Antiguos hacen prevalecer en las imágenes de sus divinidades. ¡Qué grande y noble es todo el contorno!” (p. 104).

No obstante, en opinión de nuestro historiador, “tras el estudio de la bella naturaleza, del contorno, del drapeado, de la noble sencillez y de la serena grandeza en las obras de los maestros griegos, los artistas deberían necesariamente dirigir su atención hacia la manera en que trabajaban”, de hecho, Winckelmann es un gran conocedor de los métodos y procedimientos de trabajo de los artistas antiguos, que él considera también de enorme importancia.

Por otra parte, otra cuestión clave en sus reflexiones sobre la pintura, es lo que tiene que ver con la alegoría. En su opinión, el pintor debe “conducirse como un poeta y tratar de pintar figuras mediante imágenes, esto es, tratar de pintar alegóricamente” (p. 117) añadiendo que “La pintura se extiende así al ámbito de las cosas que no son sensibles; éstas son su fin supremo”.

Esta afirmación es, a mi juicio, una de las más importantes de este escrito. La pintura tendría como fin supremo la representación, mediante la alegoría, de nociones generales, es decir, de conceptos universales, de cosas que no son visibles. Y que el arte debe de alguna manera exhibir la idea, lo ideal o lo general en lo particular, es algo que, en su opinión, los griegos también habrían tratado de conseguir: “Parrasio, un pintor que describía el alma como lo hiciese Arístides, ha podido incluso, según se dice, expresar el carácter de todo un pueblo. Pintó a los atenienses tal como eran, a la vez bondadosos y crueles, ligeros y obstinados, bravos y cobardes. Si una tal representación parece posible, lo es únicamente por medio de la alegoría, a través de imágenes que expresen nociones generales”.

Y si el pintor debe tratar de representar nociones no visibles, generales, mediante lo visible, debe por ello poseer, nos dice, un “un bagaje de erudición al que poder acudir y del que poder tomar signos expresivos, sensiblemente materializados, de objetos que no son sensibles” (p. 118). Y en este sentido, sería Rubens, escribe Winckelmann, “el que más se ha arriesgado en grandes obras' como un sublime poeta” (p. 119) poniendo como ejemplos los cuadros que Rubens pintó sobre María de Médici para el Palacio de Luxemburgo, hoy albergados en el Louvre. Y tras Rubens, menciona como ejemplo de esta pintura alegórica la cúpula de la Biblioteca Imperial de Viena, pintada por el pintor vienés Daniel Gran.

Y ya para ir terminando esta presentación, insistir de nuevo en esta relación entre poesía, mitología y pintura, una relación que también será uno de los temas centrales en la obra de muchos de los teóricos del arte del siglo XVIII, sobre todo de Lessing. Leamos el siguiente fragmento del texto de Winckelmann: “El artista necesita de una obra que contenga todas aquellas imágenes y figuras sensibles que, extraídas de la entera mitología, de los mejores poetas de los tiempos antiguos y modernos, de la oculta sabiduría de muchos pueblos, de los monumentos de la Antigüedad en piedra, monedas y utensilios, sirvieron para conferir una forma poética a los conceptos universales. Este abundante material habría de ser oportunamente distribuido en determinadas categorías y organizado, para instrucción de los artistas, mediante aplicaciones e interpretaciones específicas para posibles casos particulares. Se abriría con ella, al mismo tiempo, un vasto campo a la imitación de los Antiguos, y se dotaría a nuestras obras del gusto sublime de las de la Antigüedad” (p. 120). Pues no lo olvidemos (insisto en que esto es clave para comprender la teoría del arte de Winckelmann), el mayor logro de la pintura consistiría en “la representación de cosas invisibles, pasadas y futuras” (p. 123), no pasando por alto que “todas las artes tienen una doble finalidad: deben agradar e instruir a la vez” (p. 122).

Es más, en su opinión, el artista debe dar que pensar más que lo mostrado a la vista; y “el artista alcanzará este objetivo cuando haya aprendido a no a disimular sus pensamiento bajo alegorías, sino a formularlos en alegorías” (p. 123).

Y como ya adelanté anteriormente, la presencia del pensamiento de Winckelman en la estética alemana posterior será muy intensa, así como objeto de polémicos debates. Friedrich Schelling, por ejemplo, en su obra *Discurso de la academia. Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza* de 1807 dedicará a Winckelmann algunos interesantes comentarios.

Un texto en el que Schelling vuelve sobre algo que juega un papel muy relevante en Winckelmann, afirmando que: "la base del arte y por tanto también de la belleza residen en la vida de la naturaleza" (p. 149) y que, en definitiva, la naturaleza es el "verdadero modelo y fuente originaria de las artes plásticas" (p. 117).

De hecho, para Schelling, Winckelmann fue el "primero que tuvo la idea de considerar las obras de arte según el modo y las leyes de las eternas obras de la naturaleza" (p. 123). Sin embargo, y si bien reconoce Schelling que Winckelmann supo reconocer la suprema belleza, el problema es que la habría presentado separada "en sus distintos elementos, por un lado como esa belleza que está en el concepto y mana del alma y por otro lado como belleza de las formas" (p. 121). Por el contrario, para Schelling la auténtica pregunta es "cuál pueda ser el vínculo activo que une ambos lados, alma y cuerpo (Ibid.) es decir, lo finito y lo infinito. En opinión de Schelling, Winckelmann no definió este vivo miembro de unión, no enseñó cómo pueden generarse las formas a partir del concepto, y por eso, afirma Schelling, el arte adoptó "ese método que llamaremos de retroceso, porque intenta volver desde la forma a la esencia. Pero de este modo sería imposible alcanzar lo incondicionado ((esto es, lo infinito)), pues nunca podrá ser hallado mediante un mero aumento de lo condicionado"(p. 121).

Aquí Schelling estaba criticando posicionamientos como los del pintor Rafael Mengs, quien desde una interpretación de las ideas de Winckelmann, una interpretación probablemente demasiado literal, "habría acabado asentando en Alemania el mismo principio de imitación de los clásicos que se iniciara en la pintura en los tiempos de los Carraci", una imitación de los clásicos convertida en un mero principio formal, y que para Schelling habría provocado en el arte alemán de mediados del siglo XVIII "una falta (..) grande de espíritu y de brillo, unido a un olvido (..) total del sentido originario del arte" (p. 152).

© Juan Martín Prada, 2015.