



escritos
de arte

j.w.goethe



Traducción y notas

Miguel Salmerón

Desde que escribe su encendida loa a la Catedral de Estrasburgo, Goethe inicia un acercamiento a la estética que mantendrá hasta su muerte. En esta obra demuestra cómo toma el arte por una actividad en la que el genio, lo peculiar y la originalidad han de predominar sobre el academismo, lo genérico y lo reglado.

A la vuelta de su viaje a Italia la teoría del arte goethiana experimenta un giro radical. Una sociedad de amigos del arte, una revista y unos premios anuales de pintura intentan imponer una normativa clásica a todo aquel que pretenda dedicarse a la creación.

En su época tardía Goethe modera su clasicismo. Eso sí, lo hace ciñéndose estrictamente al fenómeno artístico, sin tener en cuenta los aspectos ideológicos, de tipo confesional o místico, que tanto atraía a los románticos.

INTRODUCCIÓN

DEMASIADO AMPLIO para comprenderlo cabalmente, demasiado inestable para asumirlo, demasiado seguro de sí mismo, incluso arrogante, para quererlo. Tal vez frívolo en opinión de muchos, aunque excesiva y ociosamente adusto para otros. Una y mil caras, una y mil máscaras. Goethe inspira grandes admiraciones y grandes fobias. E incluso unas y otras son intercambiables (fueron, y son, innumerables los que trocaron, y truecan, su adhesión en desdén). Sin embargo, algo está claro. Incluso para sus partidarios, su figura resulta todo menos entrañable. No, el escritor no provoca esa simpatía íntima que despiertan ciertos autores. No es la emoción y el sentimiento lo que hace retornar a sus páginas; Goethe no proporciona libros de cabecera. Bueno, tal vez sí. En una ocasión escribió uno, *Las cuitas del joven Werther*, que ocupó un lugar privilegiado junto a la cabecera, la atribulada cabecera, de muchos. Mas aquella novela no la escribió J. W. von Goethe, el consejero áulico de una pequeña corte provinciana, sino J. W. Goethe, un joven burgués en cuya familia abundaban los juristas, hombres de ideología reformista. Ideología que adquirió en aquel joven tintes rousseauianos, de rebeldía más que de revolución, y que, en todo caso, dieron lugar a una hosquedad adolescente que cautivó al público lector de una generación.

Con todo, aquel brioso joven murió con su héroe. El pistoletazo suicida no mató sólo a Werther sino también al hijo del abogado Johann Caspar Goethe. El amor por una mu-

jer, una vez frustrado y muerto, se transformó en un incondicionado y siempre vivo deseo de acción. Pero ésta no fue la última primavera. El rocío del olvido, procedente del Leteo, no sólo cayó sobre el Doctor Fausto, sino que también se precipitó repetidas veces sobre su autor: y así vinieron la política, las plantas, Italia, los colores, la teoría de las artes, la escenografía, Schiller, los epigramas, las tertulias, etc. Su obsesión eterna, la sucesiva autoinmolación en aras de la belleza, quedó fijada a un símbolo: la crisálida y la mariposa^[1].

Bien se sabe que el converso es siempre el más entusiasta y, por qué no decirlo, el más fanático de su nuevo credo. Goethe es un ser vuelto sobre sí mismo que replanteó radicalmente sus posturas iniciales y que por eso sufrió en vida y ha sufrido y sufrirá en la posteridad el rechazo de algunos más consecuentes, resueltos y arrojados que él (el eterno adolescente y el romántico que siempre lo mirarán como al padre que abandonó el hogar), pero también el de otros que en el desprecio a Goethe pretenden ocultar ante sí y ante los demás su tibieza (a qué mencionarlos). Él, en el fondo roto y amargado por la incomprensión, aparece, ante los que no lo conocen, en soledad, con una compostura encomiable (o irritante) y pronuncia unas de sus palabras mágicas: "Stirb und werde" (que como un oráculo puede entenderse de varias formas: "muere y sé" o "muere y llega a ser" o "muere y transfórmate").

Y a todo esto ¿qué hemos dicho nuevo sobre Goethe? Nada, hay demasiadas escrituras superpuestas en el palimpsesto como para darle a lo escrito (la siempre falaz en cualquier caso) apariencia de novedad.

A la persona de Goethe y a su condición de fenómeno cultural singular se le ha otorgado, con excesiva frecuencia, una importancia mucho mayor que a su obra y a su pensamiento.

Estas tres esferas constituyen, sin duda, unidad en él. Pero también muchos de los que han emprendido su estu-

dio se han escudado en la globalidad de su figura para eludir dificultades. De esta manera, han desatendido las interrelaciones que vida, obra y pensamiento guardan entre sí y han diluido su estudio en un ditirambo de vivo tono y vaga concreción.

Esta edición se basa en una tesis general sobre la relación entre estética y teoría del arte en el autor. Goethe tiene una estética aunque no otorgó a ninguno de sus escritos tal etiqueta. Y, por otra parte, la gran cantidad de artículos, fragmentos, novelas cortas, epigramas y máximas que tratan sobre arte en su obra ofrecen unas posiciones tan diversas y encontradas que no nos autorizan a afirmar que tuviera una teoría del arte propia. Veamos una exposición de ambos aspectos.

La estética “invisible”

En Goethe hay una consideración de lo bello que, yendo más allá de lo artístico, se relaciona con la potencia cognoscitiva del alma^[2]. Por ello su estética, no formulada sistemáticamente, no sólo puede reconstruirse a partir de sus escritos sobre teoría e historia de las artes, sino sobre todo a partir de sus tratados y artículos sobre filosofía natural. Ya el propio método científico de Goethe tiene un fuerte componente estético, de *aisthesis*, de mirada, de visualidad, de preponderancia del ojo como instrumento del conocer. Afrontar el conocimiento de la naturaleza no consistía para él en separar y analizar, sino en unir y ordenar. Los fenómenos visibles no eran reductibles a conceptos. Éstos tan sólo podían ser ordenados según una familiaridad interna en series constantes de tal manera que las más complicadas se derivarán de las más sencillas. Goethe pasaba horas observando y registrando las diferencias morfológicas entre unas hojas y otras o entre la constitución osteológica de diferen-

tes vertebrados. Goethe tenía la capacidad de dedicar días y días a disponer sobre un lienzo múltiples pinceladas para presentar series de colores simultáneas y luego recoger introspectivamente el efecto psicológico de estas combinaciones sobre nuestro espíritu. Los científicos naturales de campo pueden tachar a Goethe de espiritualista y de reaccionario, pero jamás podrán negar que su obra de filosofía natural, y en especial su *Teoría de los colores*, es una de las que más observaciones directas contiene de toda la historia de la ciencia.

Su pasión por lo visual le hace guardar enormes reservas contra la filosofía y la metafísica. Después de leer la *Antropología* de Kant aconsejado por Schiller le escribe a éste: "Me parece odioso aquello que sencillamente me instruye sin aumentar o avivar inmediatamente mi actividad"^[3].

Pero esto no nos debe hacer pensar que Goethe era un pragmatista moderno; lo personalmente productivo no se identifica para él con lo útil. Como pocos otros, él siente una repugnancia profunda por una teoría de las causas pensadas desde el punto de vista de la finalidad y relacionadas con la manipulación de la naturaleza y la utilidad para el hombre^[4]. Lo fructífero era para Goethe lo verdadero, lo fructífero era aquello que conduce a un aumento de la vitalidad que estimula la percepción de los fenómenos. Contexto en que se configura tanto la relación del hombre con el mundo como la formación del propio hombre.

De todas formas, si Goethe no hacía expresamente filosofía, sí que se puede decir que tiene en cuenta y hace centro de sus pensamientos, la relación entre lo individual y la totalidad. Y éste no se puede dudar que sea un problema filosófico, sino que más bien es el único problema filosófico.

Como ya se ha visto, Goethe sentía una profunda veneración por la naturaleza en la que se percibe la notoria in-

fluencia de Herder.

La naturaleza nos impele a conocerla, pero no nos permite llegar a comprenderla plenamente, ni mucho menos a servirnos de ella. En un artículo de 1783 señala en tono reverencial: “¡Naturaleza!, estamos rodeados por ella y sumidos en ella. Incapaces de salir de su seno y de adentrarnos más en su interior”^[5]. De esta manera, negando la posibilidad de salida Goethe se desmarca de la ciencia newtoniana que convertía la naturaleza en función abstracta y, excluyendo el profundizar en ella, se enfrenta al idealismo. En una máxima nos advierte de estos peligros: “¡No busquéis detrás de los fenómenos!, ¡ellos mismos son la realidad!”. La realidad es pues manifiesta e insondable a la vez. Tiene múltiples nombres, pero sólo es una. Se divide en su inmensidad y cualquier punto de la tierra es su centro, Está viva y obra como artífice de sí misma que pasa de la materia más simple a los más grandes contrastes.

Pero el contacto con esta unidad en lo múltiple y esta permanencia en el cambio no puede agotarse en una serie de relaciones lógicas entre el uno y el todo a la que aspira la *Ética* de Spinoza o la *Monadología* de Leibniz. Por el contrario Goethe saca la conclusión de que para ir hacia el infinito hay que ir a lo finito en todo momento. Nuestro saber es y sólo puede ser visual y va de relación en relación, pero nunca llega a la totalidad. La naturaleza es una porque cada ser da a otro la oportunidad de ser, pero a su vez, la causa de cada ser individual es sólo y exclusivamente él mismo.

El que comprendamos algo que se da la ley a sí mismo tiene que ver con que nuestro yo también es el resultado de llevar a unidad una variedad^[6]. Este conocimiento, como logro, va asociado al placer del alma que siente su poder. De esta manera se pueden derivar las categorías estéticas de las diversas relaciones de nuestro yo autónomo con una realidad igualmente autónoma. Llamaremos grande a

la impresión que obtengamos cuando estemos ante un estado de cosas cuya contemplación o comprensión plena alcance el límite de nuestra alma. Llamaremos bello a aquel objeto que esté limitado de tal manera que podamos comprenderlo fácilmente. Finalmente será sublime la impresión que obtengamos al enfrentarnos a aquello cuya comprensión supera los límites de nuestra alma^[7].

Sin embargo la estética de Goethe no quiere, como quiere la de la escuela británica, quedarse en la descripción de la subjetividad estética. Recordemos que Goethe tiene constantemente la aspiración de convertir en carne y sangre propias todo lo reflexionado. Por ello le interesa sobremanera ver la repercusión que en la educación estética y en la teoría del arte puede tener su reflexión. Para hacer operativos y enriquecedores al conocimiento y, con ello, a la ciencia y a la estética, Goethe postula la renuncia. Renuncia al conocimiento de lo incondicionado. Esta renuncia traería consigo el resaltamiento de los objetos presentes y concretos^[8]. Pero, ¿qué sentido puede tener ese pensamiento objetivo, ese *Gegenständliches Denken*? El primero garantiza su disposición para la poesía, el segundo, idéntico con el primero, una aptitud para el verdadero saber, el del protofenómeno. El protófenómeno ha de buscarse en el mundo sensible. Su existencia es internamente verdadera y necesaria. Independientemente de que no tenga una presencia efectiva, siempre existe y aflora a la visión del hombre que con sabiduría renuncia. El protófenómeno restaña la herida provocada por la necesaria renuncia a la infinitud y nos permite abarcar el todo de otra manera. Nos remite de la individualidad a lo universal, de lo efímero a lo eterno, del fragmento a la totalidad.

Goethe presenta la metamorfosis de las plantas como ejemplo de que en cada fenómeno se pueden contemplar las leyes de toda la naturaleza. En su concepción de lo que era ciencia, el dibujo de la protoplanta, o planta primordial,

era una auténtica experiencia. El fenómeno empírico, mediante la observación controlada, mediante el experimento, se convertía en un fenómeno científico, pero esta elaboración no es la última. Los resultados de todos los experimentos deben ser mostrados en el fenómeno puro. El entendimiento es el medio de pasar de las separadas peculiaridades de la experiencia a la pura visión. La visualización es la meta de toda investigación. Ese momento llega cuando se capta correctamente el último protofenómeno, aquel que no remite a nada más. La ley natural no es un principio abstracto, sino una observación típica análoga a grupos enteros de fenómenos. Un espíritu que aspire a esos resultados necesita una capacidad peculiar transida de pensamiento. Precisa una fantasía exacta y sensorial, una facultad de juicio visualizadora^[9]. La planta primordial (al igual que el animal primordial o la mujer primordial) se ve cuando se logra reducir toda la variedad de los fenómenos vegetales a un tipo. No se trata pues de una abstracción, pues ésta recoge notas lógicas, sino de una visión que recoge multitud de observaciones y que sólo tiene el científico creativo o el poeta^[10]. El último protofenómeno de cada género sería el límite del conocimiento. Cada uno de estos protofenómenos sería una manifestación directa de la Idea, algo único e incognoscible, pero cuya manifestación es múltiple. Nuestro conocimiento no sólo es experiencia, está motivado y es incitado por ella, pero consiste en una "anagnórisis", en un reconocer los protofenómenos reflejo de la Idea. En Goethe se da una suerte de platonismo invertido. El conocimiento más detallado posible de las formas sensibles es lo que nos permite el mayor acercamiento a la Idea. La inmersión en la experiencia, que no en lo empírico, sería el modo de acercarse a la Idea, el acceso al reconocimiento unificador.

La inviable teoría del arte

Sin ser kantiano, Goethe comprende la unidad de las nociones de genio, símbolo y naturaleza. Aun si bien es verdad que al no profundizar en la lectura de Kant no llega a situar en la forma de la intuición sensible el fundamento de la unión de dicha tríada. Recordemos que Goethe habla de una facultad de juicio visualizadora y por tanto el genio ha de ser aquel en que dicha facultad tenga una presencia considerable. Esta postura se deriva de la kantiana. Según ésta el genio es una disposición del ánimo válida tanto para el estudio de la naturaleza como para la ejecución del arte y el juicio sobre éste^[11]. Sin embargo Kant se preguntaba cómo en la cerrada forma de la obra de arte se puede expresar la Idea. No siempre puede tratarse de una representación directa y sencilla y he aquí dónde aparece la noción de símbolo^[12]. Por medio del símbolo la Idea es inmediatamente captada. Por el contrario, la alegoría remite a juicios discursivos de comprensión. Goethe separa las formas simbólicas del arte de las otras posibles. En los escritos sobre artes plásticas diferencia la representación esencialmente orientada al objeto de aquellas en las cuales el espíritu del artista quiere manifestarse más libremente. En este caso los objetos de la obra de arte pueden coincidir con los mejores y más elevados objetos y de esta manera hacerse simbólicos. ¿Cuáles son esos objetos más nobles?: la perfecta moralidad (eticidad) y la intuición de la unidad de hombre y naturaleza. Aquí se unen las concepciones de arte y naturaleza goethianas. Mientras que en el profenómeno se hacen visibles las leyes de la naturaleza una y toda, en el simbolismo el caso particular aparece como representante de lo general, pensado no como concepto abstracto sino como unidad natural concreta^[13]. Lo general es, como acercamiento conceptual a la Idea, no visualizable, aun si bien no es absolutamente inalcanzable como la Idea lo es en el sen-

tido general de la palabra. También hay situaciones visualizables que son irrepresentables para un tipo determinado de arte porque su representación contraría sus leyes.

Otro lugar de la estética goethiana donde se ve la presencia de la filosofía natural es en su clasificación de las artes. Ésta es en buena medida tributaria de un hilemorfismo convencional propio de la vulgata aristotélica. En ésta la oposición principal es la del par de términos elemento y materia frente al de forma y organización^[14].

Los elementos y la materia son el fundamento de toda configuración natural, aquello que todavía no ha recibido forma. El elemento es lo más general y común de todo. La materia, por su parte, es aquello que no ha sido sometido todavía al impulso formativo pero está a su disposición.

Ahora bien, la naturaleza lleva a cabo saltos hacia la realidad, hacia el fenómeno, que, como sabemos, en Goethe es lo más eminente. En las artes estos saltos de lo elemental a lo organizado también se producen. Este proceso tiene lugar por separado en tres grupos de artes a las que Goethe denomina poesía, plástica y música.

Por ejemplo la pertenencia a un género de una composición poética depende de la cercanía respecto a lo elemental o a la organización dentro de un continuo común a toda poesía de búsqueda de realidad y representación. La lírica no es arte para Goethe, se trata tan sólo del elemento del que la poesía se sirve para irse constituyendo como tal. El drama, por su tendencia a remitirnos a un final, presupone la fijación a la forma y la organización y es el género poético más objetivo y perfecto. Por su parte, el epos, con sus fragmentos retardatorios y la mirada puesta en sí mismo, deja todavía un campo considerable a los elementos^[15].

En el ámbito de la plástica, al igual que Herder, Goethe está por un primacía de la escultura. En la escultura se encuentra lo sensible y lo palpable en su representación artística. El color es elemento y materia y condición previa para

la percepción de la figura. La escultura sería el arte plástico más cercano a la organización y llegaría a su más alta cota en la representación de las figuras de los dioses. Sin embargo el objeto de la pintura es la apariencia de aquello que la escultura representa^[16].

En cuanto a la música, señala que la armonía o presencia simultánea de los sonidos es el elemento, mientras que la melodía, como sucesión de los sonidos, es su organización.

El sujeto siempre está más cerca de lo elemental que de la forma.

El arte queda entendido según estas premisas como un proceso de creciente organización y complicación que da lugar a una forma orgánica viva.

En sus primeras etapas la confrontación con la materia es tan difícil que el arte puede caer en el descarrío. Éste consiste en valorar en exceso la individual espiritualidad que se opone a la materia y quedar embriagado de la manera. En un desarrollo mayor se llega al estilo en el que se distancia de la acción del espíritu que lo posibilita y se hace más perfecto y objetivo. El estilo no supone la anulación de la *manera*, la *manera* queda incluida en él, al igual que la organización natural no destruye el elemento sino que lo somete a su modo de configuración.

Los escritos sobre arte

Esta exposición difiere mucho de la habitual en el estudio de Goethe, pues siempre se hacen referencias a su concepción estética teniendo como único horizonte su obra literaria. Hasta ahora se ha hablado de estética sin ponerla en contacto con el arte. Pero ella se debe entender también como una concordancia del autor con su época. Goethe se sentía próximo a la propuesta de Baumgarten de dar

a la lógica inductiva el nombre de estética. Desde este presupuesto, la experiencia directa y visual constituye el elemento principal y la primera fuente de experiencia. Dicho de otro modo, la más importante y primera forma de la experiencia sería estética.

Pero, ¿cuál fue la relación de Goethe con las artes, su teoría y su historia? Desde su infancia entró en contacto con la pintura realista burguesa del siglo XVIII. Su padre y su abuelo eran aficionados al arte y encargaban obras para sus colecciones particulares. Como el lugar de ejecución fue frecuentemente su casa paterna, se puede decir que vivió su niñez entre pintores, de ahí que el ojo cobrara en su relación con el mundo una importancia mucho mayor que en un sujeto normal^[17]. Ya desde pequeño Goethe recibe clases de pintura y dibujo y escucha el relato del viaje paterno a Italia que despierta su interés por el arte de este país. Más tarde las lecciones sobre estética clásica pronunciadas por Adam Friedrich Oeser en la Universidad de Leipzig y las visitas a la Galería de Pintura de Dresde (1768) y a la Sala de la Antigüedad de Mannheim (1769) nos ofrecen el perfil de un joven muy interesado por el arte. El tono firme de los escritos sobre arte de Goethe se fundamenta en la seguridad que le confirieron estas primeras vivencias.

Estos escritos suelen agruparse en tres épocas:

- La del Sturm und Drang (1771-1786).
- La posterior al viaje a Italia o clásica (1788-1805).
- La del Goethe tardío (1812-1832).

Los escritos de la primera época acusan una marcada influencia de Herder. En éstos se entiende el arte como manifestación de una potencia vital creativa y se contraponen el genio al academicismo, lo característico y peculiar frente a lo universal, y lo original frente a lo manido y conforme a reglas. De los artículos escogidos para esta antología destaca "Sobre la arquitectura alemana" (1772) y "Dos paisajes según Claudio de Lorena" (1772).

El primero es un encendido elogio de la Catedral de Estrasburgo como auténtica manifestación de un arte, el gótico, que era auténtico orgullo de la nación alemana. El artículo defiende la discutible posición de que mientras los franceses y los italianos se ven obligados a copiar formas del arte clásico, los alemanes han sido capaces de crear un arte nacional propio. A este escrito subyace una concepción estética irracionalista. La irrepitibilidad, la genialidad y la indescriptibilidad que es propia del gran arte sólo pueden ser entendidas con ayuda de una vivencia, por así decirlo, "congenial". Es muy significativo que el autor apunte como mejor momento para la observación de la Catedral el del amanecer, más apropiado para la fantasmagoría que para la descripción pormenorizada.

El artículo sobre Claudio de Lorena entiende los elementos pictóricos de dos cuadros del autor como sugerencias simbólicas de los difíciles comienzos y de la decadencia del Imperio Romano respectivamente. Esta actitud interpretativa es diametralmente opuesta a la que mantendrá años después, en la que considera los mejores motivos de las obras del arte, lo que el llama símbolos, los objetos que sólo se representan a sí mismos, frente a las alegorías que, estando en lugar de otra cosa, siempre requieren un conocimiento previo para ser desentrañadas. Por otra parte la forma de afrontar estas dos obras está basada en un equívoco^[18].

El segundo período se abre con el inicio de la actividad funcional de Goethe en la corte de Weimar (1776). Durante el primer decenio de ésta el escaso tiempo libre que le permitía la actividad política fue muy poco empleado en la reflexión sobre arte. Sin embargo en 1786, el viaje a Italia modifica sus horizontes vitales y teóricos. El sentido de este viaje era conseguir por fin la ansiada observación directa de obras de arte originales. Dicho viaje ha sido definido como una "historia de formación de la mirada"^[19]. Allí entiende

Goethe que la clave de la arquitectura es la naturalidad "del sentido del movimiento del cuerpo humano". También toma consciencia de la importancia de los materiales en escultura que hace incomparable el original marmóreo del Apolo Belvedere a un vaciado de éste en escayola. Por otra parte, su contacto con la escultura antigua no impulsa a Goethe al estudio de la historia del arte sino al de la anatomía humana. En pintura deplora los motivos religiosos de martirios que condenan a las figuras a la pasividad.

Goethe vuelve de Italia eufórico, forma un círculo de amigos del arte clásico (die Weimarer Kunstfreunde: Schiller, el pintor Johann Heinrich Meyer y el propio Goethe), organiza un certamen de pintura de motivos clásicos (de 1799 a 1805) y funda una revista, *Propyläen*, que aspira a que todas las tendencias artísticas contemporáneas se acomoden a sus presupuestos. En "el país donde madura el limonero" el contacto con el arte clásico y con la obra de Winckelmann le habían hecho abandonar su valoración del arte como una actividad característica, nacional o con idiosincrasia propia y recalcar el aspecto universal y objetivo del mismo. Dicha objetividad afecta tanto a su elaboración como al juicio que pueda hacerse sobre éste y se apoya en dos pilares: un buen conocimiento de la naturaleza y el modelo del arte clásico griego. De esta manera el artista no caería en el "diletantismo". Es decir, no confundiría sus propios sentimientos hacia el arte con el trato que debe dársele a sus objetos y formas. En esta línea, y en un plano más biográfico, se puede mencionar el abandono de Goethe de la práctica efectiva del arte. A lo largo de muchos años, el autor había dudado si dedicarse a la pintura o a la poesía. Hasta 1788, durante su segunda estancia en Roma, no le llega la resignación. A partir de ese momento comprende su interés y su afición por las artes plásticas como un estímulo para la poesía. Goethe señalaba que el carácter objetivo de su poesía era debido a una gran atención y al ejercicio del ojo. Goethe busca en las artes plásticas aquello de