

LA FUNCIO DE L'ARTISTA EN EL PENSAMENT ROMÀNTIC ALEMANY

Carles RIUS SANTAMARIA

Resum

Els orígens de la funció de l'artista en el Romanticisme alemany es remunten al concepte de *Bildung* de la mística medieval alemanya, a la seva idea de Déu com a procés de desenvolupament. Amb l'*Sturm und Drang* aquesta representació va prendre la forma d'una filosofia de la història que situà el geni artista com a col·laborador principal en el procés de la Creació. Els primers romàntics van concretar aquestes idees formant cercles, organitzant activitats i divulgant els seus escrits. I Schelling les va conceptualitzar en una filosofia. Aquest pensament romàntic ha tingut una continuïtat que es pot rastrejar en la filosofia i l'art contemporanis, i també en alguns epígons catalans.

Paraules clau: *Bildung*, geni, cercles, conceptualitzar, epígons.

Abstract

The origins of artist's function in German Romanticism go back to the concept of *Bildung* of medieval German mysticism, to its idea of God as a development process. With the *Sturm und Drang* this representation took the form of a philosophy of history which placed the artist as genius as the main collaborator on the Creation process. These ideas were given concrete representation by the first Romantics, forming circles, organizing activities and spreading its writings. And Schelling conceptualized them in a philosophy. This romantic thought has had a continuity which can be traced in contemporary philosophy and art; also in some catalan epigones.

Key words: *Bildung*, genius, circles, conceptualize, epigones.

L'art pot ser considerat la flor del sentiment humà. En una figura eternament canviant, s'eleva cap amunt, cap al cel, en les diverses zones de la terra, i el Pare universal, que aguanta a la seva mà l'esfera amb tot el que conté, flaireja també d'aquesta sembrada només una fragància concentrada.

Wackenroder

El concepte de *Bildung*, del Mestre Eckhart a Jacob Böhme

Durant els segles XIII i XIV, quan el cristianisme ja era la religió predominant a Europa, una sèrie d'autors alemanys, el Mestre Eckhart, Johannes Tauler i Heinrich Seuse, des de la seva condició de monjos i mitjançant la recerca interior, aprofundiren en la interpretació de les Escriptures.

Com a resultat d'aquesta immersió, en els seus escrits s'hi reflecteix la concepció d'un procés dinàmic, de lluita dialèctica entre principis, que té l'ambició d'explicar tant la constitució de Déu com la de l'home. Aquesta visió dinàmica parteix d'un concepte que els autors esmentats varen introduir, i que després va fer fortuna en la cultura alemanya: l'expressat amb el mot *Bildung*, i que es pot traduir per formació-configuració.¹ El concepte de *Bildung* parteix del terme *Bildnis*, que significa 'imatge', i que està relacionat amb els mots llatins *imago* i *forma*. Així, el terme *Bildnis* va ser usat en la traducció a l'alemany d'un passatge clau de l'Antic Testament com és aquest: «Déu va crear l'home a imatge seva, el va crear a imatge de Déu» (Gn 1,27).

Aquest mateix terme, i altres derivats seus, varen ser usats en la traducció del Nou Testament, sobretot en textos de sant Pau que feien referència a la coneguda com a doctrina de la *Imago-Dei*. Els moments principals d'aquesta doctrina són els següents: 1. L'home va ser creat a imatge de Déu; 2. Amb la «caiguda», l'home va perdre, en part, la imatge de Déu. 3. Crist és la imatge de Déu (2Co 4,4); 4. Els homes som semblants a Crist (1Co 15,49); 5. Mitjançant l'esperit, l'home pot retrobar la imatge de Déu. Aquest darrer pas queda ben expressat en el fragment següent, també de sant Pau: «I tots nosaltres, sense cap vel a la cara, reflectint com un mirall la glòria del Senyor, som transformats a la seva imatge, amb una glòria cada vegada més gran, per obra del Senyor, és a dir, de l'Esperit» (2Co 3,18).

Doncs bé, va ser a partir d'aquesta sèrie d'idees que el Mestre Eckhart va crear la que es coneix com a *Bildungslehre* (doctrina de la formació), i que es pot resumir així: l'home, mitjançant Crist, ha d'aspirar a la imatge original de Déu (*Urbild*); però, paradoxalment, per aconseguir-ho, primer s'ha de desprendre de totes les imatges humanes (*entbilden*), i permetre que Déu es faci present en l'ànima (*einbilden*), i aconseguir així un estat descrit com a «més enllà de tota imatge» (*überbilden*).

Uns anys més tard, un pensador influït per aquests autors místics, Jacob Böhme (1575-1624), va recollir els trets principals d'aquesta doctrina de la *Bildung*, però en va

¹ Per conèixer l'origen del concepte *Bildung* i la seva evolució en la cultura alemanya dels segles XVII, XVIII i XIX, remeto a: SCHAARSCHMIDT, I., *Der Bedeutungswandel der Worte «bilden» und «Bildung» in der Literaturepoche von Gottsched bis Herder* (El canvi de sentit del mot «formar» i «formació» en l'època de la literatura de Gottsched fins a Herder), Berlín, 1931; SCHILLING, H., *Bildung als Gottesbildlichkeit* («Formació» com a figuració de Déu), Friburg de Brisgòvia, Lambertus Verlag, 1961, i LICHTENSTEIN, E., *Zur Entwicklung des Bildungsbegriffs von Meister Eckhart bis Hegel* (Sobre el desenvolupament del concepte de «formació» del Mestre Eckhart fins a Hegel), Heidelberg, Quelle & Meyer, 1966.

ampliar el camp d'acció. Així, segons Böhme, *Bildung* significa un procés que, esdevenint-se per mitjà de la lluita entre dos principis, la ira (*Zorn*) i l'amor (*Liebe*), inclou la creació del món per part de Déu i la naturalesa tal com nosaltres la percebem. A més, Böhme posà èmfasi en el fet que la recerca de la imatge originària per part de l'home es realitza mitjançant el llenguatge, un do que l'aproxima a la divinitat. En altres paraules, per a Böhme, *Bildung* tenia el sentit d'un procés general de desenvolupament en Déu, un procés al qual l'home pot contribuir.

Amb això, disposem ja d'aquests quatre elements remarcables: la valoració de la naturalesa, la perspectiva històrica, el sentit religiós d'aquesta visió històrica, i el paper de l'activitat creativa de l'home. Tot seguit, veurem com a Alemanya, a partir de la segona meitat del segle XVIII, la relació entre aquests elements evolucionà de manera que formà un corrent que s'oposava críticament a cert pensament racionalista que tendia a enravenar-se. Aquesta evolució tingué diversos estadis, els quals em dispo a explicar a continuació.

La gènesi del concepte de geni en l'*Sturm und Drang*

Des dels seus orígens, la filosofia s'ha interessat per l'art. Però el 1750 aquesta atenció es va plasmar en la formació, per part d'Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), d'una nova disciplina dins de la filosofia, l'Estètica. I va ser a partir d'aquell moment que l'estimació intel·lectual per l'art va anar en augment, i va donar forma a un moviment literari que es va estendre, del 1765 al 1785, per la cultura alemanya, el que es coneix com a *Sturm und Drang* (tempesta i bursada). Els protagonistes principals d'aquest moviment foren: J. G. Hamann, J. G. Herder, el primer Goethe i el primer Schiller.

Doncs bé, en l'obra del fundador d'aquest moviment, Johann Georg Hamann (1730-1788), s'hi pot veure la influència de les idees albirades per la mística medieval alemanya i per Jacob Böhme. Així, en un assaig que va escriure el 1759, *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Memòries socràtiques), aquest pensador diu: «Així com l'home ha estat creat a semblança de Déu, el cos sembla ser una figura o imatge (*Bild*) de l'ànima.»²

En aquest fragment, Hamann al·ludeix precisament la frase de l'Antic Testament que hem vist que és el punt de partida de la doctrina de la formació del Mestre Eckhart. Tanmateix, aquí el filòsof no es limita a reafirmar la visió tradicional segons la qual el mitjà d'aproximació entre l'home i Déu és l'ànima, sinó que també suggereix que aquesta semblança s'estengui al cos, és a dir, a la part natural de l'home. Més encara: aquest èmfasi a mostrar la relació entre la divinitat i la naturalesa va dirigit justament a remarcar la capacitat de l'home d'afaiçonar la matèria. Aquesta intenció es pot consta-

² «Wie der Mensch nach Gleichheit Gottes erschaffen worden, so scheint der Leib eine Figur oder Bild der Seelen zu sein.», J. G. HAMANN, *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Memòries socràtiques), a *Sämtliche Werke*, Viena, Verlag Herder, 1950, vol. II, p. 66.

tar unes línies més avall, en què Hamann compara el mètode maièutic de Sòcrates, primer amb la cèlebre professió de llevadora de la seva mare, però després també amb el menys conegut ofici d'escultor del seu pare: «Des d'aquest punt de vista, Sòcrates imitava el seu pare, un escultor, el qual tallant i traient allò que no ha d'estar a la fusta, justament així aconseguia la forma de la imatge (*Bild*).»³

Aquí, en comparar l'activitat del filòsof, que cerca la forma adequada del concepte, amb un escultor, Hamann suggereix la capacitat de l'activitat humana de donar dimensió espiritual a la matèria. Això encaixa amb el tema principal de les *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Memòries socràtiques), això és: enfront de la defensa de la raó feta per il·lustrats com Kant, la reivindicació de la fe com un tipus especial de coneixement, i l'al·lusió a l'art com a mitjà d'aquest coneixement. Ara bé, és en un altre escrit elaborat tres anys més tard, el 1762, titulat justament *Aesthetica in nuce*, on Hamann desenvolupa aquesta concepció metafísica de l'art. Un dels passatges d'aquesta obra en què de manera més explícita s'expressa aquesta idea és el següent:

«Aquesta analogia de l'home amb el creador atorga a totes les criatures el seu contingut i caràcter, del qual depèn la fidelitat i la creença en la natura completa. Com més viva sigui aquesta idea, segons la qual en la nostra ànima hi ha la imatge fidel del Déu invisible, més capaços som nosaltres de veure la seva benevolència en les criatures; provar-la, contemplar-la i palpar-la amb les mans. Tota impressió de la naturalesa en l'home és no solament quelcom que roman a la ment de l'home, sinó una penyora de la veritat fonamental: qui és el SENYOR. Cada reacció de l'home en la criatura és un compromís nostre amb la natura divina, i una constatació que nosaltres pertanyem al seu llinatge.»⁴

D'entrada, aquest fragment és il·lustratiu de l'estil literari utilitzat pels autors de l'*Sturm und Drang*: un seguit de frases amb el sentit mig nuat, però que intenta il·luminar una mateixa noció des de diferents punts de vista. A més, però, en aquest passatge podem veure-hi clarament que Hamann recull les dues idees que hem vist en Jacob Böhme: d'una banda, la idea segons la qual també la naturalesa dona testimoni de la presència de Déu; de l'altra, la idea que l'activitat humana vers aquesta naturalesa pot ser considerada, precisament perquè de manera indirecta també és activitat divina,

³ «Von dieser Seite ahmte also Sokrates seinen Vater nach, einen Bildhauer, der, indem er wegnimmt und hauet, was am Holze nicht seyn soll, eben dadurch die Form des Bildes fördert.» J. G. HAMANN, *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Memòries socràtiques), a *Sämtliche Werke*, Viena, Verlag Herder, 1950, vol. II, p. 66.

⁴ «Diese Analogie des Menschen zum Schöpfer ertheilt allen Kreaturen ihr Gehalt und ihr Gepräge, von dem Treue und Glauben in der ganzen Natur abhängt. Je lebhafter diese Idee, das Gegenbild des unsichtbaren Gottes in unserm Gemüth ist; desto fähiger sind wir Seine Leutseeligkeit in den Geschöpfen zu sehen und zu schmecken, zu beschauen und mit den Händen zu greifen. Jeder Eindruck der Natur in dem Menschen ist nicht nur ein Andenken, sondern ein Unterpand der Grundwahrheit: Wer der HERR ist. Jede Gegenwüirkung des Menschen in die Kreatur ist Brief und Siegel von unserm Antheil an der Göttlichen Natur, und dass wir Seines Geschlechts sind.» J. G. HAMANN, *Aesthetica in nuce*, a *Sämtliche Werke*, Viena, Verlag Herder, 1950, vol. II, p. 206 i 207.

part de la revelació de Déu, col·laboració en la Creació. L'expressió més focalitzada que Hamann donà a aquella concepció tingué un efecte estimulante en els altres autors de l'*Sturm und Drang* i, posteriorment, en els romàntics alemanys. En paraules de Frederick C. Beiser: «L'*Aesthetica in nuce* va esdevenir la bíblia per a l'estètica de l'*Sturm und Drang*, les Sagrades Escripures per a l'epistemologia dels *Romantiker* [...]. L'apoteosi de l'art, la intuïció i el geni també va trobar els seus orígens en el text clàssic de Hamann.»⁵

El segon pensador remarcable de l'*Sturm und Drang* és Johann Gottfried Herder (1744-1803), deixeble de Hamann. En l'obra d'aquest escriptor també s'hi troben els temes que acabem de veure en el seu mestre, si bé tractats amb una major claredat expositiva que reflecteix la seva condició de professor.

Aquell aspecte en què Herder va superar clarament el seu guia, recollint un dels sentits de la *Bildung* i marcant una fita en el pensament occidental, va ser la filosofia de la història.⁶ El que Herder va escriure sobre aquesta temàtica s'ha d'ubicar en la crítica a la concepció il·lustrada de la mateixa, en la qual hi predominava una visió de la història com a progrés constant i lineal cap a la perfecció de la humanitat. Segons el parer de Herder, en aquella quimèrica representació de la història tot anava dirigit a justificar el moment present, quedant el conjunt de les etapes anteriors com a completament superades. I el filòsof va acompanyar la seva crítica amb la desaprovació d'altres aspectes que hi estaven relacionats: antireligiositat combativa; un subjecte omnipotent que s'erigeix com a únic agent de la història; la defensa de la uniformitat que desconsidera les particularitats tant individuals com col·lectives, etcètera.

Un aspecte a remarcar de la filosofia de la història de Herder són les imatges que, en contraposició amb la pauta de l'home i la seva història com si fossin una màquina («mecanicisme»), es presenten per expressar-ne l'evolució, això és, imatges que precisament tenen a veure amb la naturalesa. Em refereixo al símil del creixement de l'arbre o del nadó, emprat per a referir-se a l'esdevenir del conjunt de l'espècie. Un bon exemple d'aquest tipus de representació de la història es pot veure en el següent fragment de l'*Auch eine Philosophie der Geschichte* (Encara una filosofia de la història):

«Es tracta veritablement d'un gran segle en tant que mitjà i objectiu: sens dubte, és el cim suprem de l'arbre respecte a totes aquelles coses que ens han precedit i sobre les quals ens dreem! Quanta saba que podia abastar el nostre delicat ramatge del cimall, hem emprat

⁵ Frederick C. BEISER, *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1987, p. 34.

⁶ La filosofia de la història fou tractada per Herder principalment en dues obres: *Auch eine Philosophie der Geschichte* (Encara una filosofia de la història), del 1774, i *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Idees per a una filosofia de la història de la humanitat), del 1784-1791. Aquí ens centrarem en la primera d'elles, atès que és la que va ser escrita per l'autor dins del període històric en què el moviment *Sturm und Drang* estava actiu com a tal.

de l'arrel, del tronc i de les branques! Ens trobem elevats per sobre dels orientals, dels grecs, dels romans, sobretot dels bàrbars gòtics de l'Edat Mitjana!»⁷

Aquestes paraules, doncs, ens mostren com una representació organicista serveix per a explicar la relació entre les parts i el tot en l'esdevenir històric. A partir del que s'ha dit, emperò, ja es pot endevinar que aquesta presentació que Herder fa del seu moment contemporani com si fos la fi de la història, no està mancada d'ironia –d'altra banda, un recurs habitual en aquest filòsof–, de manera que si bé el símil orgànic usat segueix tenint validesa, l'ús que se'n fa aquí serveix justament per a presentar la visió racionalista de la història, aquella que Herder considerava del tot equivocada.

Una mica més endavant, però, d'aquest escrit de Herder, es pot veure la seva valoració real sobre el moment històric contemporani, aquell que acaba de ser presentat com el cim de tot el procés, però que ara es mostra com un estat de profunda crisi, si bé previ a un possible renaixement: «Ens acostem a una nova entrada en escena, per bé que certament només sigui per mitjà de la putrefacció!»⁸

D'aquesta manera, la visió de la història de Herder semblaria estar formada per un present decadent (el racionalisme il·lustrat) i un futur esperançador (aquell que l'autor espera despertar). Amb tot, s'ha de tenir en compte que Herder és precisament un dels autors que comença la idealització de l'Edat Mitjana, i que, per tant, la representació completa que aquest filòsof té de la història acaba sent la següent: l'Edat Mitjana com una època de gran esplendor, després de la qual s'hauria produït un període obscur, i de la qual ha d'emergir un moment de renaixement.

De fet, aquesta concepció cíclica en què al final es retorna a un estat similar al de l'origen, ja havia aparegut en diversos moments de la història del pensament occidental. Així, en Empèdocles com a representació doble de la creació de l'univers i també de la història de l'ànima humana, en un procés de lluita entre dos principis, l'Amor i la Discòrdia, en què el domini inicial de l'Amor reapareix al final (Kirk i Raven, 1979); o en el mite de l'androgin de Plató (*El convit*); o també en la narració cristiana de la creació del paradís, la «caiguda» i la salvació final. En Herder, però, aquest esquema reapareix per descriure la història més recent de l'home, de manera semblant a com el Renaixement havia reivindicat el retorn de l'Antiguitat, però ara posant com a model

⁷ «Wahrlich ein grosses Jahrhundert als Mittel und Zweck: ohne Zweifel der höchste Gipfel des Baums in Betracht aller vorigen, auf denen wir stehen! Wie haben wir uns so vielen Saft aus Wurzel, Stamm und Ästen zu Nutz gemacht, als unsre dünnen Gipfelzweige nur fassen können! stehen hoch über Morgenländer, Griechen, Römer, zumal über den mittlern gothischen Barbarn! hoch sehen wir also über die Erde!», J. G. HERDER, *Auch eine Philosophie der Geschichte* (Encara una filosofia de la història), a *Werke in zehn Bände*, Frankfurt del Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2000, vol. 4, p. 70.

⁸ «Wir nahen uns einem neuen Auftritte, wenn auch freilich bloss durch Verwesung!» J. G. HERDER, *Auch eine Philosophie der Geschichte* (Encara una filosofia de la història), a *Werke in zehn Bände*, Frankfurt del Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2000, vol. 4, p. 101.

precisament l'Edat Mitjana. I en aquest punt és pertinent preguntar-se: ¿quin és el referent més pròxim al qual va recórrer Herder en aquesta visió de la història? Certament, aquests autors que s'acaben de citar varen influir en el pensament de Herder, però per a respondre aquesta qüestió amb més precisió n'hi ha prou de comparar el passatge d'aquest filòsof transcrit anteriorment, aquell en què es descriu un estat pútrid previ a un renaixement, i el següent fragment de l'Evangeli de sant Joan:

«Ha arribat l'hora que el Fill de l'home serà glorificat. Us ho ben asseguro: si el gra de blat, quan cau a la terra, no mor, queda ell tot sol, però si mor, dóna molt de fruit. Els qui estimen la pròpia vida, la perden, i els qui no l'estimen en aquest món, la guarden per a la vida eterna» (Jn 12,23).

Amb aquesta comparació es pot apreciar, en primer lloc, que els símils orgànics que Herder utilitza per a presentar la seva concepció religiosa de la història, en contraposició a l'al·legoria de la màquina pròpia del racionalisme, són molt similars als que s'usen en la *Biblia*. Però, a més, en veure com aquí, referit a la història de l'ànima humana, s'usa el símil de la llavor que mor i reneix, de manera similar a com hem vist que més amunt Herder l'utilitza per a explicar la història més recent, podem suposar que fou precisament de la *Biblia* d'on el filòsof va treure les seves idees i representacions sobre la filosofia de la història. Encara més: si considerem aquesta primera gran obra que Herder va dedicar a aquest tema, això és, *Auch eine Philosophie der Geschichte* (Encara una filosofia de la història), però en el seu conjunt, podrem comprovar que aquest escrit, malgrat ocupar-se de la història terrenal, comença amb una al·lusió al paradís, i acaba amb l'anunci d'un temps lluminós, és a dir, d'una manera molt semblant a com succeeix en la *Biblia*, la qual només té dos moments principals en els quals el paradís és esmentat, al començament, en el *Gènesi*, i al final, en la Jerusalem celestial de l'*Apocalipsi* de sant Joan. Dit d'una altra manera, la filosofia de la història de Herder, arrelada com està en el combat per la religiositat, consisteix en un cicle històric de la humanitat, el qual al·ludeix a, i està inclòs en, una concepció cíclica present en les *Escriptures*: la de la creació del món, la «caiguda» i la salvació final tal com és presentada per sant Joan. Com veurem més endavant, aquesta filosofia de la història de tipus religiós tindrà una gran presència en el Romanticisme alemany.⁹

⁹ La influència dels escrits de sant Joan en la filosofia alemanya no es limita a l'obra de Herder, sinó que s'estén a altres pensadors. Hermann TIMM, en el seu llibre *Geist der Liebe. Die Ursprungsgeschichte der religiösen Anthropologie (Johannismus)* (Esperit de l'amor. La història originària de l'antropoteologia religiosa [Joanisme]), Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1978, p. 127, diu: «Atès que Novalis, Fr. Schlegel, Schleiermacher, Fr. Von Baader, H. Steffens, Hölderlin, Sinclair, Schelling, Hegel, etcètera, han pres el seu impuls fonamental, pel que es refereix al pensament religiós, de la teologia de l'amor "joànic"». En la mateixa direcció, Arsenio GINZO FERNÁNDEZ, en el seu llibre *Protestantismo y filosofía. La recepción de la Reforma en la filosofía alemana*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2000, p. 70-73 i 180-185, argumenta que aquest corrent hauria tingut certa presència important en el pensament alemany, des de Lessing fins a Schelling, i s'hauria carac-

Amb això, la concepció de la història de Herder sembla estar ben determinada pel sentit religiós de la divina providència. Tanmateix, s'ha de dir que aquest sentit religiós determina principalment l'esquelet general de la història (l'inici, el període intermedi i el final), però que la resta, és a dir, gairebé tot, és deixat en mans de l'home. En aquest sentit, en un escrit del 1778, titulat *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (Del conèixer i el sentir de l'ànima humana), Herder dóna clarament a l'home una important responsabilitat en el procés de la creació:

«Mira tota la naturalesa, considera la gran analogia de la creació. Tot se sent i sent allò que li és semblant, la vida bull cap a la vida. Cada corda vibra al seu to, cada fibra s'uneix amb la seva companyona de jocs, l'animal sent amb l'animal; per què no hauria l'home de sentir amb l'home? Ell és la imatge (*Bild*) de Déu, és un extracte de la creació, el seu administrador; és a dir: en ell dormen mil forces, estímuls i sentiments; i, per tant, en aquests hi ha d'haver ordre, que tot pugui ser despertat i aplicat, que l'home esdevingui el sensor del seu Déu en tot allò que és viu de la creació, en la mesura que li és anàleg.»¹⁰

Aquí veiem com en Herder torna a aparèixer l'explicació segons la qual l'origen religiós de l'home (ell és la imatge de Déu), i el seu arrelament en la naturalesa, el fa administrador de la creació, subjecte protagonista del redreçament de la natura i de l'esdevenir de la història. Ara bé, unes línies més avall del mateix escrit, Herder especifica encara més quin tipus de subjecte humà és el que ha d'emprendre aquesta tasca:

«Tota natura humana noble reposa, com tota bona llavor, en un tranquil estat embrionari: és allà i no es reconeix a si mateixa. Allò que en relació amb les facultats de l'ànima s'anomena geni, és, en referència amb la voluntat i el sentiment, caràcter. D'on sap el pobre germen, i d'on ho hauria de saber, quins són els estímuls, les forces, les aromes de la vida que en el moment del seu esdevenir aflueixen? El segell de Déu, el cel de la Creació reposen sobre d'ell: ell fou creat (*gebildet*) al punt central de la terra.»¹¹

teritzat per una concepció oberta del cristianisme, que hauria cercat els seus referents en els escrits de sant Joan –en el seu Evangeli «filosòfic»–, que també hauria estat influït pel pensament de Spinoza, i que hauria plasmat el seu programa en la idea d'una religió del futur que fos la religió de l'esperit. Com podem constatar més endavant, aquesta concepció «joanista» culmina en els escrits de Schelling, en les darreres lliçons de la *Philosophie der Offenbarung* (Filosofia de la revelació), la qual parla de la idea d'una futura Església de Joan.

¹⁰ «Siehe die ganze Natur, betrachte die grosse Analogie der Schöpfung. Alles fühlt sich und Seinesgleichen, Leben waltet zu Leben. Jede Saite bebt ihrem Ton, jede Fiber verwebt sich mit ihrer Gespielin, Tier fühlt mit Tier; warum sollte nicht Mensch mit Menschen fühlen? Nur er ist Bild Gottes, ein Auszug und Verwalter der Schöpfung; also schlafen in ihm tausend Kräfte, Reize und Gefühle; es muss also in ihnen Ordnung herrschen, dass Alle aufwachen und angewandt werden können, dass er Sensorium seines Gottes in allem Lebenden der Schöpfung, nach dem Masse es ihm verwandt ist, werde.», J. G. HERDER, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (Del conèixer i el sentir de l'ànima humana), a *Werke in zehn Bände*, Frankfurt del Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2000, vol. 4, p. 360-361.

¹¹ «Jede edle Menschenart schläft, wie aller gute Same, im stillen Keime: ist da und erkennt sich selbst nicht. Was

És a dir, que per a Herder l'home administrador de la creació és clarament l'artista, el geni artista. I això és així perquè posseeix una facultat especial, aquella que ja havíem vist al·ludida en la mística medieval: la imaginació, aquí justament significada amb el mot *Einbildungskraft*.

En resum, Herder desenvolupà un sentit de la *Bildung* com a procés històric. Aquesta història fou compresa pel filòsof, usant símil orgànics i en un sentit religiós, com un cicle històric dins d'un cicle més gran, el de la creació del món. A més, Herder precisà la idea que és en la figura del geni artista en qui Déu ha dipositat les esperances per reorganitzar la naturalesa «caiguda», i per col·laborar en el procés de la creació.

El 1788 va morir Hamann, i cadascun dels que havien estat els principals membres de l'*Sturm und Drang* seguí la seva pròpia evolució: Herder tendí vers el panteisme, Goethe i Schiller cap al classicisme. Malgrat tot, també aquesta concepció vital i imaginativa de la història que Herder havia treballat tingué una forta influència en els autors romàntics.¹²

Concreció de les idees de Hamann i Herder en els primers romàntics

La Revolució Francesa del 1789 despertà, en un primer moment, un gran entusiasme entre els joves romàntics alemanys. Ràpidament, però, arran dels esdeveniments sagnants que la succeïren –Regnat del Terror de Robespierre, 1793-94–, aquest optimisme inicial s'anà transformant en crítica. I fou en aquest context que a Alemanya augmentà l'èmfasi en el protagonisme de l'art, sent ara, a més, defensada clarament la creença en el seu poder com a eina de transformació de la història, individual i col·lectiva.

Un dels primers exemples d'aquest nou plantejament el tenim en l'obra de Friedrich Schiller del 1795, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (Sobre l'educació estètica de l'home en una sèrie de cartes), en què aquest poeta i pensador advoca per posar l'art per davant de l'acció política. Així, a l'inici de la Carta novena, Schiller diu:

in Absicht auf Seelenkräfte Genie heisst, ist in Absicht auf Willen und Empfindungen, Charakter. Woher weiss der arme Keim, und woher soll ers wissen, welche Reize, Kräfte, Düfte des Lebens ihm im Augenblick seines Werdens zuströmen? Das Siegel Gottes, die Decke der Schöpfung ruhet auf ihm: er ward gebildet im Mittelpunkt der Erde.»
J. G. HERDER, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (Del conèixer i el sentir de l'ànima humana), a *Werke in zehn Bände*, Frankfurt del Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2000, vol. 4, p. 384.

¹² Hom pot veure les similituds existents entre la filosofia de la història de Herder i la manera romàntica d'entendre la història, tenint present el que acabem d'explicar i considerant el següent passatge de H. G. SCHENK: «S'ha observat, amb raó, que la contribució essencial dels romàntics a la cultura històrica va consistir en el fet que varen entendre que cap historiador digne d'aquest nom no podia aconseguir res sense algun esforç dels seus poders imaginatius. La historiografia, si volia elevar-se per sobre de la varietat indigna d'aquest nom, "seca com la pols", basada en l'ús de les tisesores i l'engrut, havia de donar vida al passat, ressuscitar els morts, amb tots els seus problemes i els seus conflictes humans», *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre la historia de la cultura*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 71.

«Per a aquesta fi (l'ennobliment del caràcter), hom hauria, doncs, de cercar un instrument que l'Estat no ens ofereix; i aleshores podrem obrir fonts que conservaran les aigües pures i límpides malgrat la corrupció de la política.

Ara hem arribat al punt al qual tendien totes les consideracions prèvies. Aquest instrument que acabo d'esmentar és el bell art, les fonts s'obren en els seus models immortals.»¹³

Un altre exemple d'aquest sentit transformador de l'art el trobem un any més tard, el 1796, quan Schelling, Hölderlin i Hegel, en aquell moment tres joves estudiants a la Fundació de Tubinga, firmaren un manifest conegut com a *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (El programa més antic del sistema de l'idealisme alemany), el qual pretenia marcar una nova era. En aquell succint escrit de tres planes, es comença per parlar d'una nova ètica, una nova física, una nova política i una nova història. I posteriorment es fan desembocar el conjunt d'aquestes idees en una de sola «que les aplega totes, la idea de la bellesa». Sobre aquesta noció de bellor diu el manifest: «Car estic convençut que l'acte suprem de la raó, aquell que abraça totes les idees, és un acte estètic, i que veritat i bondat només en la bellesa s'agermanen.»¹⁴

I en unes línies més avall del mateix escrit, es parla també d'una nova religió, una «religió sensible» en què l'art i la imaginació hi tindran un lloc important. Pel que fa a aquesta creença s'afirma: «Monoteisme de la raó i del cor, politeisme de la imaginació (*Einbildungskraft*) i de l'art, heus aquí el que ens fa falta!»¹⁵ Veiem, doncs, com en aquest document la varietat d'expressió pròpia de l'art no és vista com a incompatible amb un sentit il·lustrat d'universalitat que, al mateix temps, té un sentit religiós.¹⁶

¹³ «Man müsste also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein un lauter erhalten. Jetzt bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine bisherigen Betrachtungen hingestrebt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihrem unsterblichen Mustern.», F. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (Sobre l'educació estètica de l'home en una sèrie de cartes), a *Sämtliche Werke*, Munic, Deustchen Taschenbuch Verlag, 1965-1967, vol. 5, p. 592 i 593.

¹⁴ «Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind.», *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (El programa més antic del sistema de l'idealisme alemany), a H. ZELTNER, *Schelling*, Stuttgart, Fr. Frommanns Verlag, 1954, p. 65.

¹⁵ «Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst, dies ist's was wir bedürfen.», *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (El programa més antic del sistema de l'idealisme alemany), a H. ZELTNER, *Schelling*, Stuttgart, Fr. Frommanns Verlag, 1954, p. 66.

¹⁶ S'ha escrit molt sobre qui és l'autor principal d'*El programa més antic del sistema de l'idealisme alemany*, i darrerament s'ha defensat bastant l'autoria de Schelling. En concret, Arturo LEYTE, en el seu llibre *Las épocas de Schelling*, advoca per la continuïtat entre el que s'expressa en aquest manifest i el pensament posterior d'aquest filòsof. Així, diu: «Fos o no escrit per ell [Schelling], el que s'hi va escriure constitueix guia i programa del treball filosòfic successiu [...]. En certa manera, aquesta carta programàtica conté el desenvolupament de Schelling [...].», (p. 25). I més endavant afirma: «Que Schelling culmini la seva filosofia amb l'elaboració d'una "filosofia de la revelació", que no sols implica una filosofia de la història i de la religió, sinó que molt més decisivament apunta a l'horitzó d'una "història superior", il·lustra sobre una continuïtat i un deute amb els seus orígens que tot el seu desenvolupament mai no va poder trencar» (p. 26).

També el 1796, Wilhelm Heinrich Wackenroder i Ludwig Tieck redactaren conjuntament a Berlín una obra que posteriorment seria molt coneguda: *Herzenergiessungen eines kunstliebendenden Klosterbruders* (Desfogaments d'un monjo amant de l'art). Un escrit que cerca maneres de tornar a fer contemporani i efectiu un tipus d'art amb sentit devot com el que en el seu temps havien realitzat els artistes Albrecht Dürer i Rafael. En aquesta obra trobem el següent passatge il·lustratiu:

«L'art pot ser considerat la flor del sentiment humà. En una figura eternament canviant, s'eleva cap amunt, cap al cel, en les diverses zones de la terra, i el Pare universal, que aguanta a la seva mà l'esfera amb tot el que conté, exhala d'aquesta sembrada només una fragància concentrada.»¹⁷

En aquest fragment, es torna a fer present aquella imatge que hem vist en Herder, segons la qual l'artista esdevé administrador de la creació. En paraules de Silvio Vietta: en Wackenroder, «el gran artista apareix veritablement com a mèdium d'un camp de forces divines que s'eleva en l'àmbit humà».¹⁸

A més a més, aquest creixent protagonisme de l'art es va anar concretant no sols en obres apologetiques individuals i en declaracions col·lectives, sinó també en altres activitats realitzades conjuntament. Tal com explica H. G. Schenk: «El moviment romàntic va ser particularment ric en òrgans fets amb aquest propòsit. En realitat, petits grups literaris o filosòfics, o cenacles, com se'ls anomenava a França, varen florir més que mai. Sovint, aquestes reunions d'amics van unir homes de diferents camps artístics o intel·lectuals, o a vegades de diferents nacions [...]. Mai des del Renaixement havien conversat entre si tant els intel·lectuals, no amb el propòsit de mostrar el seu *esprit*, ni de perseguir la veritat per mitjà d'arguments i contraarguments racionals, sinó d'inspirar-se els uns als altres en l'inacabable art de revelar la veritat».¹⁹

Doncs bé, com a cas paradigmàtic d'aquesta activitat tenim el grup de pensadors i artistes que el 1798 formaren el que es coneix com a primer Romanticisme (*Frühromantik*), els orígens del qual són els següents. El mes d'agost del 1798 varen coincidir a la ciutat alemanya de Dresden un conjunt d'escriptors: Schelling, Novalis, els germans

¹⁷ «Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor, und dem allgemeinen Vater, der den Erdball mit allem was daran ist, in seiner Hand hält, duftet auch von dieser Saat nur ein vereinigter Wohlgeruch.», W. H. WACKENRODER, *Herzenergiessungen eines kunstliebendenden Klosterbruders* (Desfogaments d'un monjo amant de l'art), a *Sämtliche Werke und Briefe*, Heidelberg, Carl Winter Universität Verlag, 1991, vol. 1, p. 87.

¹⁸ «Der grosse Künstler erscheint geradezu als Medium eines in den menschlichen Bereich hineinragenden göttlichen Kraftfeldes», Introducció de Silvio Vietta a l'obra de W. H. WACKENRODER, *Herzenergiessungen eines kunstliebendenden Klosterbruders* (Desfogaments d'un monjo amant de l'art), a *Sämtliche Werke und Briefe*, Heidelberg, Carl Winter Universität Verlag, 1991, vol. 1, p. 25.

¹⁹ H. G. SCHENK, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre la historia de la cultura*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 208 i 209.

Friedrich Schlegel i August Wilhelm Schlegel; la dona del segon, Caroline, que uns anys més tard seria parella de Schelling mateix; etcètera. Un dia, aquest grup de literats visitaren la galeria d'art de la ciutat, i varen quedar molt impressionats per algunes de les seves pintures –sobretot el quadre de la *Verge Sixtina* de Rafael. A la primera visita varen succeir-ne d'altres, així com converses posteriors molt animades. D'aquesta manera, aquella experiència va esdevenir una mena de «revelació de l'art» en tots aquells autors romàntics, de manera que va determinar gran part del sentit de les seves obres posteriors. Si volguéssim definir d'alguna manera aquella experiència, podríem dir, seguint Xavier Tilliette, que va consistir en la presa de consciència que «el quadre és una expressió que després novament demana una interpretació».²⁰ Això, que en aquests moments pot semblar molt trivial, en aquells joves autors va produir tal estímul, que com a resultat varen sorgir alguns dels escrits que tingueren més influència en el pensament i l'art europeus de les dècades següents: *Die Gemälde* (Els quadres), d'August Wilhelm Schlegel; *Gespräch über die Poesie* (Diàleg sobre la poesia), de Friedrich Schlegel; i el *System des transcendentalen Idealismus* (Sistema de l'idealisme transcendent), de Schelling.

Després d'aquella experiència, ja a principis d'octubre, Schelling va partir cap a Jena per a ensenyar-hi, a la seva universitat, la filosofia de la naturalesa. I la resta de literats del grup es desplaçaren també cap a aquella ciutat. A més, altres autors s'hi afegiren: Schleiermacher, Ludwig Tieck... I Goethe i Schiller també es trobaven molt a prop, a Weimar. Va ser a partir d'aleshores que, durant uns anys, aquell conjunt d'intel·lectuals, escriptors i artistes formaren el que es coneix com a Cercle de Jena, fent reunions periòdiques i publicant una revista, l'*Athenaeum*, on es donaven a conèixer escrits fragmentaris dels diversos autors del grup, sense, però, especificar-ne l'autoria. Doncs bé, gran part del que deien aquells textos es referia a la importància de l'art i l'artista en el conjunt de la història. Alguns bons exemples els podem trobar en passatges escrits per Friedrich Schlegel (1772-1829). Així, ja el 1797 aquest autor havia asseverat, pel que fa a la relació entre l'art i la naturalesa: «Molts d'aquells a qui anomenem artistes són en realitat obres d'art de la naturalesa.»²¹ I, seguint una disposició jeràrquica, el 1800 escrivia Friedrich Schlegel sobre el lloc atorgat a l'artista: «El que els homes són entre les altres formacions (*Bildungen*) de la terra, ho són els artistes entre els homes.»²² En el mateix any, aquest autor escrivia el següent passatge sobre la relació entre l'artista i la religió: «Només pot ser artista qui té una religió pròpia, una intuïció original de

²⁰ Xavier TILLIETTE, *Schelling. Biographie* (Schelling. Una biografia), Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 2004, p. 71.

²¹ «Man nennt viele Künstler, die eigentlich Kunstwerke der Natur sind.», F. SCHLEGEL, fragment 1 dels *Kritische Fragmente* (Fragments crítics), a *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Munic-Paderborn-Viena, Verlag Ferdinand Schöningh, 1958-1967, vol. 2, p. 147.

²² «Was die Menschen unter den andern Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen.», F. SCHLEGEL, fragment 43 de les *Ideen* (Idees), a *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Munic-Paderborn-Viena, Verlag Ferdinand Schöningh, 1958-1967, vol. 2, p. 260.

l'infinit.»²³ I sobre el paper social i històric de l'artista, afirmava: «Si s'ha d'esperar dels erudits la salvació del món? No ho sé. Però ha arribat el moment que tots els artistes es reuneixin com a membres d'una aliança eterna.»²⁴

Per tant, podem comprovar com en aquest intel·lectual i promotor cultural que fou Friedrich Schlegel s'expressen, amb una gran precisió, idees sobre l'art i l'artista molt similars a les que hem vist en Hamann i en Herder.

Presentarem encara un darrer exemple d'autor dels primer Romanticisme que desenvolupà les idees de l'*Sturm und Drang*, tot posant èmfasi en la transformació social i històrica: Friedrich von Hardenberg, més conegut com a Novalis (1772-1801). Aquest autor escrigué el 1799 un assaig titulat *Die Christenheit oder Europa* (La cristiandat o Europa). En aquesta obra, d'una manera que recorda Herder, Novalis comença evocant una època d'esplendor i de bellesa en la qual suposadament hi predominava l'autoritat del cristianisme: l'Edat Mitjana. I després de narrar com aquella situació ha anat desapareixent, augura un futur terrenal en el qual renaixerà l'esperit cristià. Així, Novalis afirma:

«Tot són encara només al·lusions, inconnexes i tosques, però elles testimonien a l'ull històric una individualitat universal, una nova història, una nova humanitat, la més dolça abraçada d'una Església jove i sorpresa amb un Déu amorós, i al mateix temps la concepció interior d'un nou messiès en els seus mil membres. Qui no se sent amb dolç pudor estar prenys? El nounat serà la imatge (*Abbild*) del seu Pare, serà una nova edat d'or amb ulls foscos infinits, serà un temps profètic, miraculós i salvador, un temps reconfortant i que infondrà vida eterna i gran reconciliació; serà el Salvador que, com un autèntic geni, es barreja entre els homes, que només podrà ser cregut però no vist, que serà visible als creients per mitjà d'innombrables figures, consumit com a pa i vi, abraçat com l'amant, respirat com l'aire, percebut com a paraula i cant, i que serà acollit com a mort, amb goig celestial, entre els més forts dolors de l'amor, a l'interior del cos que agonitza.»²⁵

²³ «Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat.», F. SCHLEGEL, fragment 13 de les *Ideen* (Idees), a *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Munic-Paderborn-Viena, Verlag Ferdinand Schöningh, 1958-1967, vol. 2, p. 257.

²⁴ «Ob denn das Heil der Welt von den Gelehrten zu erwarten sei? Ich weiss es nicht. Aber Zeit ist es, dass alle Künstler zusammentreten als Eidgenossen zu ewigen Bündnis.», F. SCHLEGEL, fragment 32 de les *Ideen* (Idees), a *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Munic-Paderborn-Viena, Verlag Ferdinand Schöningh, 1958-1967, vol. 2, p. 259.

²⁵ «Noch sind alles nur Andeutungen, unzusammenhängend und roh, aber sie verrathen dem historischen Auge eine universelle Individualität, eine neue Geschichte, eine neue Menschheit, die süsseste Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes, und das innige Empfängnis eines neuen Messias in ihren tausend Gliedern zugleich. Wer fühlt sich nicht mit süssem Schaam guter Hoffnung? Das Neugeborene wird das Abbild seines Vaters, eine neue goldne Zeit mit dunkeln unendlichen Auge, eine profetische wunderthätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit sein – eine grosse Versöhnungszeit, ein Heiland, der wie ein ächter Genius unter den Menschen einheimisch, nur geglaubt nicht gesehen werden (kann), und unter zahllosen Gestalten den Gläubigen sichtbar, als Brot und Wein, verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geathmet, als Wort und Gesang vernommen, und mit himmlischer Wollust, als Tod, unter den höchsten Schmerzen der Liebe, in das Innre des verbrauchenden Leibes aufgenommen wird.», NOVALIS, *Die Christenheit oder Europa* (La cristiandat o Europa), a *Schriften*, vol. 3, «Das philosophische Werk II», Stuttgart, W. Kohlhammer, 1968, p. 519-520.

En aquestes paraules entusiastes, Novalis profetitza la vinguda d'un nou temps terrenal i col·lectiu que coincidirà amb les representacions religioses de la imatge originària de Déu. I en el context en què aquests mots apareixen es mostra la ferma creença de Novalis del poder de l'art en tal adveniment.

Més endavant d'aquest mateix assaig, en les seves darreres línies, Novalis, recorrent a l'ús d'un dels símbols bíblics més potents, la Jerusalem celestial que ja he introduït més amunt, mostra la seva consciència de la dificultat de l'empresa, però també la seva forta convicció que es convertirà en realitat:

«Per quan? I serà aviat? Sobre això no té gaire sentit preguntar. Tingueu paciència. El temps sacre de la pau eterna arribarà, ha d'arribar; aquell en què la nova Jerusalem serà la capital del món. I fins aleshores estigueu joiosos i sigueu valents davant les adversitats del moment. Companys del meu credo: anuncieu amb paraules i fets l'Evangeli diví, i sigueu fidels fins a la mort a la creença vertadera i infinita.»²⁶

El cert és que Novalis mateix fou fidel a aquest ideari fins al final: els seus escrits literaris, com *Heinrich von Ofterdingen*, mostren els intents d'aquest artista de portar a la pràctica la idea segons la qual l'art, i amb ell la imaginació, pot canviar la realitat. Un propòsit que ell definí justament com a «romantització del món».

Comprat i debatut, els autors del primer Romanticisme alemany varen recollir les idees que havien estat apuntades pels autors de l'*Sturm und Drang*. Però els romàntics donaren concretesa a aquestes idees: les orientaren vers la transformació social i històrica, formaren grups de treball, organitzaren activitats conjuntes, feren divulgació cultural, i s'esforçaren per precisar les seves manifestacions.

Tot amb tot, a partir del 1800, a causa en gran part de la crueltat de les guerres napoleòniques, en aquell primer grup d'autors romàntics es va anar produint gradualment un gir cap a una nova forma de veure les coses, inici del que es coneix com a Romanticisme tardà (*Spätromantik*).

En aquest canvi, desaparegué aquella concepció humanista de la vida que havia existit en Herder, i també l'exultació inicial que es respirava en el grup de Jena, de manera que una visió melangiosa, més pessimista, s'anà imposant en aquells pensadors i artistes. I això es plasmà en una altra manera de concebre la filosofia de la història: augmentà l'enyorança d'una edat d'or situada en el passat, però el final feliç ja no era pensat com una possibilitat real, sinó com un estat més enllà de la mort. A més, va variar el sentit religiós que es tenia: es passà a creure, de forma explícita i combativa, en el teisme

²⁶ «Wann und wann eher? Darnach ist nichts zu fragen. Nur Geduld, sie wird, sie muss kommen die heilige Zeit des ewigen Friedens, wo das neue Jerusalem die Hauptstadt der Welt seyn wird; und bis dahin seyde heiter un muthig in den Gefahren der Zeit, Genossen meines Glaubens, verkündigt mit Wort und That das göttliche Evangelium, und bleibt dem wahrhaften, unendlichen Glauben treu bis in den Tod.» NOVALIS, *Die Christenheit oder Europa* (La cristianitat o Europa), a *Schriften*, vol. 3, «Das philosophische Werk II», Stuttgart, W. Kohlhammer, 1968, p. 524.

de la religió cristiana; i, més en concret, en aquells moments molts romàntics abraçaren el cristianisme catòlic.²⁷ En general, podem dir que en aquests autors es donà un major conservadorisme polític; però també és cert que varen romandre alguns dels elements vitals que s'havien cultivat en el primer Romanticisme, com són el valor de la naturalesa i l'interès per l'art.

Com a conseqüència d'aquest canvi de mentalitat, aparegueren altres agrupacions, la primera de les quals fou la del Cercle de Munic, creat el 1806 per Franz Xaver von Baader, Johann Wilhelm Ritter, Gotthilf Heinrich von Schubert, i també Schelling. A continuació, considerarem en aquest filòsof el procés esmentat.

La filosofia de Schelling com a sistematització del pensament romàntic

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) és un autor especialment adient per a comprendre el procés que s'acaba de descriure. I això pels motius següents. En primer lloc, en l'obra de Schelling apareixen els grans temes que hem vist que ocupen el món intel·lectual alemany de finals del segle XVIII i principis del segle XIX, això és: la naturalesa, l'art, la història i la religió. En segon lloc, aquest filòsof va viure força anys i va poder formar part dels dos cercles romàntics que s'han esmentat aquí: el Cercle de Jena i el Cercle de Munic. En tercer lloc, al mateix temps que va ser participi d'aquests cenacles, Schelling va saber mantenir una distància respecte d'ells, desenvolupant un punt de vista pròpiament filosòfic, el qual va portar a l'intent més reeixit de sistematitzar el pensament romàntic –d'aquí que ja en el seu temps se l'anomenés tant «el poeta del pensament» (Herzen) com «el pensador de la poesia» (Goethe). Per tots aquests motius, l'obra de Schelling ens permetrà comprendre millor tota aquesta evolució, cosa que, al final, facilitarà que puguem fer una síntesi de la tesi romàntica sobre l'artista.

D'antuvi, s'ha de dir que l'obra d'aquest filòsof és extensa i diversa. I que en aquesta complexitat és possible trobar-hi diversos fils conductors. De tota manera, aquí presentarem un breu repàs de les etapes principals del seu pensament, i intentarem veure com hi han estat tractats amb certa sistematització els temes que ens han ocupat des d'un principi, posant especial èmfasi en la qüestió de l'artista.

La primera etapa en l'obra de Schelling és aquella en què el jove filòsof es trobava encara sota la influència de Fichte, i, més en concret, del seu assaig publicat el 1794, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (Fonaments de tota doctrina de la ciència). En els escrits d'aquest període s'insisteix en la recerca d'un únic principi, el Jo absolut,

²⁷ H. G. SCHENK ens recorda que: «El catòlic silesià Joseph von Eichendorff va arribar fins i tot a interpretar tot el moviment romàntic a Alemanya a partir del motiu predominant de la nostàlgia protestant pel catolicisme», *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre la historia de la cultura*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 132.

des del qual es pugui organitzar tot el saber, unitat del coneixement i de l'acció.²⁸ En la recerca d'aquest únic principi que Schelling fa a les *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (Cartes filosòfiques sobre dogmatisme i criticisme), el filòsof rebutja tant el dogmatisme, que fa diluir el subjecte en el món objectiu (Spinoza), com el criticisme, en què el subjecte engoleix l'objecte (Fichte), i advoca per un punt entremig que es mantingui en el món de la representació, però que, al mateix temps, desenvolupi l'experiència interna; un lloc que justament suggereix l'activitat artística generadora de símbols. Així, Schelling conclou aquest assaig amb les paraules següents:

«(La naturalesa) ha reservat, per a aquells que en són dignes, una filosofia que esdevindrà per si mateixa esotèrica perquè no podrà ser apresada ni repetida maquinalment, ni imitada ni tampoc deformada per enemics ocults i espies; una filosofia que esdevindrà símbol per a la unió d'esperits lliures, en el qual tots es reconeixeran (...).»²⁹

La segona etapa en els escrits de Schelling és la de la filosofia de la naturalesa. Aquesta filosofia és la que, en la seva afirmació de la naturalesa enfront del Jo, va permetre a Schelling distanciar-se definitivament del pensament de Fichte. És l'obra que Schelling va desenvolupar justament mentre es relacionava amb els autors del Cercle de Jena. L'estreta relació entre la filosofia de la naturalesa de Schelling i la producció dels artistes de Jena ha estat resumida per Rudolf Haym d'aquesta manera: «Així com la filosofia de la naturalesa [de Schelling] tenia un efecte estimulador en la producció poètica i en la seva teoria, així també a l'inrevés, els esforços poètics del cercle en els quals ell [Schelling] es movia, repercutien en ell».³⁰

Les dues idees generals que dominen aquesta filosofia són la concepció de la natura com un tot orgànic, i la seva orientació direccional (teleologia). Aquest sentit evolutiu ve determinat per una lluita entre dos principis contraposats (una força contràctil i una força expansiva), de la qual sorgeixen, com a productes disposats de forma jeràrquica: la matèria, el procés dinàmic i el producte orgànic. Com a producte orgànic més perfecte hi ha situat l'home, el qual, amb la seva capacitat espiritual, amb la intuïció, és

²⁸ Les obres de Schelling d'aquesta primera època són: *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt* (Sobre la possibilitat d'una forma de la filosofia en general), 1794; *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (Del Jo com a principi de la filosofia), 1795; i *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (Cartes filosòfiques sobre dogmatisme i criticisme), 1795.

²⁹ «Sie (die Natur) hat – für die Würdigen eine Philosophie aufbewahrt, die durch sich selbst zur esoterischen wird, weil sie nicht gelernt, nicht nachgebetet, nicht nachgeheuchelt, nicht auch von geheimen Feinden und Ausspähern nachgesprochen werden kann – ein Symbol für den Bund freier Geister, an dem sie sich alle erkennen (...)», F. W. J. SCHELLING, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (Cartes filosòfiques sobre dogmatisme i criticisme), a *Schellings Werke*, Munic, C. H. Beck/R. Oldenbourg, 1927-1954, vol. 1, p. 265.

³⁰ Rudolf HAYM, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* (L'escola romàntica. Una contribució a la història de l'esperit alemany), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, p. 634.

capaç de fer conscient tot el procés que en la naturalesa es dona de manera inconscient.³¹

Doncs bé, en una obra d'aquesta època, titulada *System des transcendentalen Idealismus* (Sistema de l'idealisme transcendental), publicada el 1800, Schelling situa, al cim d'aquest procés evolutiu, l'artista, com aquell que precisament és capaç de donar expressió exterior a la intuïció de la unitat de la naturalesa. D'aquesta manera, al final d'aquest assaig, es diu:

«Per això mateix, l'art és allò suprem per al filòsof, perquè, per dir-ho d'alguna manera, li obre el santuari on crema en una única flama, en eterna i originària unió, allò que està separat en la naturalesa i en la història, i que ha d'escapar-se eternament a la vida i a l'acció, així com al pensament. La visió que el filòsof es fa artificialment de la naturalesa és per a l'art l'originària i natural. Allò que anomenem naturalesa és un poema xifrat en meravellosos caràcters ocults.»³²

Aquest passatge tan definitiu ens mostra com Schelling situa l'artista com aquell ésser que, després de tota l'evolució de la naturalesa, es troba, fins i tot per sobre del filòsof, al cim de l'espècie humana. Aquest artista és capaç de captar una unitat amb un sentit religiós, una unitat «eterna i originària», és a dir, vinculada a la creació del paradís.³³

³¹ Els escrits de Schelling dedicats íntegrament a la filosofia de la naturalesa són: *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (Idees per a una filosofia de la naturalesa), 1797; *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (De l'ànima del món. Una hipòtesi de la física més elevada per a l'explicació de l'organisme general), 1798; *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (Primer projecte d'un sistema de la filosofia de la naturalesa), 1799; *Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses oder der Kategorien der Physik* (Dedució general del procés dinàmic o de les categories de la física), 1800; *Über den wahren Begriff der Naturphilosophie und die richtige Art ihre Probleme aufzulösen* (Sobre el vertader concepte de la filosofia de la naturalesa i la forma adequada de resoldre els problemes que planteja), 1801; *Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie* (Aforismes per a la introducció a la filosofia de la naturalesa), 1806; i *Aphorismen über die Naturphilosophie* (Aforismes sobre la filosofia de la naturalesa), 1806.

³² «Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muss. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt.», F. W. J. SCHELLING, *System des transcendentalen Idealismus* (Sistema de l'idealisme transcendental), a *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1989, vol. 1, p. 696.

³³ Sobre aquesta perspectiva evolutiva del *Sistema de l'idealisme transcendental*, Andrew BOWIE fa una observació interessant que permet relacionar aquesta obra amb Hegel, Proust, Freud i fins i tot Lacan: «L'originalitat del *SIT* rau en la manera com converteix la filosofia en una "història de l'autoconsciència" (I/3 p. 331). Aquesta història torna sobre el camí que porta al moment en què l'autoconsciència esdevé capaç d'escriure aquesta història, mirant els estadis pels quals el subjecte necessàriament va haver de passar fins a arribar a aquest moment. Hegel adopta aquest model en la *Fenomenologia de l'esperit*, i pot ser observat, pres al nivell del subjecte individual, en *A la recerca del temps perdut* de Proust. També és un model per a la psicoanàlisi: Lacan usa clarament aspectes de la *Fenomenologia*, per exemple», *Schelling and Modern European Philosophy. An Introduction*, Londres i Nova York, Routledge, 1993, p. 47.

En conseqüència, aquí, després d'una extensa explicació filosòfica de la composició i de la dinàmica de la natura i de l'home, torna a aparèixer la representació sorgida en la mística medieval segons la qual l'home interiorment pot retrobar la imatge originària de Déu, i la idea de l'*Sturm und Drang* que l'artista pot fer present aquesta imatge.

Just a partir del 1800, comença la que es considera la següent etapa en l'obra de Schelling, que es coneix com a filosofia de la identitat. Els escrits d'aquest període posen en primer terme un esquema-narració que fins aleshores només s'entreveia, l'esquema que narra els tres moments següents: 1) una unitat originària (entre objectiu i subjectiu); 2) una fragmentació d'aquesta unitat, i 3) un anhel de recuperació d'aquest origen perdut.³⁴

Altrament, és en aquesta època quan Schelling treballà més extensament l'art des de la filosofia. I això està relacionat amb el fet que el filòsof pensava que és l'art l'activitat que té un paper protagonista en la recerca d'aquella unitat perduda. En aquest període, Schelling escrigué diverses obres dedicades principalment a la filosofia de l'art. Aquests escrits són: *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch* (Bruno o sobre el principi diví i natural de les coses. Una conversa), 1802; *Philosophie der Kunst* (Filosofia de l'art), 1802-1803; *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Rede in der Akademie* (Sobre la relació de les arts plàstiques amb la naturalesa. Discurs de l'Acadèmia), 1807.

D'aquestes tres obres, la *Philosophie der Kunst* (Filosofia de l'art) és la més extensa i erudita. Schelling hi desenvolupa, de manera sistemàtica, les idees que ja havia insinuat al final del *System des transcendentalen Idealismus* (Sistema de l'idealisme transcendental). Hi ha diversos passatges d'aquest escrit que mostren fins a quin punt Schelling admirava l'activitat de l'artista. N'hi ha un, però, que em sembla especialment revelador. És el següent:

«Per mitjà de l'art, la Creació divina es presenta objectivament, atès que aquesta es basa en la mateixa capacitat imaginativa d'allò ideal infinit en allò real, en la qual també es basa aquella. L'excel·lent paraula alemanya *Einbildungskraft* (imaginació) significa en realitat la força d'unificació en què es basa tota creació. Ella és la força per mitjà de la qual quelcom ideal és a la vegada quelcom real, l'ànima és el cos, és la força d'individuació que és pròpiament dita la força creativa.»³⁵

³⁴ Les obres d'aquest període en les quals predomina aquest esquema-narració són: *Darstellung meines Systems der Philosophie* (Presentació del meu sistema de la filosofia), 1801; *Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie* (Ulteriors presentacions del sistema de la filosofia), 1802; i *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (Lliçons sobre el mètode dels estudis acadèmics), 1803.

³⁵ «Durch die Kunst wird die göttliche Schöpfung objectiv dargestellt, denn diese beruht auf derselben Einbildung der unendlichen Idealität ins Reale, auf welcher auch jene beruht. Das treffliche deutsche Wort *Einbildungskraft* bedeutet eigentlich die Kraft der Ineinsbildung, auf welcher in der That alle Schöpfung beruht. Sie ist die Kraft, wodurch ein Ideales zugleich auch ein Reales, die Seele Leib ist, die Kraft der Individuation, welche die eigentlich schöpferische ist.», F. W. J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst (Filosofia de l'art)*, a *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1989, vol. 2, p. 214.

En aquest fragment, podem veure com Schelling arriba a equiparar l'activitat de l'artista amb la de Déu, tot considerant que en ambdós es dona un mitjà similar de creació, la imaginació. Certament, aquesta equiparació estava ja implícita en els autors de l'*Sturm und Drang*, però no de manera tan clara, ni tampoc recolzada per un aparell conceptual com el que trobem en Schelling. És aquest laboriós treball conceptual del lloc primordial de l'artista el que ha portat Dieter Jähning a afirmar que «des de Plató fins a Nietzsche, només en Schelling l'art ha ocupat un lloc fonamental en la filosofia».³⁶

En relació amb el gir en la mentalitat romàntica, el qual hem esmentat en el capítol anterior, alguns autors com Walter Schulz i Arturo Leyte han assenyalat que en el cas de Schelling els primers indicis d'aquest canvi es poden trobar en l'obra del 1804, *Philosophie und Religion* (Filosofia i religió), on el tema de la «caiguda» adquireix una presència important.³⁷ Ara bé, hi ha unanimitat a acceptar que és a partir del 1806 quan en Schelling aquest canvi s'intensificà, justament quan el filòsof es traslladà a Munic i entrà en contacte amb els autors del cercle d'aquesta ciutat, sobretot amb Franz Xaver von Baader.³⁸ Així, aquest gir es plasma clarament per primer cop en l'escrit del 1809, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (Investigacions filosòfiques sobre l'essència de la llibertat humana i els objectes que s'hi relacionen), conegut també com l'*Escrit sobre la llibertat*. En aquesta obra, dos temes prenen gran importància: d'una banda, la llibertat i el mal en l'home, i de l'altra, una filosofia de la història similar a la de Herder, però en un sentit més pessimista. Ambdues qüestions mostren una forta influència de l'obra de Jacob Böhme.³⁹ Així, pel que fa al primer tema, en aquest escrit

³⁶Vegeu Dieter JÄHNIG, *Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling* (El lloc clau de l'art en Schelling), en Manfred FRANK i Gerhard KURZ, *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen* (Materials sobre els inicis filosòfics de Schelling), Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1975, p. 329 i 330, i Dieter JÄHNIG, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie* (Schelling. L'art en la filosofia), Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1966, vol. I, p. 15. Un punt de vista similar és expressat per Hermann ZELTNER en *Schelling*, Stuttgart, Fr. Frommanns Verlag, 1954, p. 190.

³⁷Vegeu Walter SCHULZ, *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings* (La conclusió de l'idealisme alemany en la filosofia tardana de Schelling), Stuttgart i Colònia, Verlag W. Kohlhammer, 1955, p. 105, i introducció d'Arturo Leyte i Völker Rühle a les *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona, Anthropos editorial, 2000, p. 15.

³⁸Els escrits més importants d'aquesta etapa en què Schelling va romandre a Munic, i que va del 1806 al 1820 són: *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (Investigacions filosòfiques sobre l'essència de la llibertat humana i els objectes que s'hi relacionen), 1809; *Stuttgarter Privatvorlesungen* (Lliçons privades de Stuttgart), 1810; *Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch* (Clara o sobre la relació entre la naturalesa i el món dels esperits. Una conversa), 1810; *Die Weltalter* (Les edats del món), 1811-1815; i *Über die Gottheiten von Samothrake* (Sobre les divinitats de Samotràcia), 1815.

³⁹Sobre la importància que l'obra de Jacob Böhme va tenir en el pensament de Schelling a partir del 1806, diversos autors han assenyalat que va ser Baader qui va introduir-lo a un coneixement profund de la mateixa. Per conèixer la influència de Baader en l'obra de Schelling, vegeu: Xavier TILLETTE, *Schelling. Biographie* (Schelling. Una biografia), Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 2004, p. 193; introducció d'Arturo Leyte i Völker Rühle a les *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona,

apareix una nova concepció de l'home. Aquesta nova antropologia queda ben reflectida en el passatge següent:

«En l'home es troba tot el poder del principi obscur i, al mateix temps, tota la força de la llum. S'hi troba l'abisme més profund i el cel més elevat, o ambdós centres. La voluntat de l'home és el germen, amagat en l'anhel etern, del Déu que només existeix encara en el fonament; és la vista de vida divina empresonada en la profunditat, que Déu va percebre quan va concebre la voluntat per a la naturalesa. Només en ell (en l'home) ha estimat Déu el món; i és precisament aquesta imatge (*Ebenbild*) de Déu la que fou presa en el centre per l'anhel quan aquest entrà en oposició amb la llum.»⁴⁰

Com es pot veure, aquí l'home ja no és definit solament com la imatge de Déu, aquell en qui Déu va dipositar totes les esperances de la creació: aquí l'home apareix també com aquell qui, amb la seva llibertat i la seva capacitat d'exercir el mal, és capaç de malbaratar totes aquelles esperances. Amb aquesta concepció de l'home, no ens ha d'estranyar que també la figura de l'artista perdés el protagonisme que havia arribat a adquirir en el primer Romanticisme.

Quant a la filosofia de la història, s'ha de dir que en Schelling mateix, des dels inicis de la seva obra, n'existeixen indicis: per exemple, en els dos principis que ja apareixien en la filosofia de la naturalesa, o en l'esquema-narració que hem vist en la filosofia de la identitat. Ara bé, a partir del 1809, amb l'*Escrit sobre la llibertat*, aquesta filosofia de la història esdevé el marc general i principal de tot el seu pensament: una consideració de l'evolució del món compresa com un procés de desenvolupament de Déu, posant especial èmfasi en l'especulació sobre els moments més remots de la història, això és, els inicis de la creació divina, els estats primitius de l'home, i el més enllà. El tractament que Schelling va fer d'aquesta filosofia de la història va anar apareixent, des de diversos punts de vista, en les diferents obres escrites fins a la mort del filòsof. Podem dir, però, que Schelling va intentar sistematitzar totes aquelles variacions en una complexa teoria que va anomenar la «doctrina de les potències». Tot seguit, en presento un breu resum.⁴¹

Anthropos editorial, 2000, p. 15; Eduard von HARTMANN, *Schellings philosophisches System* (El sistema filosòfic de Schelling), Aalen, Scientia Verlag, 1979, p. 24, i Edward Allen BEACH, *The Potencies of God(s). Schelling's Philosophy of Mythology*, Nova York, State University of New York Press, 1994, p. 78.

⁴⁰ «Im Menschen ist die ganze Macht des finstern Prinzips und in ebendemselben zugleich die ganze Kraft des Lichts. In ihm ist der tiefste Abgrund und der höchste Himmel, oder beide Centra. Der Wille des Menschen ist der in der ewigen Sehnsucht verborgne Keim des nur noch im Grunde vorhandnen Gottes; der in der Tiefe verschlossene göttliche Lebensblick, den Gott ersah, als er den Willen zur Natur fasste. Im ihm (im Menschen) allein hat Gott die Welt geliebt; und ebendies Ebenbild Gottes hat die Sehnsucht im Centro ergriffen, als sie mit dem Licht in Gegensatz trat.» F. W. J. SCHELLING, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona, Anthropos editorial, 2000, p. 176.

⁴¹ Que Schelling donava gran importància a aquesta teoria de les potències ho testimonien les paraules que Xavier TILLIETTE recupera del teòleg Konrad Martin, segons les quals «es formaven gotes de suor al front del conferenciant,

Segons el filòsof, existeixen tres forces o potències bàsiques formulades com a: A^1 = ira, A^2 = amor, i A^3 = esperit. I la relació entre aquestes tres forces permet explicar tota l'evolució del món, des dels seus inicis fins al final dels temps. Els passos d'aquest procés són els següents. En un primer temps, el Temps del Pare, havent-se produït en Déu un moviment de contracció de la primera potència, va originar-se una lluita entre les tres forces –primer a l'interior de Déu, després al seu exterior–, donant-se una victòria de la tercera potència, l'esperit, la qual equival a la creació del paradís amb l'home originari, la quarta potència, A^4 , al centre.

Tanmateix, amb el tast de la poma per part d'Adam, va tornar-se a activar la primera potència, i s'inicià una altra pugna entre les tres forces, donant lloc a la «caiguda», inici del Temps del Fill. Aquest segon procés es produeix, principalment, en la consciència de l'home: primer es reflecteix en la història dels mites de les diferents cultures; després experimenta un nou pas amb la revelació de Jesucrist, la qual esdevé un exemple de la superació total de la primera potència per part de la segona i la tercera (la resurrecció). D'aquesta manera, seguint aquest primer model, i per mitjà de la seva pròpia activitat, incloent l'artística, l'home podrà aconseguir que les potències retrobin l'harmonia que tenien al final del primer procés, que la naturalesa recuperi la plenitud del paradís, i que la humanitat assoleixi la pau definitiva: el Temps de l'Esperit, justament simbolitzat amb la Jerusalem celestial.

Aquesta és una presentació, molt abreujada, de la doctrina de les potències. Com hem pogut veure aquí, alguns dels aspectes d'aquesta explicació sobre l'origen i l'evolució del món ja havien estat apuntats pels autors de l'*Sturm und Drang*. En la història de les idees, però, aquesta explicació ha quedat com la «gran narració» pròpia de l'Idealisme i el Romanticisme alemanys. Una de les aportacions més rellevants que Schelling, «el filòsof del Romanticisme», va fer a aquesta narració va ser el fet d'explicar filosòficament la funció de l'artista en aquest esquema: en l'època del primer Romanticisme, com a figura capaç de canviar la història; i en l'època del Romanticisme tardà, com aquell qui en aquesta vida pot fer present el temps del més enllà, el Temps de l'Esperit.

Tal com s'acaba de dir, un dels aspectes que aquesta teoria tracta és com la lluita de les potències ha determinat la història dels mites de les diferents cultures. Aquesta és la temàtica que ocupà Schelling en la que es considera la penúltima etapa del seu pensament, la de la Filosofia de la mitologia, a la qual el filòsof es dedicà des que va marxar de Munic per traslladar-se a Erlangen, el 1820, fins a la seva mort, el 1854.⁴² En veritat,

mentre aquest explicava la seva doctrina de les potències, veritablement amb penes i treballs» (vegeu Xavier TILLIETTE, *Schelling. Biographie* (Schelling. Una biografia), Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 2004, p. 341). D'altra banda, una síntesi orientativa, si bé una mica massa broixa, de la doctrina de les potències es pot trobar en Eduard von HARTMANN, *Schellings philosophisches System* (El sistema filosòfic de Schelling), Aalen, Scientia Verlag, 1979, p. 218-219.

⁴² La Filosofia de la mitologia està recollida com un conjunt de lliçons que té les parts següents: *Philosophie der Mythologie: Historische-kritische Einleitung* (Filosofia de la mitologia: Introducció historicocrítica), 1842; *Philosophie*

l'interès pels mites ja havia existit en autors com Herder. I durant el Romanticisme aquesta inclinació es va intensificar (Creuzer, Friedrich Schlegel, Görres, etcètera). Però el que interessa remarcar aquí de la Filosofia de la mitologia de Schelling són tres aspectes. Primerament, que Schelling, com els romàntics, considerava els diversos mites com a expressions artístiques col·lectives.⁴³ En segon lloc, que Schelling intentà donar una explicació dels mites dels diversos pobles (iranià, egipci, indi, grec, xinès, etcètera) des d'un punt de vista sistemàtic: com a gradual domini de la tercera potència sobre la primera. I en tercer lloc, que aquesta visió sistemàtica el portà a concebre l'evolució mitològica com un procés històric gradual de trànsit vers la religió de la revelació, el cristianisme.

Fou justament la religió cristiana el tema de la darrera etapa de l'obra de Schelling, la Filosofia de la revelació, a la qual també es dedicà el filòsof des del 1831 fins a la seva mort, i la qual, tal com diu Andrew Bowie tot parafrasejant Schelling mateix, té la intenció de «fer del cristianisme una religió viable filosòficament».⁴⁴ Aquesta Filosofia de la revelació ocupa el tram final de la filosofia de la història que acabem de veure, és a dir: des de l'adveniment de Crist a la Terra fins a la resurrecció dels morts. I un dels aspectes interessants d'aquesta filosofia és la seva concepció de la resurrecció. Així, Schelling considera aquest fenomen no com una separació de l'ànima i el cos, sinó com una intensificació d'allò essencial en l'home, inclòs allò físic. És el que el filòsof anomena *Essentification* (essentificació). Amb això, doncs, podem veure que en Schelling l'alta valoració de la naturalesa continua estant present fins al final. D'altra banda, ja hem avançat més amunt que en aquesta darrera filosofia l'artista no ocupa el lloc protagonista que havia arribat a tenir en la filosofia de la identitat, però continua tenint una funció: el creador pot i ha d'il·lustrar els moments principals del missatge de la revela-

der Mythologie: Erstes Buch, der Monotheismus (Filosofia de la mitologia: Llibre primer, el monoteisme), 1842; *Philosophie der Mythologie: Zweites Buch, die Mythologie* (Filosofia de la mitologia: Llibre segon, la mitologia), 1842; *Philosophie der Mythologie: philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie* (Filosofia de la mitologia: Introducció filosòfica a la filosofia de la mitologia o presentació de la filosofia racional pura), 1847-1852.

⁴³Aquest punt de vista ha estat assenyalat clarament per diversos autors, per exemple Dieter Jähmig: «Per a Schelling, segons la seva estructura essencial, la "mitologia" i la "revelació" es diferencien només en això de l'art (en sentit específic, de les arts plàstiques i de la poesia): que elles no són les obres d'un individu ("genial"), sinó d'una generació completa i amb això d'un període de la història», *Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling* (El lloc clau de l'art en Schelling), en Manfred FRANK i Gerhard KURZ, *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen* (Materials sobre els inicis filosòfics de Schelling), Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1975, p. 335.

⁴⁴Andrew BOWIE, *Schelling and Modern European Philosophy*, Londres i Nova York, Routledge, 1993, p. 141. La Filosofia de la revelació consisteix també en una suma de lliçons agrupades a partir del 1841 sota els següents epígrafs: *Philosophie der Offenbarung: Erstes Buch, Einleitung in die Philosophie der Offenbarung oder Begründung der positiven Philosophie* (Filosofia de la revelació: llibre primer, introducció a la filosofia de la revelació o fonamentació de la filosofia positiva); *Zweites Buch, Der Philosophie de Offenbarung erster Teil* (Llibre segon de la filosofia de la revelació, primera part); *Drittes Buch, Der Philosophie de Offenbarung zweiter Teil* (Llibre tercer de la filosofia de la revelació, segona part).

ció, incloent-hi el de fer present aquí, a la terra, el Temps de l'Esperit. En aquest sentit, al final de les lliçons sobre la *Philosophie der Offenbarung* (Filosofia de la revelació), i de manera que sembla el colofó de tot el seu pensament, Schelling mateix presenta un exemple d'aquest art que pot fer present el Temps de l'Esperit: una representació de la Jerusalem celestial, la ciutat que apareix en l'*Apocalipsi* de sant Joan, i que, tal com hem vist, altres romàntics ja havien expressat artísticament. En Schelling, aquesta representació apareix en els termes següents:

«Joan és l'apòstol de l'Església del futur, de la veritable Església universal; d'aquella segona i nova Jerusalem que ell mateix veié descendir del cel, preparada com una núvia abillada per al seu espòs; d'aquella ciutat de Déu que ja no exclou (...), en la qual jueus i pagans igualment hi entren, en la qual paganisme i judaisme hi són igualment inclosos; aquella ciutat sense constricció limitadora, sense autoritat exterior, del tipus que sigui, que existeix per si mateixa perquè qualsevol s'hi acosta per pròpia voluntat, per propi convenciment, en tant que el seu esperit ha trobat en ella una pàtria, pertany a ella.»⁴⁵

Aquesta presentació de la Jerusalem celestial testimonia l'interès de Schelling per l'art fins al final dels seus dies. Però, a més, aquesta representació ens porta a la memòria el jove filòsof que el 1796 havia firmat aquell manifest que advocava per una religió sensible i universal: ens permet tornar a veure el Schelling més tolerant, encara que aquí ja només sigui com a possibilitat escatològica.

En conclusió, en Schelling apareixen tractats sistemàticament els diversos temes que ja havien estat al·ludits per la mística alemanya, anotats pels autors de l'*Sturm und Drang*, i precisats pels escriptors romàntics. En totes les etapes de la seva obra, aquest filòsof donà a l'artista la funció d'expressar els anhels més ambiciosos de l'home. Però, a més, en una època en concret, Schelling arribà a desenvolupar una filosofia de l'art molt treballada conceptualment, que explica la situació primordial de l'artista en la història, el seu lloc entre la naturalesa i la divinitat. Alguns autors consideren que l'art ocupa un lloc tan important en el pensament de Schelling, que és el que li acaba donant el seu perfil com a filòsof. En paraules de Dieter Jähnig: «la qüestió del paper de l'art en la filosofia de Schelling porta a la qüestió del paper de Schelling en la història de la filosofia».⁴⁶

⁴⁵ «Johannes ist der Apostel der zukünftigen, erst wahrhaft allgemeinen Kirche jenes zweiten, neuen Jerusalems, das er selbst herabsteigen sah vom Himmel, zubereitet wie eine geschmückte Braut ihrem Manne, jener nichts mehr ausschliessenden Stadt Gottes (...), in die Heiden und Juden gleich eingehen, in der Heidentum und Judentum gleich begriffen sind, die ohne beschränkenden Zwang, ohne äussere Autorität, welche Art sie sei, durch sich selbst besteht, weil jeder freiwillig herbeikommt, jeder durch eigne Überzeugung, indem sein Geist in ihr eine Heimat gefunden, zu ihr gehört.» F. W. J. SCHELLING, *Philosophie der Offenbarung* (Filosofia de la revelació), Lliçó 37, a *Schellings Werke*, Munic, C. H. Beck/R. Oldenbourg, 1927-1954, vol. 6, p. 720.

⁴⁶ Dieter JÄHNIG, *Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling* (El lloc clau de l'art en Schelling), en Manfred FRANK i Gerhard KURZ, *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen* (Materials sobre els inicis filosòfics de Schelling), Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1975, p. 338.

Síntesi del pensament romàntic

A partir de l'evolució que s'ha mostrat en aquest escrit, tot seguit intentaré presentar una síntesi de les idees principals que configuren la que podem anomenar tesi romàntica sobre l'artista.

En primer lloc, l'existència d'una narració de la història del món, explicada per mitjà de la lluita entre principis-forces, amb un sentit direccional, i en la qual s'augura la victòria final de l'amor o eros. Aquesta narració s'entén com un procés de revelació de Déu. I s'hi poden distingir diversos cicles. Un cicle inicial que descriu la creació del món: Unió originària; Procés de creació; Paradís. Un cicle posterior que explica la història de l'ànima humana: Paradís; «Caiguda»; Temps de l'Esperit. A més, la història de la Sagrada Família pot ser interpretada segons aquest mateix esquema: Encarnació; Mort de Crist; Resurrecció. I també en l'evolució de l'home, la història pot ser explicada mitjançant cicles similars: Edat Mitjana com a època d'esplendor; Temps de decaïment; Època de renaixement.

En segon lloc, es considera la naturalesa com a àmbit de revelació divina, és a dir: en la naturalesa es poden trobar indicis de com havia estat el seu perfecte estat originari.

En tercer lloc, apareix la idea de l'art com a activitat que permet conèixer aquest sentit diví contingut en la naturalesa, plasmar-lo en un objecte exterior, l'obra artística, i contribuir així a la conclusió del procés de revelació de Déu: la salvació de l'home, així com de la naturalesa en el seu conjunt. Aquesta és, pròpiament dita, la tesi romàntica sobre la funció de l'artista.

Finalment, tot aquest esquema pot ser sintetitzat amb la fórmula següent: Déu – naturalesa – artista – Déu.

Els epígons catalans

Amb el que s'ha explicat aquí, es pot veure com en el Romanticisme alemany la figura de l'artista va arribar a tenir una gran importància, un valor que la filosofia del seu temps va conceptualitzar, de manera sobresortint per mitjà de Schelling.

Certament, en la filosofia posterior la narració en la qual s'emmarcava la funció de l'artista fou fortament atacada per altres pensadors: Schopenhauer, Feuerbach, Nietzsche, etcètera. Ara bé, darrerament han sorgit diversos estudis que intenten determinar la influència que aquest pensament romàntic, i el de Schelling en particular, ha tingut, de manera indirecta, en la filosofia més contemporània.⁴⁷ A més, des del punt de vista

⁴⁷ En aquest sentit, vegeu: a) Walter SCHULZ, que defensa la idea que el pensament de Schelling roman present en els autors postidealistes: Kierkegaard, Nietzsche i Heidegger, a *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings* (La conclusió de l'idealisme alemany en la darrera filosofia de Schelling), Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1955; b) Manfred FRANK, que considera que el pensament de Schelling continua en els hegelians d'esquerres: Feuerbach, Marx, etcètera, a *Der unendliche Mangel an Sein: Schellings Hegelkritik und die An*

de la creació artística, s'ha examinat la continuïtat existent entre aquest pensament romàntic i alguns artistes del segle XIX, com són Philipp Otto Runge i els natzarens.⁴⁸

En el cas concret de Catalunya també s'han reconegut algunes línies de continuïtat. Així, és sabut que el pensament del Romanticisme alemany arribà a les terres catalanes a través de Pau Milà i Fontanals, que havia tingut contacte amb els natzarens en una estada que havia fet a Roma, i que quan tornà a Catalunya el 1841 es dedicà a l'ensenyament, formant un estol d'artistes: Aleu, Arnau, Caba, Casanova, Barrau, Fortuny, Fuxà, Mercader, Miravent, Novas, Oms, Padró, Querol, Ribó, Rigalt, Roig, Sampsó, Soler, Suñol, els germans Vallmitjana i els germans Llimona.⁴⁹

Precisament, el pintor Joan Llimona i el seu germà, l'escultor Josep Llimona, fundaren el 1893 el Círcol Artístic de Sant Lluç, una agrupació d'artistes que, a semblança dels cenacles romàntics, es dedicaren a cultivar les arts. Doncs bé, entre els escrits de Joan Llimona hi ha un passatge que ens mostra, de manera especialment clara, la influència del pensament romàntic que hem vist aquí. És el següent:

«Tots vosaltres us haureu trobat al cim d'una muntanya, asseguts a l'ombra d'aquestes nostres bosquíes que pugen fins a la carena; i allí, en aquella augusta quietud, voltats de vegetació exuberant que s'estén fins a l'horitzó a grans masses, i menuda i atapeïda als vostres peus, com catifa immensa, rica de color i finament flairosa, trencada tan sols aquella quietud pel remoreig suau de milions d'insectes, tots, tots us haureu adonat que tot es mou: des de la calmosa saba que va pujant lentament de les arrels profundes a les més altes fulles de l'arbre centenari, fins a la humil herbeta i al vertiginós voleiar de l'insecte brunzidor; tot, suaument o ràpidament, es mou per un mateix impuls, per una mateixa força: la vida!... i l'home contemplatiu del cim es troba també dins d'aquest

fänge der Marxschen Dialektik (La infinita manca d'ésser: la crítica de Schelling a Hegel i els inicis de la dialèctica marxista), Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1975; c) Odo MARQUARD, que propugna la relació entre l'obra de Schelling i la de Sigmund Freud, a *Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse* (Idealisme transcendent. Filosofia de la naturalesa romàntica. Psicoanàlisi), Colònia, Verlag für Philosophie Jürgen Dinter, 1987; i d) Xavier TILLIETTE, que advoca per la continuïtat entre Schelling i la filosofia de la vida de Dilthey, Nietzsche, Bergson, Jaspers, etcètera, a *Schelling. Biographie* (Schelling. Una biografia), Berlín, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 2004.

⁴⁸ Pel que fa al context filosòfic i cultural de l'obra de Philipp Otto Runge, inclosa la influència del pensament romàntic, vegeu Jörg TRAEGER, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog* (Philipp Otto Runge i la seva obra. Monografia i catàleg crític), Munic, Prestel-Verlag, 1975. Referent als natzarens, H. G. SCHENK afirma: «Alguns romàntics, particularment els de la primera generació, abans que l'actitud francesa de "l'art pour l'art" enfosqués la qüestió, van sentir que la poesia i l'art havien de tenir una base en la filosofia i una àncora en la religió. Novalis i Friedrich Schlegel no estaven menys convençuts d'aquesta necessitat que Coleridge i Wordsworth. Entre els pintors, els natzarens alemanys Johann Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius i els germans Olivier, van tractar de reconstruir el pont entre l'art i la religió que gairebé havia quedat destruït en el segle XVIII», *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre la historia de la cultura*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 56. I el vincle entre els pensadors romàntics, Philipp Otto Runge i els natzarens és explicat per Christoph JAMME a *El movimiento romántico*, Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 29-31.

⁴⁹ Sobre la influència del Romanticisme alemany a Catalunya, vegeu: Francesc FONTBONA i Manuel JORBA, *El romanticisme a Catalunya, 1820-1874*, Barcelona, Pòrtic, 1999; i Núria RIVERO i MATAS, *Pau Milà i Fontanals, teoria i praxi*, manuscrit de tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983.

universal moviment, i, en dar-se'n compte, se sent superior, i aquest acte d'adonar-se'n és una manifestació de la vida de l'intel·lecte, i brolla l'entusiasme i s'espargeix al defora i canta; i per això és verb, i amb son càntic de lloança retorna al Creador una part del do rebut. Però aquest acte de retorn al Creador no pot fer-lo tota la immensa vitalitat que omple la terra i l'espai... i tot això, senyors, té el seu principi, tot ve de lluny... puix va passar que...»⁵⁰

El lector pot comprovar les similituds entre aquest passatge i el fragment de Wackenroder citat a l'inici d'aquest treball. En veritat, un mateix pensament sosté ambdós fragments, el pensament que aquí s'ha intentat resseguir i sintetitzar. Al meu parer, la filosofia encara té per endavant determinar amb més precisió aquesta relació entre el pensament romàntic alemany i la creació artística catalana.

Bibliografia

- BEACH, Edward Allen, *The Potencies of God(s). Schelling's Philosophy of Mythology*. Nova York: State University of New York Press, 1994.
- BEISER, Frederick C., *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1987.
- La Bíblia. Bíblia catalana. Traducció interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, 1993.
- BOWIE, Andrew, *Schelling and Modern European Philosophy. An Introduction*. Londres i Nova York: Routledge, 1993.
- FONTBONA, Francesc, i JORBA, Manuel, *El romanticisme a Catalunya, 1820-1874*. Barcelona: Pòrtic, 1999.
- FRANK, Manfred, i KURZ, Gerhard, *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1975.
- FRANK, Manfred, *Der unendliche Mangel an Sein: Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1975.
- GINZO FERNÁNDEZ, Arsenio, *Protestantismo y filosofía. La recepción de la Reforma en la filosofía alemana*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2000.
- HAMANN, J. G., *Sämtliche Werke*. Viena: Verlag Herder, 1950.
- HARTMANN, Eduard von, *Schellings philosophisches System*. Aalen: Scientia Verlag, 1979.
- HAYM, Rudolf, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.
- HERDER, J. G., *Werke in zehn Bände*. Frankfurt del Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2000.
- JÄHNIG, Dieter, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, 2 volums. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1966.
- JAMME, Christoph, *El movimiento romántico*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- KIRK, G. S., i RAVEN, J. E., *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1979.
- LICHTENSTEIN, Ernst, *Zur Entwicklung des Bildungsbegriffs von Meister Eckhart bis Hegel*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1966.
- LLIMONA, Joan, *El do de Déu*. Barcelona: Políglata, 1930.

⁵⁰ Joan Llimona, *El do de Déu*, Barcelona, Políglata, 1930, p. 288.

- MARQUARD, Odo, *Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse*. Colònia: Verlag für Philosophie Jürgen Dinter, 1987.
- NOVALIS, *Schriften*, vol. 3, «Das philosophische Werk II». Stuttgart: W. Kohlhammer, 1968.
- PLATÓ, *El convit*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, vol. VI, 1983.
- RIVERO I MATAS, Núria, *Pau Milà i Fontanals, teoria i praxi*, manuscrit de tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983.
- SCHAARSCHMIDT, Ilse, *Der Bedeutungswandel der Worte «bilden» und «Bildung» in der Literaturrepoche von Gottsched bis Herder*. Berlín, 1931.
- SCHELLING, F. W. J., *Schellings Werke*. Munic: C. H. Beck/R. Oldenbourg, 1927-1954.
- , *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1989.
- , *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (edició bilingüe). Barcelona: Anthropos Editorial, 1989.
- SCHENK, H. G., *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre la historia de la cultura*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- SCHILLER, F., *Sämtliche Werke*. Munic: Deutschen Taschenbuch Verlag, 1965-1967.
- SCHILLING, Hans, *Bildung als Gottesbildlichkeit*. Friburg de Brisgòvia: Lambertus Verlag, 1961.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Munic-Paderborn-Viena: Verlag Ferdinand Schöningh, 1958-1967.
- SCHULZ, Walter, *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*. Stuttgart i Colònia: Verlag W. Kohlhammer, 1955.
- TILLIETTE, Xavier, *Schelling. Biographie*. Berlín: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 2004.
- TIMM, Hermann, *Geist der Liebe. Die Ursprungsgeschichte der religiösen Anthropoltheologie (Johannismus)*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1978.
- TRAEGER, Jörg, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*. Munic: Prestel-Verlag, 1975.
- WACKENRODER, W. H., *Sämtliche Werke und Briefe*. Heidelberg: Carl Winter Universität Verlag, 1991.
- ZELTNER, Hermann, *Schelling*. Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag, 1954.

Carles RIUS SANTAMARIA
 Universitat de Barcelona
 criuss@telefonica.net

[rebut el 23 de març de 2011; acceptat per a la seva publicació el 3 d'octubre de 2011]

