

LA “MUERTE DEL ARTE” EN HEGEL. NOTAS SOBRE SU ESTÉTICA

En su apariencia misma, el arte nos hace entrever algo que supera a la apariencia: el pensamiento...

Hegel

Lenin Pizarro

Magíster en Filosofía

Mediante una ontologización y una historización del fenómeno artístico, Hegel arriba a la idea de la “muerte del arte”. Esta muerte da vida a la reflexión filosófica del arte, o sea, a la Estética. Al analizar los supuestos filosóficos que le permiten al pensador alemán insertar la actividad artística funcional y positivamente dentro de su sistema, es posible ver cómo esta inserción implica una paradójica negatividad que pondría fin al arte –entendido como adecuación ideal entre forma y contenido. La concepción dialéctica de la obra de arte –que conserva los momentos de verdad de las contradicciones– sería, por esto, un criterio válido de lectura e interpretación de las prácticas y de los discursos artísticos en las sociedades actuales.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, natural de Stuttgart, representa dentro del ámbito de producción filosófica uno de los momentos o hitos más álgidos de dicha actividad. Formado en el *Stift* de Tubinga, el destino, el azar o simplemente la casualidad, quiso que sus compañeros en el seminario fueran ni más ni menos que Friedrich Hölderlin y Friedrich Schelling, lo que permitió que en la Alemania del siglo XVIII se configurara una de las constelaciones más sugerentes que la historia del pensamiento occidental haya conocido, cuyo testimonio –memorable, por lo demás– es un fragmento del cual la autoría es aún hoy discutida y que lleva por título *El más antiguo programa del idealismo alemán*.

La filosofía de Hegel, un constructo teórico impresionante, de una rigurosidad y conceptualidad a veces abismantes, se articula como *sistema*, esto es, como conjunto organizado en el que todas las partes son interdependientes y que,

por esto, puede ser entendido como pretensión unificante de la totalidad, cuyos fundamentos están dados por una Lógica (Ciencia de la Idea), una Filosofía de la Naturaleza (Ciencia de la Idea desarrollada en la Naturaleza exterior) y una Filosofía del Espíritu (estudio de la vuelta sobre sí de la Idea a partir de la existencia exterior).

En esta última fase del sistema se inserta la reflexión hegeliana sobre el arte, de donde nos interesará indagar la tesis hegeliana de la “muerte del arte” y las posibles consecuencias que para el fenómeno arte (esto es, tanto para la *praxis* artística como para las distintas teorías que de dicha *práctica* resultan) acarrea el *dictum* hegeliano. A raíz de lo anterior, se da por integrada la primera y segunda fase del sistema, como también cada uno de los componentes a través de los cuales el Espíritu [*Geist*] va realizándose desde lo inmediato (o natural) –pasando por el derecho, hasta llegar a la filosofía, que, como veremos, representa su máxima y más adecuada manifestación– hasta lo Absoluto.

La Filosofía del Espíritu, decimos, contempla tres grandes etapas en las cuales el Espíritu va cobrando conciencia de sí y para sí. A través de esta filosofía, Hegel va identificando concepto y ser, Espíritu y naturaleza, sujeto y objeto. Del *Espíritu subjetivo*, que va de la antropología a la psicología, arribamos al *Espíritu objetivo*, en donde derecho, moral y sociabilidad confirman –toda vez que conforman– la obra de aquel Espíritu. De tal arribo nos suspendemos en el *Espíritu absoluto*, que es el estadio en que se sintetizan, engloban e integran todas las formas precedentes del Espíritu, y que tiene su expresión en el *arte*, la *religión* y la *filosofía*, siendo esta última el cenit, como adelantamos más arriba, la *forma suprema de manifestación espiritual*; arte, religión y filosofía –para Hegel– constituyen los momentos o estadios finales del proceso del Espíritu, entendido bajo la constelación del Absoluto. Podría decirse, según esto, que el arte constituye una forma mediata en donde el Espíritu adquiere una transparencia cada vez mayor. Bajo el aspecto sensible [*Sinnlichkeit*], la verdad se torna *visible*, aparenzial, fenoménica. De tal suerte que el arte representa al Espíritu que se toma (a sí mismo) como *objeto*, expresado en una *forma* o representación concreta. En este contexto, lo bello es definido como manifestación sensible de la Idea: “La belleza [es] [...] el concepto absoluto en sí mismo concreto y, más determinadamente tomada, la idea del absoluto en su apariencia conforme a sí misma”¹. Y esto, en tanto el Espíritu determina qué es verdaderamente verdadero². La Idea, articulada como forma superior del Espíritu, se pone en *acto* en la obra de arte y en lo bello.

No obstante, como veremos más abajo, la Idea reviste aquí una forma sensible y no alcanza todavía el concepto puro, como sí lo hará en la filosofía. En esto, dicho muy ligeramente, consiste precisamente la novedad de Hegel: mediante

¹ G.F.W. Hegel, *Lecciones sobre la estética*. Barcelona: Akal, 1989, 71.

² *Ibidem*, 72.

una ontologización (metafísica de lo Bello) y una historización (filosofía de la historia del arte), logra arribar a la idea del carácter pretérito de la obra de arte moderna; en nuestra era –dirá Hegel– la verdad y la vida del arte se han perdido, se han muerto. Esta muerte, por lo pronto, debe ser entendida desde la particular óptica del filósofo alemán, puesto que es una tal que da vida, en este caso, a la reflexión filosófica del arte, o sea, a la Estética.

Ahora bien, lo que a nosotros nos interesa mostrar aquí, en primer lugar es la relación filosofía-arte, lo que nos posicionará de mejor forma en nuestro intento de cavilar sobre la declarada “muerte del arte”, constituyendo por esto tal sentencia filosófica el inicio de lo que se ha venido llamando como *cultura moderna*. Muerte, en cuyo caso del arte, que nos llevará a sopesar contemporáneamente si tal muerte puede sostenerse como un criterio válido de lectura e interpretación de la *institución arte*, esto es, de las prácticas y de los discursos tenidos por artísticos en las sociedades actuales. En suma, se trata de llevar a cabo el análisis de los supuestos filosóficos que le permitirían al autor de las *Vorlesungen über die Aesthetik* insertar la actividad artística *funcional* y *positivamente* dentro de su sistema, y de cómo esta inserción positiva, aunque parezca paradójico, lleva en sí cierta *negatividad* que pondría fin al arte –en el sentido de su definición canónica como adecuación ideal entre forma y contenido. Por ello, debemos en un primer momento de nuestro trabajo vincular la actividad reflexiva y conceptual de la filosofía con el carácter *fantasioso*, *aconceptual* y, en último término, *lúdico* que caracterizaría la *praxis* artística. Es decir, intentaremos desentrañar lo que el filósofo de Stuttgart entiende por filosofía, pues de esta manera habremos calado en la comprensión de la mentada relación.

Un segundo momento lo constituirá la génesis de la idea hegeliana de la “muerte del arte”, que se encontraría en el círculo del *Athenaeum*, concretamente en el concepto de “poesía de la poesía” o “poesía trascendental”. Schiller, Novalis y Schlegel serían el precedente directo de la idea del fin del arte. A la luz de sus fragmentos intentaremos mostrar que dicho tema estaba si no conceptualizado, por lo menos intuido en las concepciones estéticas de dicho movimiento.

Por último, pretendemos tratar el tema de la muerte del arte desde los textos mismos de Hegel, básicamente, tomando la *Fenomenología del espíritu*, la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* y las *Lecciones sobre la estética*, con el fin de señalar los potenciales defectos o virtudes que contendría una mirada conceptualizadora, espiritualizante, de una hechura aconceptual, no-discursiva.

Si traemos a colación la concepción estética de Hegel, lo hacemos por el convencimiento de que una lectura dialéctica –que conserva los momentos de verdad de las contradicciones– puede sostenerse como válida en un tiempo de relativismos y nihilismos asépticos, que más bien descansan en imposturas y en naderías acordes con la moda.

1. La filosofía como sistema de la totalidad

La ciencia de la filosofía es [...] un desarrollo del pensamiento libre o, mejor, es la totalidad de este desarrollo, un círculo que vuelve sobre sí, permanece enteramente en sí, es todo él mismo el que quiere volver sólo a sí mismo.

Hegel

“La tarea de la filosofía es concebir *lo que es*, pues *lo que es* es la razón”³. Así entiende Hegel la actividad filosófica, o sea, como una acción racional creadora, mediante la cual pueden ser integrados los distintos elementos, particularidades o fragmentos, de los que se compondría *lo que es*, en un todo unitario, universal e inteligible. Lo real cobra fuerza racional allí donde es *concebido* como lo *puesto* por el Espíritu. La filosofía, como conceptualización general de lo que es, subsume bajo su alero universalista toda realidad particular, puesto que es el concepto lo que posibilita tal realidad. Así, solo lo creado espiritualmente es tomado como verdadero en un sentido fuerte, en la medida en que *solamente lo espiritual sería lo real*⁴. Desde esta perspectiva, el Espíritu puede ser definido como una *antinaturalidad* o como una *segunda naturaleza*, que sería la “naturaleza inorgánica del individuo”⁵. Esta “naturaleza” se alza como principio vinculante del mundo en un sentido amplio. La filosofía, por lo pronto, es aquel *saber de lo real* y éste solo puede ser aprehendido como *ciencia* [*Wissenschaft*],⁶ como sistema, pues el espíritu que se sabe desarrollado así mismo en tanto que espíritu, es la *ciencia*⁷. Dicha ciencia es una ciencia de la *conciencia*, y ésta ha devenido de su rústica, primera y primitiva sensibilidad en *autoconciencia*, pues su saber es *en sí y para sí*.

Por lo tanto, la *ciencia de lo que experiencia la conciencia* sería la sustancia moviéndose, y tal movimiento es el objeto de la conciencia. La conciencia, por lo pronto, sabe solo lo que experimenta. La filosofía hegeliana se mostraría, según lo visto hasta ahora, como aquel saber que *espiritualiza* la realidad: los contenidos *científicos* son y forman parte de lo real, pues aquello que es real participa de lo espiritual; lo que es espíritu, es realidad. Con Hegel, la existencia, la vida misma sería –utilizando un giro aristotélico– no *katá symbebekós* [*per accidens*], sino *sustancial* y *esencialmente* racional, en la medida en que su génesis y su *telos* concuerdan con los presupuestos y requerimientos del Espíritu.

³ G.W.F. Hegel, *Principios de la filosofía del Derecho*. Barcelona: Edhasa, 1988, 54.

⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. México: FCE, 1994, 19.

⁵ *Ibíd.*, 22.

⁶ *Wissenschaft*, en general, se aplica a enunciados no matemáticos ni científico-naturales, sino a enunciados *filosóficos*. Para Hegel, la *Wissenschaft* es la comprensión conceptual del Absoluto.

⁷ Cf. *Fenomenología*, 19.

Ahora bien, no es que la vida misma se presente como algo ya concluso, cerrado, esto es, como hechura racional predeterminada y que al pensamiento solo le quedara como tarea el constatar tal originareidad, sino que —en contra de esta creencia— podríamos argumentar que Hegel aclara precisamente esto, al oponer el pensamiento puramente representativo [*Verstand*] al pensamiento filosófico o especulativo [*Vernunft*]; el conocimiento dialéctico como opuesto a la reflexión común, con lo que pone de manifiesto que el *pensamiento*, para el filósofo alemán, si bien parte de una conciencia *natural*,⁸ inmediata, por lo tanto, ha de devenir, mediante *la fatiga del concepto*, en *autoconciencia mediata*, reflexiva, dialéctica.

La filosofía hegeliana es una actividad esencialmente conceptual, un saber fundamentalmente discursivo, una razón que tiene como fundamento su propia logicidad, pues para la filosofía de Hegel, la realidad tiene que ver con la verdad en la medida en que ésta es parte consustancial de la realización espiritual, de la realidad *noética*, intelectual, racional, que se presenta como realidad *real*, como principio y fin de todas las demás realidades. Entender la realidad sería caer en la cuenta de los contenidos lógicos, de los *núcleos racionales*, que dan forma y cuerpo a lo que es.

Si por la filosofía entiende Hegel la consideración universal de las cosas, la apreciación general de éstas⁹, ¿de qué manera el individuo particular accede a la generalidad de la Idea?; ¿cómo se puede desde lo particular abrir el recinto de lo universal? A través de la *conciliación* de los contrarios, mediante la noción de *mediación* de lo universal en lo particular. La idea de mediación se posiciona de tal suerte como uno de los conceptos centrales de la filosofía hegeliana, al ser concebida la mediación como aquello que permite el ir del sujeto al objeto y del objeto al sujeto, esto es, como aquella actividad propiamente dialéctica por medio de la cual el ser vuelve sobre sí mediante la *negación*.

La Lógica, que en Hegel aparece como una lógica dialéctica, esto es, como una lógica de la relación, tiene como base, según lo divisado en la noción de mediación, la *Aufhebung* que debe ser entendida como una *superación* que implica a la vez una *supresión*; aquello que es superado queda integrado en la nueva forma resultante del proceso dialéctico. En sentido estricto, la *Aufhebung* es el movimiento del devenir [*Werden*], proceso por el cual son integradas (no aniquiladas) las contradicciones. Pero esta lógica, además de ser una lógica de la relación, es una *lógica negativa*, en la medida en que la negación opera funcionalmente como momento del proceso en el que las determinaciones positivas son suprimidas. Lo negativo destruye, mantiene y conserva en un solo movimiento: “Lo negativo es a la

⁸ “La conciencia natural se mostrará solamente como concepto del saber o saber no real”. *Fenomenología*, 54.

⁹ Para Hegel, la “filosofía [...] considera las causas universales, los últimos fundamentos de las cosas”. En G.W.F. Hegel, *Introducción a la historia de la filosofía*. Madrid: Sarpe, 93.

vez positivo; dicho de otra manera, lo contradictorio no se resuelve en cero, en una nada abstracta, sino solo esencialmente en la negación de su contenido particular”¹⁰. Tal es, decimos, el *trabajo de lo negativo*.

La realidad desde la perspectiva hegeliana, sería un todo orgánico que presenta como rasgo principal su *dinamismo*, su movilidad, y que sería la movilidad propia del Espíritu, su despliegue, en el que va adquiriendo, integrando y conformándose de y en variadas figuras, manifestaciones, distintas figuraciones por las cuales se hace patente en el curso mismo de la historia de la humanidad.

La filosofía en Hegel es articulada a través de la *imagen* o noción teórica que intenta aprehender bajo el signo del Espíritu Absoluto, la realidad concreta: la llamada *identidad de la identidad y de la no identidad*, es el *telos* que persigue la reflexión filosófica y que solo la razón puede conseguir: “Pero la meta [...] se halla allí donde el saber no necesita ir más allá de sí, donde se encuentra a sí mismo y el concepto corresponde al objeto y el objeto al concepto”¹¹.

2. La filosofía del arte o la Estética de Hegel: reflexión sobre lo Bello

El arte abre un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo malo y perecedero, por un lado, y el contenido verdadero de los acontecimientos, por el otro, para revestir a estos acontecimientos y fenómenos con una realidad más elevada, nacida del espíritu.

Hegel

Hegel comienza su curso de estética con la siguiente frase: “Estas lecciones se ocupan de la *estética*; su objeto es el *vasto reino de lo bello*, y más precisamente, su campo es el arte, vale decir, el *arte bello*”¹². Cabría detenerse en estas palabras, pues aquí nos expondría Hegel su peculiar intelección del arte. En primer término, vemos que Hegel ocupa la palabra “estética” para referirse a la ciencia de lo bello espiritual con exclusión de lo bello natural. Esto, que aparece como una declaración de principios, debe tenerse presente como conteniendo *in nuce* la posición hegeliana del arte como *poiesis* cuyo *ergón* expresa cierta ideación espiritual. Dicho a la rápida: el arte es arte en la medida en que el Espíritu ha obrado en él en la consecución de lo bello como producto que le sería propio. En efecto, lo bello se presenta como la manifestación sensible de la Idea, esto es, como aparencialidad finita que expresa contenidos infinitos. El Espíritu hace arte porque

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Solar, 1968, 71.

¹¹ *Fenomenología*, 55.

¹² *Lecciones sobre la estética*, 7.

el arte es Espíritu. El arte haría políticas artísticas en la medida en que las políticas del Espíritu implican las realidades estéticas. Según esto, la estética es ciencia de lo bello.

¿Qué hace que la filosofía –actividad esencialmente conceptual– haga suyo predicados del tipo “bello” que no expresan otra cosa que la particularidad y contingencia de lo finito? Hegel es claro: aquello por lo cual la filosofía posa su mirada sobre lo así llamado bello lo constituye la *verdad*, que Hegel relaciona con el *Ideal* (de lo bello) que puede definirse como contrapartida de lo bello natural: “[...] Al espíritu absoluto no se le contrapone la naturaleza ni como de igual valor ni como linde, sino que se mantiene en la posición de haber sido puesta por él, por lo que deviene un producto del poder, un límite y una barrera”¹³.

Pero no es que lo natural sea lo no-verdadero. Lo natural, antes bien se da en la medida en que es Espíritu. Por ello, la filosofía del arte en Hegel, que se relaciona con el arte por el *contenido* de éste, puede ser entendida como una estética *antinaturalista* que ve en la obra de arte un momento en el que el absoluto se materializa bajo modalidad sensoria. La *apariencia* de la obra de arte contendría germinalmente lo verdadero, en la medida en que *aparece* como *bella*, en tanto apariencia sensible, en cuanto obra del Espíritu, esto es, verdadera. De ahí que Hegel estime que la filosofía del arte o estética constituye un eslabón necesario en el conjunto de la filosofía.

La justificación teórica del arte como documento hermenéutico, por el cual es posible la consideración (pensante) del arte como aspecto de lo absoluto, la encuentra Hegel en que éste, el arte, sería algo así como un camino obligado que ha de atravesar el espíritu para tornarse *absoluto*, para *llegar a ser* tal. *Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra cosa que la del concepto filosófico.*

La filosofía, ya que aspira a reunir bajo su alero el conjunto, el cuadro total de lo particular como contenido en la especie, en lo universal, tiene que hacer suyo los significados fragmentarios y heterogéneos que el arte posee. Significados y fragmentos que han de sobreentenderse como aquello mismo que posibilita la obra, como instante predeterminado por el desarrollo mismo del espíritu que en su afán de realizarse pide prestado aquello sensible que ha de superar.

Hegel observa que la filosofía del arte presenta de forma especulativa la mediación, la conciliación que se logra de lo concreto (producto) y de lo abstracto (concepto). Habría por lo tanto, una unidad, una identidad que permite englobar lo material y lo noético, lo sensual y lo intelectual, lo sentido y lo pensado. Mediante la supresión de lo inmediato logra la realización de lo Ideal. La forma es consustancial al contenido, en la medida en que el contenido despliega aquello que el espíritu ha creado: la forma, la apariencia. Porque el arte es básicamente *apariencia* (bella), el espíritu ha de ocuparse de él.

¹³ *Ibíd.*, 72.

La filosofía, además, conoce las cosas por la necesidad interna que éstas poseen. Hegel considera que la necesidad que le permite a la filosofía dialogar con el arte está en que éste es, en último término, una actividad *libre*, producto del ocio, que tiene nexo directo con la humana capacidad intelectual. La razón tiene como fundamento la libertad. El arte, debido a que es enajenación del espíritu, participa de esta libertad. Los objetos del arte, así como los de la filosofía, serán por lo tanto universales¹⁴. “El hecho de que la obra de arte sea una apariencia sensible, es para Hegel tan importante como la idea específica que en ella aparece”¹⁵.

La obra, que Hegel entiende como *adecuación ideal entre forma y contenido* (según la definición canónica del idealismo alemán), es interpretada entonces como aquel lugar en donde lo verdadero se manifiesta sensualmente, toda vez que dicha sensualidad queda integrada por el polo de lo significado, de lo inteligible, que liquida a la vez que anima la obra. Este ademán de sentido queda posicionado así como un todo semánticamente completo, dispuesto a ser interpretado.

Con este predominio de lo significado por sobre lo significante, se rompe el equilibrio *clásico* que la obra de arte tenía. El que Hegel espiritualice la obra de arte no es otra cosa que el cumplimiento del rol o función asignada por el filósofo alemán a tal producción humana. La obra de arte, porque es un producto del trabajo humano –y no natural, cabría agregar– debe ser entendida como una figura espiritual históricamente superada e irreplicable. Se produce entonces el desbalance hacia el lado intelectual que conforma la obra artística, lo que decanta en la revelación de la finitud del arte; puesto que el arte permite entender lo infinito desde su precariedad finita, puede decirse que no representa el máximo nivel de realidad al que llega el Espíritu en su histórico devenir. La rudimentariedad simbólica (arte oriental preclásico), que representaría el nivel más bajo en la escala de contenido hegeliana, ha sido desplazada por el apolíneo equilibrio clásico (arte griego), modelo que es la vara paradigmática de realización artística, y que Hegel –no sin sentido de luto– sentencia como irrealizable en los tiempos modernos. “Los buenos tiempos del arte griego y la edad de oro del final de la Edad Media están superados”, y el arte contemporáneo a Hegel (arte romántico, cristiano) se muestra incapaz de dar cumplimiento a los requerimientos espirituales de la incipiente sociedad burguesa. Hegel, como si retratase en un fresco la atmósfera cultural de su tiempo, declara que el arte es una cosa del pasado. Al desnivelarse la forma artística hacia un resultado conceptual, y por lo tanto histórico, el *status quo* que hubo de tener la obra de arte en la antigüedad helénica –al producirse el quiebre de dicho equilibrio– la obra de arte cede ante la reflexión. Del *factum* artístico queda, por así decirlo, el momento de la génesis misma de la obra; el momento de su inteligibilidad. El arte “desaparece” en la figura de una estética, esto es, bajo la forma de una

¹⁴ Cf. *Introducción a la filosofía*, 204.

¹⁵ Bloch, 261.

teoría general de lo bello espiritual con exclusión de lo bello natural. La filosofía del arte es la consecuencia necesaria del fin del arte; la *muerte del arte* es el nacimiento de la reflexión *sobre* el arte. De la tensión dialéctica forma-contenido, Hegel ha conservado el momento de verdad de lo aparencial como momento esencial de la obra misma, pero a la vez, ha puesto como fin el comienzo mismo de la génesis artística, pues “ve el origen de la obra en el contenido”¹⁶.

El arte, como manifestación sensible de la verdad a través de lo bello, aparece como el lugar en donde el ser comienza a ser para sí mismo, en la contemplación¹⁷. La verdad en su sentido enfático es lo que aparece en el arte; el absoluto, el sujeto-objeto. Pero tal absoluto, en donde libertad y necesidad aparecen reconciliados, ya no puede habitar más en el arte, pues éste ha devenido en algo ya superado.

Podemos ver que aquí hace su entrada el tema que nos convoca y por el cual hemos debido recorrer —si bien no como lo demanda una empresa tal como lo es la de sintetizar en un par de páginas la filosofía de Hegel— los hitos fundamentales que constituyen el pensamiento de Hegel, para contextualizar de buena forma la cuestión de la “muerte del arte” y, lo que constituye la consecuencia necesaria de ésta, el nacimiento de lo que llamaremos la “artisticidad moderna”.

3. El problema de la “Muerte del arte”

La muerte, si así queremos llamar a esta irrealdad es lo más espantoso [...]. Pero la vida del espíritu no es la vida que se asusta ante la muerte.

Hegel

Según el pensador italiano Dino Formaggio, para adentrarse en la temática de la *muerte del arte* en Hegel, es aconsejable recorrer el arduo camino de la retrospectiva a los escritos juveniles del filósofo alemán, “donde muchos textos se sostienen mutuamente y se iluminan unos a otros”¹⁸. Con este fin, recurre a los *Jugendschriften* —publicados en 1907 por H. Nohl—, en donde aparece el fragmento que el editor tituló “El amor”. En dicho fragmento aparece una primera distinción entre el *acabar* y el *morir*, que nos volvería concientes del significado que dará Hegel al término muerte en adelante. Aquí Hegel se haría cargo del trasfondo ideológico de la tradición alemana, lo que le llevaría a reconocer en el amor, el sentido de una *verdadera unificación*, de una unidad plena.

¹⁶ P. Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992, 176.

¹⁷ Bloch, 256.

¹⁸ D. Formaggio, *La “Muerte del arte” y la Estética*. México: Grijalbo, 1983, 67.

De igual forma, la unificación es perfeccionamiento, constitución de un “todo viviente”, orgánico. Pero dicha unificación solo se logra cuando ese “sentimiento viviente” (amor) pasa por la conciencia de la propia indiferencia y autonomía. No obstante, dicha autonomía “no se puede verificar sino en un límite extremo de la propia posibilidad de morir”¹⁹. Por esto mismo, nos dice el italiano, en la unidad de su totalidad viviente los *amantes* mantienen esta potencial separación, esta fractura radical que es la *libertad de morir en sí mismos*; “la mantienen y a la vez continuamente la disuelven, la niegan, la superan”²⁰. En virtud del desenajamiento, de la purgación de la extrañeza, el amante se libera de lo pasivo y de lo que le sujeta a lo extraño, la humanidad inserta en él delinea el acto final donde es proyectada la suprema unificación de lo mortal, toda vez que a trasluz la inmortalidad se hace presente.

Esto permite comprender que el ser natural, la planta, puede disolverse, mas no *morir*:

Como el amor es un sentimiento de lo viviente, los amantes se pueden distinguir solo en cuanto son mortales y piensan esta posibilidad de separación... La planta tiene sales y partes terrosas, las cuales llevan en sí las leyes propias de su modo de acción; ésta es la reflexión de un extraño [*Fremdes*], y solo se puede decir: La planta puede corromperse [*Verwesen*]. Pero el amor tiende a eliminar-conservar [*aufzuheben*] también esta diferenciación, esta posibilidad, y a unificar al mortal mismo volviéndolo inmortal²¹.

Según esto, el *morir es un acto dialéctico*, vale decir, un acto propio de la finitud dialéctica o humana. “El arte no puede sino morir dialécticamente como muere el hombre: no acaba”²². Lo animalesco no se consume ocultamente, *sufre* su disolverse. La muerte en cuanto tal, no puede padecerse, tiene que ser dialéctica, pues le es inherente a su esencia el ser libertad en acto.

En este punto, Formaggio observa y resalta el mérito de la (a estas alturas, clásica) interpretación de Alexandre Kojève, en el sentido de haber demostrado la conexión que se da entre el deseo de reconocimiento de los *Jugendschriften* y la dialéctica del amo y el esclavo de la *Phänomenologie des Geistes*: la dialéctica de la muerte y de la liberación del hombre. Y esto, porque el esclavo no ha aceptado hasta el fin el movimiento del deseo (o apetencia) y del reconocimiento; rechaza morir y se encomienda —como objeto que es— al patrón del que recibe la vida. “Se

¹⁹ *Ibidem*, 68.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G.F.W. Hegel, *Teologische Jugendschriften*. Edición de H. Nohl, Tubinga, 1907, 380 [citado por Formaggio, 68].

²² Formaggio, 68.

encuentra en la extrañeza, tiene su principio en otro”²³. De ahí que, a condición del arrojamiento vital, de la aniquilación de su animalidad, podrá devenir espíritu, hombre y libertad. La muerte, por tanto, es la dialéctica de la libertad, de la individualidad y de la historia.

Hombre y arte mueren en tanto que afirmaciones y victorias de corte dialéctico. La muerte de los amantes es, en último término, un doblez que es la totalidad (unitaria) en la muerte-generación. Por ende, mal podría sostener Hegel que la muerte del arte acaba con el arte; al contrario, precisamente la mentada muerte es la condición sin la cual no es posible la generación artística como obra libre, individualizada e histórica. Este fino análisis –que perfectamente podría considerarse como *el* patrón (filosófico) de análisis del arte moderno en su conjunto–, puede también “revelar y documentar todo el arte posromántico hasta hoy”²⁴.

3.1. La “poesía de la poesía”: génesis romántica de la “Muerte del arte”

*Del mismo modo que un niño, propiamente hablando,
es algo que quiere devenir hombre, un poema no es más
que un objeto de la naturaleza que quiere devenir obra de arte.*

Schlegel

La idea de la muerte del arte pertenece, sin duda, al ámbito de preocupación que ocupó al movimiento romántico alemán, pero que tendrá su cima en el desarrollo que de él hizo la filosofía de Hegel y que puede sostenerse como criterio válido de lectura e interpretación del fenómeno arte en las sociedades contemporáneas.

Los antecedentes directos de la muerte del arte pueden rastrearse en Schiller, Novalis, Schlegel y, por supuesto, en Hölderlin. Este último, que ha sido tratado por Heidegger en su famosa y desafortunada (por las circunstancias narradas por Karl Löwith) conferencia “*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*” (1936), en donde se retorna al valor filosófico de la poesía de Hölderlin, traza un tiempo pretérito de la hegeliana muerte del arte, en la medida en que se establece –en la meditación heideggeriana– el (supuesto) retiro de los dioses con la muerte del arte. En tal sentido, al poetizar la esencia de la poesía, Hölderlin marcaría el momento de un tiempo en donde se patentizaría la figura religiosa de un renacer desde la orfandad religiosa. Con todo –y más allá de la apropiación heideggeriana de Hölderlin–, más importante que este esenciamiento filosófico de la poesía, lo que

²³ *Ibidem*, 69.

²⁴ *Ibidem*.

debe llamar nuestra atención es que Hölderlin representaría el momento inaugural de la *poesía de la poesía*, que será el eje mismo en torno al cual girará todo el romanticismo.

3.1.1. Schlegel: poesía universal y progresiva

El “Fragmento 238” del grupo del *Athenaeum* da cuenta de esta axial intuición:

Hay una poesía de cuyo uno-todo es la relación de lo ideal y lo real y que, por esto y en analogía con el lenguaje filosófico, podríamos denominar poesía trascendental. Comienza como sátira, con la absoluta alteridad de lo ideal y de lo real; luego se libra como elegía en medio [de ideal y real] y termina como idilio con la absoluta identidad de ambos. Pero, como atribuiríamos poco valor a una filosofía trascendental que no representara junto al producto también al productor y no contuviera en el sistema de los pensamientos trascendentales también un rasgo del pensar trascendental, así también esa poesía debería reunir los materiales y progimnasmos trascendentales, no raros entre los poetas modernos, de una teoría poética de la facultad estética, con la reflexión y con aquella autorreflexión estética que encontramos en Píndaro, en los Fragmentos de los libros griegos, en la antigua elegía y entre los modernos, en Goethe; y en todo lo que significa el representarse a sí misma y ser siempre, a la vez, poesía y poesía de la poesía²⁵.

¿A qué apuntaba Schlegel –si damos por supuesto que es él el autor del fragmento recién leído– cuando nos habla de una poesía que es trascendental, que es obra poética y obra de una obra? Quizá la lectura del “Fragmento 247” nos permita calar de lleno en la comprensión de tal concepto que, hasta ahora, se presenta más bien oscuro.

El poema de Dante es el único sistema de poesía trascendental, el mayor todavía en su género. La universalidad de Shakespeare es como el centro del arte romántico. La poesía puramente poética de Goethe es la más perfecta poesía de la poesía. He aquí el gran tricordio de la poesía moderna, el círculo más íntimo y sano entre todas las esferas, las más cercanas y lejanas, de la antología crítica de los clásicos de la poesía moderna²⁶.

²⁵ F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*. Florencia: Sansoni, 1937, 83 [citado por Formaggio, 72].

²⁶ Schlegel, citado por Formaggio, 72.

Lo que aquí aparecería clarificado dice relación con el nexos unitario de lo real e ideal, que tiene su modelo en Dante y que representaría una parte de la poesía puramente poética. De igual modo, lo que de tal fragmento resulta esclarecido es que, además, el concepto de poesía de la poesía comprende la poesía trascendental y la universalidad de una filosofía poética. Tal poesía no puede representar al mundo sin re-presentarse ella misma en tal (re)presentación. Esto es lo que Formaggio llama un “autorreflejo estético”²⁷.

Por otra parte, la poesía “sentimental” de Schiller –que se desarrolla a partir de la sátira, pasa por la elegía y acaba en el idilio– es una poesía trascendental, en la medida en que aquélla dibuja un movimiento según el cual se parte de la *otredad extrañada de lo real y lo ideal*, y que acaba en una *absoluta y lograda unidad*.

3.1.2. Schiller: poesía ingenua y sentimental

Sin duda, el escrito de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* ejerció una profunda e imborrable influencia en el romanticismo alemán, especialmente en Friedrich Schlegel. Aún más, se llega incluso a decir que los textos de Schiller solo tienen parangón en el desarrollo de la Estética, con la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant. Tanto así que muchas de las ideas que aquellos textos contienen se perciben fácilmente en obras tan disímiles como lo son las de Adorno y Heidegger²⁸.

Así, ya en su poema “*Die Künstler*” [“Los artistas”], Schiller nos habla de una naturaleza que florecerá en la primavera del arte y plantea, intuitivamente, la existencia de un eslabón entre el arte y la cultura, cosa que después reelaborará filosóficamente en las *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* [*Cartas sobre la educación estética del hombre*], editadas en 1975. Schiller establece entonces que la cultura y el arte en los nuevos tiempos tendrían como consecuencia la “pérdida de la antigua unidad griega entre reflexión y fantasía, entre lo universal y lo particular, entre el espíritu y la naturaleza”²⁹. Dicha división y fractura eran atribuidas a una división del trabajo realizada con posterioridad:

El fenómeno de la humanidad griega fue sin duda alguna un logro máximo, que ni podía perseverar en ese estadio, ni elevarse a cotas

²⁷ Formaggio, 73.

²⁸ J. Feijóo, en su introducción a las *Cartas* –de las cuales es su traductor–, intenta alternar tanto los criterios hermenéuticos –Heidegger, Gadamer– como los de la Teoría Crítica –Adorno, Marcuse– en relación directa con la recepción y propuesta de lectura que ambas escuelas han efectuado de la obra estética del poeta alemán. Para esto, Cf. “Introducción” a las *Cartas para la educación estética del hombre*, de F. Schiller (Anthropos, Madrid, 1991).

²⁹ Formaggio, 74.

más altas. No podía perseverar, porque el entendimiento se vio obligado indefectiblemente, por la anulación del saber, a separarse de la sensación y de la intuición para buscar un conocimiento más claro de las cosas. Tampoco podía elevarse a cotas más altas, porque un determinado grado de claridad solo es compatible con una determinada plenitud de sentimiento. Los griegos alcanzaron este punto, y si hubieran querido progresar hacia una cultura superior, habrían tenido que prescindir, como nosotros, de la totalidad de su ser, y buscar la verdad por caminos separados³⁰.

En dicha carta se encontraría la clave sobre la que se cimentarán los motivos axiales de la temática de la muerte del arte: el quiebre insalvable operante en la sociedad modernamente prefigurada entre el *arte ingenuo* de los griegos y el nuevo *arte sentimental* (arte en donde la ausencia de ingenuidad, de espontaneidad natural del espíritu, se cristaliza gradualmente). Tenemos, en la bifurcación moderna de las ciencias, la pérdida del equilibrio pleno logrado por los griegos, entre la claridad racional y el calor poético, pues las sociedades avanzadas de la vieja Europa se definen, toda vez que decretan, en y por la racionalidad consciente.

Salta a la vista entonces la génesis teórica desde donde tiene su emergencia la temática hegeliana de la muerte del arte: la gran *querrelle des anciens et des modernes*³¹. Pero entrar en dicha ascendencia es desviarse hacia un tópico que –por ahora– debemos pasar por alto. Decíamos que revisando a Schiller, uno cae en la cuenta de la importante recepción que su obra tuvo en Hegel, sobre todo en las concepciones del primero respecto de la proliferación de disciplinas especializadas de la cultura: por un lado, una percepción o *claridad del conocimiento* que *in crescendo* permite al ser humano abandonar, hasta la pérdida, la intuición y el sentimiento; por otra, el *Maximum*³² de claridad teórica compatible con la tibieza poética y fantástica de los griegos, y su posterior decadencia cuyo sacrificio será la totalidad misma del individuo.

El tercer motivo aparente aquí es la justificación lógica, por parte de Schiller, de este proceso de desintegración, de atomización de lo humano. Esta justificación hace referencia a una ley inexorable de la formación humana y de la comunicación que caracterizaría a la sociedad modernamente entendida y vivida. Lo caótico, sin ley, serpentea en “las clases más bajas y numerosas”, mientras que las refinadas y cultas “nos proporcionan la imagen represiva de una postración y de una depravación de carácter que indigna tanto más cuanto que la cultura misma es su fuente”³³.

³⁰ Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, IV, 155.

³¹ Indispensable es, al respecto, el valioso estudio de la modernidad estética –desde Rousseau a Adorno– que lleva a cabo Hans-Robert Jauss en *Las transformaciones de lo moderno* (Visor, Madrid, 1997).

³² Cf. Schiller, 154.

³³ *Ibíd.*, V, 139.

El egoísmo –para Saint-Simon, una *gangrena social*– se impone entonces como sistema “en el seno mismo de la sociabilidad más refinada y, sin haber llegado a alcanzar un corazón sociable, experimentamos todos los contagios y vejaciones de la sociedad”³⁴. El sujeto europeo se encuentra sumergido en un ambiente tal, que hace impensable la noción griega de obra de arte, en el sentido de su libre espontaneidad. “Una autosuficiencia constriñe el corazón que con frecuencia late aún armoniosamente en el hombre natural, y, como si se tratase de una ciudad en llamas, cada cual procura salvar de la devastación solo su miserable propiedad”³⁵.

Este discurso es uno tal, del que podría decirse que inaugura precisamente toda la temática de la escisión inherente al proceso modernizador, que en su afán siempre renovado de especialización tiende a derruir la naturaleza originaria del ser humano y que se manifiesta con más o menos dramatismo en el sistema total de las artes, bajo la sentencia hegeliana del carácter pretérito de todo arte.

3.1.3. Novalis

*Aquello que nos arroja al pozo de la tristeza
ahora nos atrae con exquisita alegría
La muerte abre la vida –Vía de la eternidad
tú eres la Muerte, sólo tú nos alivias*

Novalis

Una vez que ya hemos transitado por el derrotero romántico alemán, en donde se expresan –en el ímpetu y en la autoconciencia “moderna”– unos temas y problemas relativos a la desintegración existencial del ser humano, a su disociación vital, vemos que son éstos, los mismos tópicos abordados e integrados por un sistema filosófico integral en Hegel, particularmente en su concepción universal de la muerte del arte.

Decíamos entonces que los románticos acuñaron los conceptos de poesía de la poesía y poesía trascendental, para tratar de subsumir bajo dichos preceptos aquella experiencia estética fundamental, según la cual la percepción del ejecutor se hace presencia científica en el obrar y en las obras de arte; “autorreflejo estético –nos dice Formaggio– que es arte y arte del arte en un puro y mismo momento; representación y representar, duplicación dialéctica de los planos de la conciencia”³⁶. De esto resulta despejada cualquier incógnita que pudiese recaer sobre

³⁴ *Ibidem*, 141.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Formaggio, 79.

el origen de esta noción de poesía poética. Novalis es, en efecto, uno de sus artífices, pues mucho antes de Schlegel, escribía: “El artista es absolutamente trascendental”; en el léxico del romanticismo, “poesía trascendental” quiere decir pura libertad creativa de la poesía e independencia del arte frente a la naturaleza.

Pero en ningún lugar llama más la atención el hecho de que *el espíritu es lo que poetiza los objetos* y las transformaciones de la materia, y que lo bello es objeto del arte, no nos es dado ni se encuentra listo en las apariencias, como en la música. Todos los sonidos que la naturaleza produce son roncros y si expresión, y solo al alma musical se le antoja a menudo melódico y expresivo el sonido de los bosques, el silbido del viento, los gorjeos del pajarillo, el murmullo del arroyo. *El músico toma de sí mismo la esencia de su propio arte*, y ni el más pequeño indicio de imitación puede captarlo. La naturaleza visible parece no hacer otra cosa que preparar por doquier el trabajo del pintor y ser en todo su modelo inalcanzable. Pero en realidad, el arte del pintor es tan *independiente* y ha nacido tan entero *a priori* como el arte del músico³⁷.

Cuando se lee lo anterior, no queda sino adherir a las cursivas no solo de Formaggio, sino también de Novalis, en el sentido de que tanto el arte pictórico como el musical son artes apriorísticos. “Contra el concepto clásico de la mimesis y el en cierto sentido neoclásico de perfección objetiva de lo bello [...], Novalis y Schlegel reivindican la absoluta trascendencia del arte y del artista como la de un acto autoconstructivo, plenamente libre y creativo, como la de un ‘ver’ activo y originario”³⁸. Precisamente este mirar activo, premonitor del *Flâneur* baudeleriano y benjaminiano, se descubre a su vez como plena libertad, como dialéctica muerte-renacimiento en la pura subjetividad.

3.2. La Kunstreligion hegeliana

Ya dentro del recinto romántico de los motivos prehegelianos que habrían incubado la noción de la muerte del arte, podemos dar un salto cualitativo y retomar lo que habíamos dicho de los *Jugendschriften*, o sea, la idea de muerte contenida en la concepción hegeliana del *amor*.

Podemos, así, sumergirnos en una de las obras mayores de Hegel, como ciertamente lo es la *Fenomenología del espíritu*, en donde Hegel determina su posición del arte como momento puramente religioso del Espíritu, y que abandonará luego de veinte años, cuando vea la luz la versión berlinesa de la *Enzyklopädie* (1827):

³⁷ Novalis, *Frammenti*, Lanciano, Carabba, 1914, II, 106 [citado por Formaggio, 80]

³⁸ Formaggio, 80.

La primera realidad del espíritu es el concepto de la religión misma o la religión como *religión inmediata* y, por tanto, natural o inmediata. Pero la segunda es necesariamente la de saberse en la figura de la naturalidad superada o del *sí mismo*. Es, por tanto, la religión artística, porque la figura se eleva aquí a la forma del *sí mismo* gracias a la producción de la conciencia, de tal modo que ésta contempla en su objeto su obrar o el *sí mismo*. Por último, la tercera supera el carácter de unilateralidad de las dos primeras; el *sí mismo* es tanto un *inmediato* como la inmediatez es *sí misma*. Si en la primera el espíritu es en general en la forma de la conciencia y en la segunda en la de la autoconciencia, en la tercera es en la forma de unidad de ambas; tiene la figura del *ser en y para sí*; y al ser así representado como es en sí y para sí, ésta es la religión revelada³⁹.

Es a través de este proceso de *mediación* de la *Kunstreligion* como la sustancia se convierte en sujeto. “A través de la religión del arte, el espíritu ha pasado desde la forma de la sustancia a la del *sujeto*, pues aquella religión *produce* la figura del espíritu y pone, por tanto, en ella el *obrar* o la *autoconciencia*, que en la sustancia atemorizada no hace sino desaparecer y en la confianza no se capta a sí misma”⁴⁰.

Esto mismo hace que se convierta en una conciencia de lo divino⁴¹ en la obra de arte: primero, abstracta en la estatua y en el himno; luego, vívida en las fiestas que el hombre celebra en honor propio; por último, espiritual, según un proceso que atraviesa la épica, la tragedia y la comedia y que trata de la muerte del fenómeno arte, esto es, del nacimiento y del aniquilamiento del arte.

La humanidad se autonomiza en la comedia, puesto que ahí se sabe como persona y como sociedad. Desde las más altas cimas de la eticidad, el Espíritu “se libera estéticamente en la representación, muriendo y trasmutándose en las nuevas figuras del *arte absoluto*, y de toda la vida del arte”⁴². En la comedia, el hombre arrastra la ruina de su destino trágico, ahora superado, puesto que es la “conciencia de la pérdida de toda *esencialidad en esta certeza* de sí y de la pérdida precisamente de este saber de sí—de la sustancia como del sí mismo, es el dolor que se expresa en las duras palabras de que *Dios ha muerto*”⁴³.

Aquí nos vemos como puestos por obra de un giro racional en una de las páginas más oscuras “y menos altas de ese grandioso *Bildungsroman* [novela

³⁹ *Fenomenología*, 400-401.

⁴⁰ *Ibídem*, 433.

⁴¹ Hegel define lo divino como la “interioridad en la exterioridad”; Cf. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 1997, § 562, 585.

⁴² Formaggio, 83.

⁴³ *Fenomenología*, 435.

de formación] que es la *Fenomenología*”⁴⁴. Pero nos encontramos de igual forma frente a la interpretación del tema de la muerte del arte, en clave no diversa de la que oiremos hacia el final de las *Vorlesungen über die Aesthetik*. Y esto, porque saltan a la vista los motivos schillerianos y hölderlianos que en Hegel han cobrado la apariencia de una totalidad sistemática que las ha hecho consonar; los dioses se han marchado y en el suelo yacen sus estatuas. Los oráculos han enmudecido de igual forma que los primeros,⁴⁵ y el futuro de las musas ya no es lo que era en aquellos hermosos y pasados tiempos:

[es decir,] bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia [...] De este modo, el destino no nos entrega con las obras de arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad. Nuestro obrar, cuando gozamos de estas obras, no es ya, pues el culto divino gracias al cual nuestra conciencia alcanzaría su verdad perfecta que la colmaría, sino que es el obrar exterior que limpia a estos frutos de algunas gotas de lluvia o de algunos granos de polvo y que, en vez de los elementos interiores de la realidad ética que los rodeaba, los engendraba y les daba el espíritu, coloca la armazón prolija de los elementos muertos de su existencia exterior, el lenguaje, lo histórico, etc., no para penetrar en su vida, sino para representárselos dentro de sí⁴⁶.

⁴⁴ Formaggio, 84.

⁴⁵ Cf. *Fenomenología*, 435.

⁴⁶ *Ibidem*, 435-436. Peter Bürger, en su *Crítica de la estética idealista* (Visor, Madrid, 1996, 170-172), ha señalado que en este texto estudia Hegel el trato con las obras de arte de la cultura griega luego de su decadencia: Hegel pondría, en primer término, el acento en la distancia histórica que nos separa de la cultura griega. Por esta razón, el profundo significado de la obras de ese período, se nos escurriría. “No encontramos ya en ellas la verdad sobre nuestro mundo y no podemos dejarnos vivir en ellas”. Por lo tanto, Hegel caracterizaría el trato con dichas obras como una *acción externa*, puesto que para comprenderlas, nos aseguramos el contexto histórico. Pero la aproximación propiamente tal no se encuentra en dicho trato, sino en la forma del recuerdo interiorizado [*Er-Innerung*]. De tal manera, aprende el receptor el pasado en tanto que lo constituye en presente; toma conciencia de sí mismo en la medida en que es un ser histórico. Nos encontramos, por lo pronto, con un concepto de *recepción* que no “hace de la obra pasada ni una sustancia suprahistórica ni un esquema vacío de la reproductividad del receptor”. Asimismo, Hegel nos hace ver que existe en tercer término “un destino amistoso”, personificado en una doncella, que es el *resultado* del trabajo histórico de la especie, del espíritu conciente de sí. Luego, el proceso histórico permite que el receptor reciba la obra tal y como la recibe. Lo mismo que la producción se entiende como el trabajo de un sujeto histórico constituido por un hacer colectivo. De esto resulta que también la recepción individual es un acto social.

Así, el espíritu ha encontrado la certeza de sí en un proceso de negación (progresiva) de la naturalidad de su obra y de una desalienación igualmente progresiva y se separa inclusive del último residuo de naturalidad en la extrañación representativa, para erigirse como autoconciencia plena que resulta inalcanzable desde la “temerosa sustancia” o desde la confianzuda y completa felicidad de la comedia.

Pero la conciencia infeliz nos advierte que se requieren de otras consideraciones para la comprensión cabal de la muerte del arte. Fundamentalmente, el discurso aquí presente debe tomarse desde la parte activa –el obrar– del artista. Solo así se podrá encaminar a una lectura, si no completa, al menos adecuada al vertiginoso ir y venir del pensar de Hegel.

La comedia, entonces, como último acto de la muerte del arte, no era absolutamente conciencia feliz; ha superado el terror objetivo de los dioses, sí, pero era todavía una conciencia infeliz que se ignoraba y que estaba ya en movimiento. Dicho en otro giro, se trata de la distinción hecha entre el amo y el esclavo. “En efecto, ya aquí debe decirse que en la nueva metamorfosis de este arte (la cual en la *Fenomenología* no es ni quiere ser otra cosa que un momentáneo disponerse, en la idealidad griega, del espíritu religioso), o sea, en su morir que es renacer, lo que se elimina y disuelve [...] es la sujeción servil del hombre y de la soledad señorial privada de verdadero reconocimiento y, por tanto, de Dios”⁴⁷.

Pero –dicho a lo Hegel–, la comedia no es aún el *autoconsciente entero*; opera por y a través de ella, una nueva duplicidad: la conciencia infeliz. De la sujeción servil es de lo que el individuo se ha liberado en la comedia, pero dentro del nuevo escenario del mundo estallan *las duras palabras de que Dios ha muerto [Gott gestorben ist]*⁴⁸. Muestra así Hegel el ulterior desenvolvimiento del espíritu hacia la religión revelada. Ofrece aquí el posterior desarrollo de la artisticidad como tal, concluyendo en una fenomenología de la *conciencia religiosa*: se plantea como una conexión entre los procesos del obrar del artista y los de la liberación del ser humano y su conciencia, que señala el tránsito de la religión natural a la artística. Se trata, es suma, de una *Kunstreligion*, esto es, de un momento artístico del espíritu (religioso).

Y es una artisticidad constructora (y no un mero esteticismo contemplativo), porque el análisis hegeliano atraviesa los reinos de la producción, el artesano, el artista, y de la objetividad cultural y social que caracterizaría a las obras de arte; mediante éstas, se constata por parte del sujeto la progresiva toma de conciencia de sí y del mundo.

En tal sentido, el momento de la contemplación (recepción pasiva), como anulación o autoanulación del sujeto en el objeto –como creía Schopenhauer–

⁴⁷ Formaggio, 85.

⁴⁸ Cf. *Infra*, n. 45.

si permanece válida en el ámbito estético-artístico, no lo hará en el espacio del espíritu (religioso, se entiende), que aparece como destinado a la máxima percepción de sí:

Lo común a la obra de arte, el ser creada en la conciencia y elaborada por manos humanas, es el momento del concepto existente como concepto, que se le contrapone. Y si éste, como artista o como contemplador, es lo bastante desinteresado para declarar la obra de arte animada en ella misma, olvidándose del que obra o intuye, deberá mantenerse en pie, por el contrario, el concepto del espíritu, el cual no puede prescindir del momento de ser consciente de sí mismo. Pero este momento se contrapone a la obra, porque en esta su primera escisión el concepto da a los dos lados sus determinaciones abstractas del *obrar* y del ser *cosa*, de tal modo que se enfrentan la una a la otra; y su retorno a la unidad, de la que emanan, no se ha llevado a cabo aún⁴⁹.

La obra de arte todavía no es el artista, el sujeto, y la imparable conciencia del Espíritu saca de su quietud esta posición más bien abstracta; despierta de su sueño natural y sustancial, y se abre al arte como experiencia. Es el creciente movimiento de concientización que se da en unos trances que van del señorío externo al interno y a una libertad cada vez más autosapiente. La muerte –para Hegel– tiene cara de infinita concientización.

3.3. El tema en la Enciclopedia

A diez años de haber sido publicada la *Fenomenología*, aparece la primera edición de la *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817) en Heidelberg⁵⁰, en donde puede constatarse un movimiento crítico respecto a las tesis expresadas en aquélla, aunque si bien bajo la apariencia de un regreso a unas posiciones ya adquiridas.

En efecto, en la *Enciclopedia* el arte es considerado como forma inmediata de un saber religioso: el arte es la victoria del espíritu absoluto en tanto que subjetividad, pero la correspondiente subsección, no lleva el título de *Kunstreligion*, sino *Die Kunst*.

⁴⁹ *Fenomenología*, 412.

⁵⁰ Se pueden establecer tres grandes grupos de diferencias entre las tres ediciones de la *Enciclopedia* (1817, 1827, 1831, respectivamente): i) Nueva redacción del “concepto” previo a la lógica: incluye en él la posición de Jacobi sobre el conocimiento inmediato de Dios; ii) La nueva redacción de la Filosofía de la Naturaleza y de la Filosofía del Espíritu Subjetivo; iii) La supresión de los tres silogismos de Heidelberg (colofón).

En tal sentido, al final del § 561 apunta, por un lado, que la religión yace como algo pretérito tras las espaldas del arte bello; por otro, hacia un *corpus* autónomo del arte, el cual se encontraría entre la encrucijada de un pasado religioso –donde nace– y un futuro de la misma índole –donde muere– que a su vez anima a la obra en cuanto tal.

No obstante, al reelaborar dicho pasaje en la tercera edición, esta oscilación se aferra a una ampliación vital: el pasado del arte no es ya una cierta especie de arte, que sería el de lo sublime –la simbólica– en que todavía la Idea no encuentra adecuada forma, sino que el pensamiento se representa trascendiendo la apariencia, toda vez que en pugna con ella para lograr imprimirse en ésta. El contenido –lo significado– muestra con esto que no ha logrado alcanzar la forma infinita.

En los §§ 562 y 563 se esclarecería este paulatino proceso de autonomización del arte respecto de la religión, en virtud de que el derecho, la ética, la política, el arte y las ciencias, en tanto objetivaciones espirituales, se constituyen en cuanto tienen como “principio de acuerdo”, la “sustancia de la religión”. No obstante, esto se realiza únicamente por la filosofía de la religión, que es la filosofía del mundo: “la historia de las religiones coincide con la historia universal”⁵¹.

Luego, respecto de la estrecha vinculación del arte y las religiones, debe tenerse presente que el arte solo puede ser principio de aquellas religiones que tienen su origen en la libertad en sí: “el arte *bello* solo puede formar parte de aquellas religiones de las que es principio la *espiritualidad concreta* que ha llegado a ser libre en su propio interior, pero que todavía no ha llegado a ser espiritualidad absoluta”⁵².

El arte, según esto, se identifica con la historia religiosa del mundo en la medida en que con la fenomenología de la religión entretejería la suya propia, para llevar adelante un proceso de liberación del espíritu. Por lo mismo, el arte puede ser tan liberador como lo es la filosofía, en tanto que purificaría al espíritu de la servidumbre. Por ello es muerte: muerte de la conciencia servil; renacimiento de todas las cosas del mundo desde la luminosidad consciente de la libre conciencia que se rearma desde un nuevo y portentoso *significado*: el arte clásico marca, en una continuidad perenne, la muerte siempre nueva del arte simbólico; el arte romántico (cristiano), a su vez, renueva la muerte del arte clásico, en una dialéctica que no conoce el suspenso. Pero no solo eso, sino que indica que lo que muere de continuo es la propia universalidad de la idea artística, para renacer –ella misma– con nuevos impulsos en la universalidad del pensamiento. Pero el arte bello –el arte devenido a sí mismo Espíritu; el Espíritu formalizado en la obra de arte– solo

⁵¹ *Enciclopedia*, § 562, 585.

⁵² *Ibidem*.

es un grado de dicha autonomización, pues “el arte bello es solamente un peldaño de la liberación, pero no la liberación misma”⁵³. Asistimos así, a la *ejecución* filosófica del arte, que opera como una transmutación o transferencia de un saber inmediato y sensitivo a formas superiores de un saber mediato y totalizante.

3.4. La “Muerte del arte” en Las lecciones sobre la estética

Proveniente de los apuntes de los discípulos más fieles y de los del propio Hegel, las *Vorlesungen* son seis cursos –dos en Heidelberg; cuatro en Berlín– que el pensador alemán dictó sobre filosofía del arte.

Bastaría solo abrir la *Estética* para tomar rápido conocimiento de las dos variantes temáticas fundamentales para la explicación y comprensión del asunto de la muerte del arte. Según Formaggio, el término que más aparece a lo largo del grueso volumen, es *Auflösung* [disolución-superamiento], que implicaría la clarificada forma de conciencia apuntada más atrás sobre los *Jungendschriften*⁵⁴. De tal suerte que el primer planteamiento del motivo descubre un orden inédito de problemas, referidos al tránsito del arte a una *ciencia del arte*, esto es, al destino del arte resuelto en pensamiento en el marco de una sociedad burguesa-utilitarista, en la cual tiene su desarrollo la cultura del romanticismo.

Es precisamente esta destinación la que arrastra a las formas del arte hacia moldes y patrones filosóficos y hacia un saber cada día más consciente de sí. De ahí –y como se verá más adelante, cuando nos acerquemos al lugar de la formulación central de la muerte del arte–, que Hegel considere que el arte solo se consagra como tal en la consideración científica, debido a que se debe poner en acto aquella tentativa de “aprehender lo bello con el pensamiento”⁵⁵.

Por esto, no extraña que una vez abiertas tales lecciones se ofrece a la mirada una serie de motivos que dan forma a un nuevo enfoque al tema que aquí estamos tratando: el motivo de la disolución del arte contemporáneo; el tránsito de la –ocupando un término caro a Schiller– ingenuidad de los antiguos florecimientos del arte griego, a formas mediatizadas de un arte moderno.

Por ello apunta Formaggio, en su estudio sobre la estética de Hegel, que lo real, la “verdadera causa de la muerte del gran arte bello de los dioses antiguos se halla en la nueva sociedad, en la prevalencia del utilitarismo legalístico burgués y sus mezquinos intereses, sobre la desinteresada libertad del goce artístico”⁵⁶. Hegel nos presenta de este modo una dialéctica del mutuo condicionarse y

⁵³ *Ibidem*, 586.

⁵⁴ Cf. Formaggio, 94.

⁵⁵ *Lecciones sobre la estética*, 71.

⁵⁶ Formaggio, 96.

reflejarse de la sociedad en el pensamiento y del pensamiento en la sociedad, que resulta fundamental para una mayor y mejor comprensión de las mentadas *Lecciones*.

Esta referencia sería vital, por cuanto caracterizaría la victoria (pírrica, en todo caso) de la nueva sociedad, reflejada en los planos del pensamiento y del arte, como negación de cualquier valor desinteresado y “divino” del último. El legalismo así entendido es el que disuelve el ideal heroico y autónomo del hombre y del arte: “la época no parece pronunciarse en absoluto a favor del arte”⁵⁷, decía Schiller. Y razón tenía, pues Hegel resalta el carácter eminentemente prosaico que incidirá fatalmente sobre la forma misma del arte, pues la nueva legalidad y lo prosaico de la vida moderna trabajan mancomunados para acelerar el fin del arte.

[Lo prosaico]. Esta es la nueva prosa del mundo tal y como se le aparece tanto a la propia consciencia como a la de los demás, un mundo de finitud y mutabilidad, de enredo en lo relativo y de opresión de la mundanidad, a la que el singular no puede sustraerse. Pues todo lo viviente singularizado permanece en la contradicción de ser para sí mismo como este uno cerrado pero igualmente depender de otro, y la lucha por la solución de la contradicción no va más allá del intento y la continuación de la guerra perpetua⁵⁸.

Se aprecia entonces, como ya dijimos, que Hegel se mueve dentro de la diferencia establecida por Schiller y por Goethe entre lo ingenuo y lo sentimental, pues lo ingenuo “es una modalidad de niño allí donde ya no se espera, y, por lo mismo, no puede en realidad atribuirse a la infancia en su sentido más estricto”⁵⁹. Así, en la poesía ingenua, el poeta es naturaleza, mientras que en la sentimental, la busca. Por tanto se la entiende como una nostalgia por la infancia irrecuperable. Es la misma nostalgia que invadía a Marx cuando escribió:

Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que ese arte surgió, y que eran las únicas en que podía surgir, no pueden volver jamás⁶⁰.

⁵⁷ Schiller, *Kallias*, 117.

⁵⁸ *Lecciones*, 111.

⁵⁹ F. Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Nova, 1963, 63.

⁶⁰ K. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 32.

Hegel retoma el tema de la pérdida ingenuidad e inmediatez del arte griego –presente en Schiller– como modelo y matriz en relación, ahora, con la cuestión del fin de esta forma de arte, en donde se habría logrado por única vez en la historia toda de la humanidad la *representación* adecuada de la divinidad. “Ahora bien, solo en [...] esta forma es el arte verdadero, y solo cumple su *suprema* tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu”⁶¹.

Pero si le otorgamos al arte tan elevada posición, debemos –nos recuerda Hegel–, tener en cuenta que “el arte no es, ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses”⁶², porque precisamente por su forma, el arte se encuentra determinado por un *contenido*⁶³. Por esto, solo hubo una “esfera y fase” de la verdad que podía ser representada [*Darstellung*] en el componente artístico: el de los dioses griegos⁶⁴.

Frente a esto, hay una captación más profunda de la verdad, según la cual ésta no es *ya* tan afín y propicia a lo sensible como para poder ser asumida y expresada por este material adecuado. De tal índole es la *aprehensión cristiana* de la verdad de nuestro mundo actual [...] de nuestra formación racional: aparece más allá de la fase en el arte constituyente el modo supremo de ser consciente de lo absoluto. La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad [...]. *El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello*⁶⁵.

Por lo mismo, el arte ya no puede manifestar en sí aquello que lo sobrepasa: al Espíritu en tanto devenido racionalidad consciente de sí. Por esto, “el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de necesidades espirituales que solo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados”⁶⁶.

Muertos los dioses griegos, el arte aparece como encaminado hacia una región de la cual ya no podrá volver, pues ya pasaron los “hermosos días del arte, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde

⁶¹ *Lecciones*, 11.

⁶² *Ibidem*, 13.

⁶³ Cf. *Ibidem*.

⁶⁴ Cf. *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, 13 [la cursiva es mía].

⁶⁶ *Ibidem*.

ellos lo particular, de tal que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como fundamentos de determinación y sean el principal agente rector”⁶⁷. Al arte, por tanto, deben aplicársele los mismos criterios lógico-rationales que se le exigen a cualquier otra actividad espiritual del hombre. “Pero, tanto para los intereses del arte como para la producción artística, nosotros en general exigimos más bien una vitalidad en la que lo universal no se dé como ley y máxima, sino que funcione como idéntico al ánimo y al sentimiento, del mismo modo que la fantasía contiene lo universal y lo racional como puestos en unidad por el fenómeno sensible concreto”.⁶⁸ Los tiempos –continúa Hegel– no son propicios para el arte, por cuanto no se halla el artista contagiado por la atmósfera racional, intelectual, que gobierna al mundo⁶⁹, de suerte que pueda el pensamiento introducirse en la obra y en el obrar mismo, “sino que toda la cultura espiritual es de tal índole que él mismo [el artista] está inmerso en tal mundo reflexivo y sus relaciones, y no podría abstraerse de ello con voluntad y decisión, ni tampoco afectar o llegar mediante particular educación o abandono de las relaciones de la vida, a un aislamiento particular que compensara de lo perdido”⁷⁰.

Y más adelante agrega –en su clásica formulación de la muerte del arte: “Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos aspectos, algo del pasado”⁷¹. Con esta sentencia, Hegel da inicio a la consideración reflexiva del arte, esto es, a la Estética entendida como ciencia de lo bello espiritual con exclusión de lo bello natural. “La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena”⁷². El arte, convertido ahora en una filosofía del arte, “nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte nuevo, sino de conocer qué es arte”⁷³.

El arte es así *panlogizado*, esto es, racionalizado en la medida en que este desequilibrio tendiente hacia el contenido, lo define toda vez que lo determina. La razón se apodera del hecho artístico en cuanto la forma de éste ni da cabida ni puede contener en sí al Espíritu que lo ha sobrepasado, y cuyos contenidos se encuentran más allá de ésta. Es por lo mismo que Bloch llega a decir que la “estética de Hegel no es una estética formal, sino de contenido”⁷⁴, en cuanto se atiende al objeto.

⁶⁷ *Ibídem.*

⁶⁸ *Ibídem.*

⁶⁹ *Cf. Ibídem.*

⁷⁰ *Ibídem.*

⁷¹ *Ibídem*, 14.

⁷² *Ibídem.*

⁷³ *Ibídem.*

⁷⁴ Bloch, 257.

Tal muerte –en todo caso– puede y debe ser entendida en el sentido que ya apuntaba Hegel, esto es, como muerte dialéctica que permite la persistencia del arte bajo la figura de una filosofía del arte. Con todo, esta muerte no debe ser entendida –como lo hizo Croce– como una muerte histórica del arte mismo, sino más bien como muerte de cierta concepción y configuración (clásica) que da comienzo a la artisticidad moderna. En efecto, si se piensa en la estética posthegeliana, pronto se cae en la cuenta de que precisamente lo trivial, lo prosaico, lo común, lo particular y lo fragmentario *es lo que mueve* la *praxis* artística: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, entre otros, no hacen sino confirmar la sentencia hegeliana de la muerte del arte. Para qué agregar a esto lo realizado por las vanguardias artísticas, cuya pretensión de superación de la institución arte mediante vivencias concretas ratifica la finitud inherente al proceso mismo del arte.

Aún más, lo que alienta –en último término– al arte es esta muerte, esta nada que brotó de la pluma de Hegel. En tal sentido, con Hegel y contra él, Maurice Blanchot ha desdramatizado el asunto, pues ha visto que esta esencial nadería, esta muerte real del arte, es la posibilidad y la condición misma de todo arte contemporáneo.

Muerte del arte, vacío constituyente, negatividad que posibilita paradójicamente la realización del arte; en fin, muerte de la muerte, por lo pronto, del arte, que pone nuevamente a Hegel a la cabeza de los análisis culturales que de sí ha hecho Occidente. Sin duda, Hegel está y estará por encima de toda filosofía, de toda hermenéutica y ontología –por más “fundamental” que se declare– que se erige a sí misma –con una autosemántica francamente insoportable– como portavoz privilegiado del Espíritu y de lo que a éste le acontece.

4. Bibliografía

- BLOCH, E., *Sujeto-Objeto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BÜRGER, P., *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996.
- FORMAGGIO, D., *La “Muerte del arte” y la Estética*. México: Grijalbo, 1983.
- HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*. Barcelona: Akal, 1989.
- _____, *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Solar, 1968.
- _____, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 1997.
- _____, *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, *Introducción a la historia de la filosofía*. Madrid: Sarpe, 1983.
- _____, *Principios de la filosofía del Derecho*. Barcelona: Edhasa, 1988.
- MARX, K., *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 1972.
- SCHILLER, F., *Kallias. Cartas para la educación estética del hombre*. Madrid: Anthropos, 1991.
- _____, *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Nova, 1963.
- SZONDI, P., *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992.