

EL ARTE MODERNO COMO FIN DEL ARTE

El romanticismo como superación del simbolismo y clasicismo*

Por: Klaus Vieweg
klaus.vieweg@uni-jena.de
Universidad de Jena
Alemania

Resumen. En el presente artículo el autor se encara con la célebre y muy diversamente interpretada tesis de Hegel en torno al fin del arte como modo supremo de captar la verdad o el espíritu. En esta confrontación, el autor intenta penetrar el sentido que tiene la modernidad, y no sólo el arte moderno, en el contexto de la filosofía hegeliana del arte. En la dilucidación de tal sentido, el autor gana una valoración decisiva del concepto hegeliano de "subjectividad", como concepto fundacional e identificador de la modernidad. Sitúa en esta concepción el horizonte especulativo desde el cual la idea del fin del arte, lejos de ser la proclamación de su muerte, se auto presenta como momento immanente en la realización de la subjectividad libre y espiritualizada. El fin del arte sería, así, el comienzo de la historia de la libertad humana, el comienzo de la existencia humana propiamente dicha.

Palabras clave: Modernidad, simbolismo, clasicismo, subjectividad, humor, poesía, novela.

Summary. In the paper the author faces the famous and very diversely interpreted hegelian thesis of the end of art as the supreme way to perceive truth or the spirit. In this confrontation, the author tries to penetrate the significance that modernity has (and this doesn't mean only modern art), in the context of hegelian philosophy of art. In the explanation of such a significance, the author concedes a decisive value to the hegelian concept of "subjectivity", as a founding concept of modernity and also as an identifier of it. He poses in this conception the speculative horizon from which the idea of the end of art, far from being a sentence of death of art, auto-presents itself as the immanent moment in the realization of the free and spiritualized subjectivity. The end of art would be, therefore, the beginning of the history of human freedom, the beginning of human existence as such.

Key words: Modernity, symbolism, subjectivity, humour, poetry, novel.

* Traducción de Carlos Emel Rendón.

En el presente artículo se hará previamente una serie de observaciones en apoyo de la tesis acerca de la actualidad inquebrantable de la filosofía del arte de Hegel, en particular de su profunda comprensión del arte moderno, todo ello con base en las pertinentes reflexiones de Dieter Henrich. Dado que Hegel logró determinar filosóficamente los caracteres fundamentales del arte moderno, su proyecto ‘pertenece inmediatamente al presente’.¹ Hegel trazó líneas fundamentales, fijó bases sólidas sobre las cuales puede construirse hoy una filosofía del arte; su estética abre una comprensión filosófica al desarrollo actual del arte.

Como sucede en el tratamiento de la forma simbólica y clásica del arte, también en lo que atañe al arte romántico, Hegel enlaza sus conocimientos extraordinarios de obras de arte modernas con la agudeza de análisis filosóficos, (enlaza) el conocimiento especializado con un penetrante sentido filosófico. Este brillante experto del arte conocía y valoraba el genio de un Giotto, Leonardo y Miguel Ángel, la poesía de Shakespeare y Cervantes, Goethe y el romanticismo; apreciaba a Durero la pintura italiana y en particular la holandesa de la época dorada; escuchaba la música del Händel, Rossini, Mozart, visitaba los museos y operas de Viena, Berlín, Dresden y París. Al mismo tiempo se movía en las altas esferas de los debates estéticos y se situó en la tradición de Baumgarten, Winckelmann, Kant, Schiller y Schelling.

La cuestión referente al ‘fin del arte’ se sigue de manera concluyente de la ya abordada triada de los niveles históricos del arte, a la que subyace el avance en tres momentos de espiritualidad *natural* – *bella* espiritualidad– y *libre* espiritualidad. En esta construcción sistemática no puede haber lugar para un *cuarto* o *nuevo* nivel cualitativamente superior tal como corresponde a la de los mundos históricos. Fin del arte significa primariamente la exclusión por principio de niveles nuevos y superiores del arte, la “renuncia a una utopía del arte del futuro” (Henrich), [la exclusión] de una *postmodernidad*. Gracias a la libre espiritualidad, la existencia humana ha creado un fundamento, sólo a partir del cual comienza a desarrollarse la modernidad, la verdadera existencia humana. Fin del arte no implica en manera alguna el ocaso o el anuncio de la muerte del arte, al contrario: [implica] el inicio del desarrollo del arte libre. Hegel se comprende a sí mismo en todo su filosofar (y también en su reflexión sobre el arte) como pensador de un momento temprano de la verdadera modernidad, la cual cuenta desde su fundamento con un inagotable potencial de desarrollo, pero que, al mismo tiempo, es y será el más grande desafío y la empresa más riesgosa de la humanidad y de su arte, un motivo que Goethe plasmó de manera impresionante en su poema “El aprendiz de mago”:

1 Cf. Dieter Henrich, *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik*. Hegel-Studien, Beiheft 11. Para esta temática véanse también los trabajos de A. Gethmann-Siefert, entre otros: *Una discusión sin fin: Sobre la tesis de Hegel del fin del arte*. Hegel-Studien, Bd. 16. El mundo

Ahora que el viejo maestro se
 ha ido,
el viejo maestro sabio en
 sortilegios,
yo de los espíritus me haré
 obedecer,
que no tengo nada de torpe ni
 de lerdo.
De coro aprendíme, con todo
 cuidado,
sus palabras nimias y solemnes
 gestos,
y así, haciendo gala de innata
 energía,
los mismos prodigios que él
 hace, hacer puedo.

 Acotemos
 amplio espacio
 donde el agua
 correr pueda
 y formando una riada
hacia el baño el rumbo tuerza.
¡Vieja escoba, ven conmigo!
¡Harto tiempo fuiste esclava!
¡Ponte estos trapos, disponte
a hacer lo que se te manda!
En dos pies andar te ordeno;
muy bien; la cabeza ahora;
coge el jarro y ve por agua,
que eres tal que una persona.

 Acotemos
 amplio espacio
 donde el agua
 libre corra,
 y formando una riada
 en el baño se recoja.
Miradla qué solícita obedece;
ya llego junto al río
y ya viene de vuelta
colmado el cantarillo.
¡Bueno, pues vuelve y torna!
¡Cómo rebosa! ¡Vivo!
¡Que no quede en la casa
ni un cacharro vacío!

Ya está bien. ¡Para ya!
¡Basta, no sigas,
que ya colmada
es la medida!
¡Oh, ... ahora lo advierto...,
 fatalidad,
la frase mágica llegué a olvidar!

La frase mágica que obra el
 milagro
de que las cosas a su ser tornen.
Miren la escoba; sigue trayendo
agua y más agua... ¡qué hacer,
 demonche!
¡Cántaro y cántaro sigue
 trayendo...;
 es el diluvio
ya más no puedo!
No, no es posible,
 cogerla debo!
Debo pararla...
Pero no hay medio...
¡Ahora la necia se subleva!
¡Vaya una cara! ¡Vaya unos
 gestos!

¡Aborto del infierno! ¿Es que
 pretendes
anegarme la casa? Ya mil ríos
por bajo de las puertas se
 desbordan
creciendo sin cesar este
 estropicio.
¡Escoba maldita!
¿No quieres oír?
¡Vuelve a lo que eras!
 ¡Un garrote vil!

Pero ¿es que no quieres
 hacer ningún caso?
Pues bien: de otros medios
 habrá que echar mano,
y pues te resistes, cogeré la
 hachuela
y de un solo golpe te haré dos
 pedazos.

¡Miren, ya de nuevo viene con
 más agua!
 ¡Pues como te coja, infernal
 engendro,
 ya verás..., eh hacha..., ahí te
 va..., buen filo
 tiene...; ¡toma..., toma..., para
 tu escarmiento!
 ¡Así! ¡Brava estocada...Ahora
 veremos ...
 si te das por vencida, y
 libremente
 yo ya respirar puedo.

Mas ¿qué te pasa?
 ¡Dos escobas,
 en vez de una,
 son de ahora
 las que cargan con la jarra!
 ¡Dios me valga!

¡Cómo corren a porfía!
 Ya inundada está la casa.
 ¡No se puede dar un paso,
 yo ya estoy hasta las trancas!
 ¡Oh, socorro! ... ¡Mas qué veo!
 ¡Ahí por fin el maestro viene...!
 ¡Cielos, gracias!
 ¡Ayudadme, maestro mío!
 ¡Y libradme de estos genios,
 que no acatan mi albedrío!
 -¡Pronto! ¡Escobas, al rincón!
 ¡Volved a ser lo que erais
 sin ninguna dilación!
 ¡No haya excusa, que el
 maestro
 sólo en hombres os convierte
 para servir sin dilación!

El “ir del arte más allá de sí mismo”

El ya descrito modo de la síntesis de contenido y forma, de significado y figura constituye el criterio para la caracterización fundamental de las formas históricas del arte. El arte romántico supera tanto el tipo oriental de la no-correspondencia o inadecuación así como el tipo antiguo de la “armonía” clásica de idea y configuración sensible y reproduce en una forma más elevada la diferencia y oposición de ambas partes, la cual quedó sin superación en el arte simbólico y “traspasa” por consiguiente el ideal clásico, un más allá de la forma clásica del arte y sus maneras de expresión (13, 111). Que el arte, “va más allá de sí mismo” significa que ha abandonado “el elemento de la sensibilización reconciliada del espíritu”, que la apariencia sensible, el manifestarse del absoluto, su configuración artística en imagen, ha logrado un status diferente, representa una “relación distinta”, [significa] que no sólo aparece lo bello, sino también lo *no-bello*. Hegel habla de “el ir del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propia esfera y en la forma misma del arte” (13, 112). El arte, por tanto, no desciende, por el contrario, puede “ascender y perfeccionarse cada vez más” (13, 140) pero, respecto a la constelación de significado y figura, está sometido a su transformación definitiva, última; la libre espiritualidad contiene en sí el llegar-a-ser-libre y la espiritualización del arte.

El devenir libre y la espiritualización del arte

Como ya se enfatizó, el absoluto solo puede entenderse de manera adecuada y suprema como autorelación pensante. La identidad del absoluto y lo humano sólo puede ser fijada por medio del pensar conceptual –ya que él mismo en su constitución fundamental es pensamiento—. Lo espiritual encuentra “su suelo en sí mismo” (A 182), el Absoluto como uno “huye al arte y es objeto del pensamiento” (H 180). El espíritu se sustrae a una unificación completa y adecuada con lo externo, lo espiritual deviene libre en sí, tiene en sí su realidad en tanto es en sí mismo y no en un otro de sí (H 179).

Este conocimiento pertenece al mundo moderno, se produce “una enorme diferencia” con el mundo antiguo, se ha ganado un contenido, que va esencialmente más allá de la forma clásica, pues la unidad griega de lo absoluto y lo humano no tiene la subjetividad como saber interno, subjetivo, no en la forma dominante del concepto, sino esencialmente como representación –en la mitología como narración, como religión del arte—. El espíritu del mundo moderno ha “ido más allá del estadio en el que el arte constituye la forma suprema de hacerse consciente del Absoluto”, “el arte no vale ya para nosotros como la forma suprema en la que la verdad se procura existencia” (13,24 y 141).

En las culturas antiguas domina el autoasegurarse representador, la unidad existente en sí de lo humano y lo absoluto; en la cultura moderna por el contrario domina la autorelación pensante, el saber de la unidad que es en sí como subjetividad libre, como espiritualidad libre. Esta posición se apoya sobre la fundamental distinción teórico-cognitiva entre intuición, representación y concepto (*Enciclopedia*, Filosofía del espíritu subjetivo), sobre la idea de la “traducción” necesaria de la representación al concepto.

El verdadero contenido se gana sólo en el último paso de la traducción del “lenguaje de la representación” al “lenguaje del concepto”. La representación se encuentra allí en el medio entre la intuición sensible y el pensamiento, entre la singularidad sensible y la universalidad. A diferencia de la intuición sensible, tenemos ya una espiritualización de lo sensible en el sentido de “imágenes interiores”. Conectando con Kant trata Hegel luego, la imaginación como forma suprema del representar, la fantasía como la imaginación poética. Con la capacidad de tornar imagen el absoluto y de universalización de la imagen, esta imaginación productiva es considerada como lo “formal del arte” y el arte como representación de lo universal verdadero en la forma de la existencia sensible, de imagen (Enc. 456), por consiguiente, como una tensión y un “oscilar” entre lo sensible y lo espiritual. La tarea de la filosofía consiste en poner los conceptos en el lugar de las representaciones; el espíritu sólo puede “avanzar hasta el concebir pensante a través del representar y dirigiéndose al mismo”. La libre espiritualidad, la libre subjetividad como principio fundamental de la modernidad ya no puede ser expresada, de manera suficiente, mediante la imaginación estética, ni en forma artístico-mitológica, ello tiene que ser aprehendido esencialmente en forma pensante.

El arte permanece como uno de los modos esenciales y absolutos del asegurarse del absoluto, pero pierde el dominio que tenía anteriormente. El poeta no es “el único que pueda

ostentar con justicia el nombre de sabio” (Novalis), los poetas dicen la verdad pero en una forma determinada. La filosofía de Hegel, incluyendo la filosofía del arte, descansa sobre el conocimiento “de que el mundo moderno debe su carácter racional a relaciones que ya no pueden ser descritas, esencialmente como “bellas”.² El mundo moderno de la libertad y del pensamiento y de la voluntad sólo puede aprehenderse en forma adecuada en el pensar conceptual, pues se trata de relaciones “cuya constitución excluye una concordancia sensible experienciable, pero que, sin embargo, son en sí más ricas, más diferentes y, en el sentido hegeliano de la verdad, las verdaderas: las relaciones del derecho”.³

La subjetividad libre constituye el nervio de la modernidad, que huye de su adecuada representación en el arte; “el pensamiento y la reflexión han sobrevolado la belleza” (13, 140), al arte (de acuerdo con la tesis de Henrich sobre el carácter parcial del arte moderno)⁴ sólo puede adscribirse un papel “parcial”, el arte ha perdido su papel absolutamente vinculante y obligatorio. Los modernos han superado “el” honrar y adorar las obras de arte como si fueran divinas. Aunque nos parezcan excelentes las imágenes griegas de los dioses y veamos representados al Dios Padre, “Cristo y María en forma digna y completa, de nada nos sirve ya doblar las rodillas” (13, 140). ¿Qué aspectos determinan además este arte libre y espiritualizado?

A. Interioridad y belleza “espiritual”

El principio de lo romántico consiste en la libertad del espíritu, que deviene interioridad absoluta, el hombre retorna a sí mismo, desciende en la propia interioridad. Esta consumación del camino hacia el interior implica la “consumación de lo antropomórfico”. Lo humano como lo “más elevado y profundo y de la interioridad humana, del ánimo” (14, 237); lo humano universal, la yoidad se halla en el centro, conforma el contenido uno y único del arte -“el espíritu del hombre que se determina a sí mismo, que contempla, imagina y expresa la infinitud de sus sentimientos y situaciones, al cual no es ajeno nada de lo que puede llegar a ser viviente en el pecho del hombre”. Hegel registra el aparecer de lo “humano imperecedero” como el contenido absoluto del arte moderno. De ello se siguen algunas determinaciones decisivas para el arte en la modernidad.

A1. “La interioridad del alma”, la imaginación artística como facultad de la combinación de representaciones en imágenes bellas, internas, es considerada como la esfera de la “belleza espiritual”. En esta interioridad tiene el ánimo humano su belleza, —el “alma bella como espacio interno y tiempo interno de representaciones y sensaciones” (13, 123) —. Junto con ello se da el ser-libre del vínculo respecto al “material exterior sensible”, la “idealidad del material”, las representaciones.

2 Henrich, 300

3 Ibid., 301

4 Henrich, op. cit.

A2. La subjetividad absoluta no permanece en la mera interioridad, ella tiene su aparición necesariamente en la subjetividad misma como subjetividad inmediata, en la yoidad como yo singular. La existencia del absoluto es el sujeto *real concreto, singular, particular*. En la modernidad el rasgo esencial del arte –“la singularidad del configurar”– se manifiesta en la forma de la presentación de estas singularidades particulares en el carácter, el destino, el curso de la vida.

A3. Este acceso a la interioridad implica el liberarse “de toda limitación fija en un determinado círculo del contenido” –un pilar fundamental para la autonomía del arte y del artista–. El arte se libera e independiza de todo determinado contenido religioso, político, nacional, regional; se consuma una destabuización, el arte se libera de toda determinación fija de intuición del mundo, su esencia consiste en el “agrado desinteresado”.

De la “humanidad” como único punto de orientación resulta, como horizonte sustancial, el ser-ciudadano-del mundo. Las obras exitosas pueden ser reconocidas como “arte universal”, en el pleno sentido de la concepción de Goethe de “literatura universal”. En la autonomía reside el eminente potencial crítico del arte, el poder de la mirada desprevenida y desprejuiciada sobre el mundo, el diagnóstico y la presentación de acciones y estados inaceptables, esto es, no humanos e inhumanos, y con ello la proclamación y la incondicionalidad del examen permanente de las respectivas situaciones y estados, un medio decisivo contra la *inmovilidad* y el dogmatismo en todas las esferas de la vida.

Pese a la comprobada parcialidad del papel del arte moderno, éste hace aquí una contribución esencial a la modernidad como *cultura de la libertad*; puede ejercer sobre los hombres un importante efecto de orientación en la forma de la actualización sensible de lo humano, “im-poner” libertad a los hombres. Del principio universal de la subjetividad pueden surgir múltiples formas de expresión que ofrecen una compleja gama de variaciones del libre hacer. Gracias a la actualización metafórica y al reconocimiento allí contenido de lo “politeísta”, de la diversidad de un arte-universal libre, se puede fomentar la *formación* para la libertad, la educación estética del género humano. La propia subjetividad aparece como el “moderno ánimo heroico”, el arte no reside en la agonía, sino que gana una relevancia nueva e irrenunciable”.

B. Libre carácter público y “Democratización”

En la modernidad el arte se puede desligar también de la atadura a determinados grupos sociales, –de los castillos y palacios residenciales entra en forma creciente al ámbito público de los museos, galerías, teatros públicos de música y casas de ópera–. Al mismo tiempo la obra de arte se afianza como mercancía y amenaza, por consiguiente, con sustraerse a la esfera pública y desaparecer en espacios privados. La industria del arte cae en el riesgo de la comercialización y la pérdida de la libertad.

C. El devenir libre de lo que aparece. La liberación de determinadas configuraciones.

La interioridad subjetiva significa el “triunfo sobre toda la exterioridad”, una indiferencia contra la configuración externa. La subjetividad del artista se halla encima de su forma, no está condicionada por ella (A 181). El contenido es “liberado” y deviene libre para sí, mientras que en el clasicismo el contenido se haya sometido a la forma. “El contenido no tiene que expresar ahora la interioridad, sino que la interioridad debe aparecer en él, él debe expresar también que lo externo no es algo satisfactorio. La interioridad lleva en sí una oposición contra la existencia externa” (H 182).

Con la liberación de su lado intuitivo, el arte adquiere “una movilidad y una libertad insospechadas; la virtuosidad del artista puede concentrarse, cada vez más fuertemente, en los elementos formales de la obra de arte, en la relación de formas, colores, tonos y en las diversas posibilidades lingüísticas”.⁵ Se deja en libertad la materia heterogénea, el material externo-sensible, éste también puede ahora “aparecer no bello” (H 182). El artista se convierte en una tabula rasa en la relación con las formas históricas del estilo, toda la historia de los géneros y estilos se libera con fines a la adaptación –“la carga del museo imaginario avanza hacia la estigmatización de la libertad del artista” (D. Henrich)–. Significado y figura se escinden, la subjetividad existente en sí, la interioridad absoluta y la apariencia externa se separan, caen una fuera de la otra, se vuelven contrapuntuales. Esta inadecuación de idea y configuración significa que la interioridad aparece en la exterioridad y “puede aparecer en la contingencia contra su significado” (Enz. § 562). El arte romántico surge así como “un oscilar y un resonar sobre un mundo que sólo puede acoger un contrabrillo del ser en sí. ‘Contrabrillo’ significa que el arte se ‘torna a sí mismo en apariencia’” (A 180). Se convierte en “aparecer de lo que aparece”, en “forma de la forma”. “El aparecer como tal de lo bello es fijado para sí como tal” (14, 227). El arte romántico va hasta lo formal, hasta la disolución de lo “objetual” (Gegenständlich). “La música es la forma necesaria recorrida y llegada hasta lo inesencial; pero, pese a la disolución, no debe tenerse por desaparecida” (180).

La interiorización trae consigo supuesta la “des-divinización” del mundo, los “caracteres particulares del círculo de dioses se han congregado en una unidad, el mundo variopinto, colorido, está concentrado en un punto de luz”. Pero en la medida en que todo contenido es agrupado en un punto del ánimo humano subjetivo y se traslada allí todo el proceso, con ello, por otra parte, el círculo se extiende infinitamente y abarca la multiplicidad más ilimitada (H 183). La creatividad artística tiene a su libre disposición, para la formación, “todo el material de la naturaleza, toda la multiplicidad del representar queda abierta. Los temas más cotidianos se convierten en materia de la imaginación y la expresión”.

5 Cf. St. Büttner: *Hegels Prognose für eine künftige Kuntsform y Thomas Mann, Joseph und seine Brüder*, en : *Unendlichkeit und Selbstreferenz*, editado por St. Büttner, A. Esser, G. Gönner. Würzburg, 2002.

D. La no-correspondencia de significado y contenido

La “*reconciliada*” sensibilización del espíritu propia del arte clásico, el modo y la forma de la expresión real, directa, ha perdido validez, en la obra el significado es al mismo tiempo, formado y deformado, extrañado. Con ello regresa la modernidad, en un nivel superior, a la orientalidad, al simbolismo y la metáfora.

El arte romántico debe “sentarse” en el *Diván de Oriente y Occidente* goethiano, consumir la superación de orientalidad y clasicismo. La metáfora representa un corto símbolo que está concentrado en una imagen, una imageneidad (*Bildlichkeit*) “a través de” la cual “aparece” el contenido. El significado se hace intuible en forma de una exterioridad parecida, semejante. La elaboración de la imagen resulta de una traducción, de una paráfrasis. Se trata de una comparación trazada en corto. Sólo se muestra la imagen, el significado supuesto permanece necesariamente equivoco o multívoco. La forma lingüística “un río de lágrimas” es multívoca, puede residir en el dictamen del oftalmólogo o en un texto práctico, en donde la metáfora puede expresar pos sí tristeza o alegría.

Laurence Sterne, a los ojos de Goethe, Hegel y Nietzsche el *primer novelista moderno* era considerado el “gran maestro de la ambigüedad” y, Jean Paul, su discípulo alemán, como un virtuoso de la metáfora. Significado y contenido se alejan uno del otro, no se corresponden. En el arte romántico domina lo simbólico y lo metafórico, las cosas no son llamadas directamente por el nombre sino “parafraseándolas”: “nombrar una cosa directamente – según el simbolista francés S. Mallarmé– significa someter las tres cuartas partes del valor del poema el cual reside en la dicha de imaginar más y más en lo profundo. Insinuar, sugerir –ahí reside el sueño–. Allí está el uso perfecto de aquel secreto que el símbolo ofrece”. Símbolo, secreto, enigma y desciframiento eran las palabras claves utilizadas por Hegel para referirse a la *orientalidad*. La fantasía romántica llega de nuevo a la preferencia por lo metafórico; a la exterioridad inapropiada a la imaginación de muchos mundos, a la constitución espiritualmente rica e ingeniosa del mundo. La “expresión no apropiada pertenece más a lo romántico”; Hegel habla del “reino de flores” en Shakespeare y Jean Paul. En la obra de Schiller se encuentra una fascinante riqueza de imágenes y metáforas; el poeta aspira a expresar conceptos profundos en la forma de la representación, sin penetrar hasta la expresión filosófica propiamente dicha del pensamiento.

La enorme fuerza de la metáfora que caracteriza al arte moderno, reside en los tres momentos siguientes:

D1. Se da un reforzamiento de significados tanto por medio de una ampliación sensible del hecho concreto como por medio de una referencia a la apariencia similar, múltiple, por la formulación de afinidades familiares, analogías, por el impulso a diferentes asociaciones.

D2. En la imagen poética se logra un paso importante hacia la liberación de la objetividad, en la belleza se da una “espiritualización de lo externo”.

D3. En lo metafórico se muestra el libre placer de la fantasía; el significado, el contenido, el concepto en su ausencia de imagen precisa de una expresión en intuiciones e imágenes afines, se da la posibilidad de combinaciones originales y sorprendentes.

Con respecto a la orientalidad y la metáfora se da una coincidencia asombrosa de los pensamientos fundamentales de Goethe y Hegel, concretamente en el corto pasaje sobre Jean Paul del *Divan de Oriente y Occidente* que lleva el acertado título “Comparación” y que describe en forma breve, pero brillante, la superación de la orientalidad. La “forma oriental propiamente dicha” se concentra en un “ávido y valiente mirar por todas partes en el mundo”; en la “creación de relaciones insólitas”, en el “enlace de lo incompatible”, pero de tal manera “que se inserte un secreto hilo ético, a través del cual el todo sea conducido a una cierta unidad”.⁶ Los poetas del antiguo oriente habrían obrado en una “región sencilla, fresca”, los poetas de hoy, por el contrario, en un “mundo formado, elaborado, complejo”, en un “estado infinitamente complicado, enmarañado”. Goethe describe aquí en forma pertinente el rasgo esencial del arte romántico y una diferencia entre el mundo antiguo y el moderno.

En esta situación, el prosista moderno –según una referencia de Goethe sobre la autonomía del arte– tiene “el campo de acción enteramente libre”, “está permitido todo lo que pudiera ofender el gusto”. La cruz de esta modernidad reside en que “en una forma tal de poetizar y escribir se hace imposible separar lo adecuado de lo inadecuado”. Según Goethe y Hegel, todo depende aquí del individuo, que emprende semejante empresa riesgosa. La libertad está vinculada necesariamente con la arbitrariedad subjetiva y la contingencia del configurar “frente” al significado, pero exige también el hilo ético. El arte moderno se revela como un tal riesgo, como esfinge, como un camino estrecho entre Escila y Caribdis. Si se trata de un hombre como Jean Paul, un talento de valor y dignidad, el recipiente se “hace amigo” al instante –todo es permitido y bienvenido–. En el humor se retorna en cierta medida a lo simbólico, en donde significado y figura caen uno fuera del otro, sólo que ahora en la modernidad es la mera subjetividad del artista la que constituye el orden insólito. Goethe y Hegel enfatizan al unísono, el disfrute en la intuición de la obra; según Goethe, uno se siente a gusto cerca de un “hombre de buen juicio”, cuyo sentimiento se nos comunica, que incita nuestra imaginación, alegra nuestras debilidades y festeja nuestras fortalezas; Hegel había hablado de las “alturas y profundidades” del ánimo. En según lugar, ambos acentúan lo enigmático, lo misterioso que descansa en la inadecuación, lo simbólico y lo metafórico, lo cual exige el desciframiento y por ende reflexión y pensamiento.

El [artista] moderno debe ejercitarse “en la solución de los enigmas difíciles de entender”, de lo enigmático simplemente. El hilo ético permanece secreto, oculto, codificado, cifrado, velado. El gusto es ofendido necesariamente, caracteres posibles son: fealdad, trivialidad, disonancia, anfibología, disarmonía, enlace de recuerdos fragmentarios, contrapunteos. Lo enigmático invoca la reflexividad y el saber, a consecuencia de la

6 Goethe: *Comparación*, en: *Diván de Oriente y Occidente* (1819).

espiritualización la obra precisa de la interpretación, que pueda serle adecuada. Ciertos textos, ciertas pinturas se abren sólo con ayuda de interpretaciones acompañantes, no precisamente con el simple leer y observar; ciertas obras musicales sin la lectura de la partitura, o con el mero escuchar. En un nuevo ensayo sobre la ópera contemporánea se dice que ésta ha alcanzado un “nivel de atracción que causa vértigo”, en donde la cima y el abismo yacen apretadamente uno junto a otro. Un compositor nuevo caracteriza una de sus composiciones musicales como “opera de pensamiento”.⁷

E. La espiritualización del arte.

Esta tendencia a la espiritualización se manifiesta también en el “material”, en los medios del arte⁸ concretamente en la forma de la tendencia a la “idealidad” de los medios, visto desde la historia universal, como tendencia de la “piedra” al “lenguaje”. A los ojos de Hegel la pintura, la música y la poesía dominan el arte romántico, en el ascenso desde el color hasta el lenguaje pasando por el tono, desde la mezcla de imágenes de colores hasta la creación de imágenes lingüísticas pasando por la creación de imágenes sonoras. El cine representa hoy día una combinación importante y de grandes efectos de estos tres géneros.

También aquí se debe dejar hablar a Goethe, concretamente en lo que concierne a sus referencias a los pintores holandeses –Rembrandt y Ruisdael– a quienes llama “artistas pensantes”. “El artista, dice Goethe, ha aprehendido, de manera asombrosa y espiritualmente rica, el punto donde converge *la fuerza de la producción con el entendimiento puro* y entrega al espectador una obra de arte que alegra la vista, convoca al sentido interno, despierta la memoria, y, por último, expresa un concepto, sin disolverse en ello”. Esta forma artística logra un “*simbolismo perfecto*”, que a un tiempo, nos “divierte, instruye, refresca y vivifica”.⁹

La poesía es considerada, consecuentemente, como el arte más espiritual y universal. Ella descansa sobre el símbolo ideal supremo, el lenguaje, en donde culmina la significación negativa del elemento sensible. Su fundamento interior descansa en la representación misma, en la imagen sin más, en el “configurar” en la forma más espiritual y universal. En este sentido caracteriza Goethe al pintor Ruisdael como “poeta”. La poesía es un arte, “que puede configurar y expresar en cualquier forma todo contenido susceptible de ingresar en la fantasía, ya que su material real sigue siendo la fantasía misma” (15, 232).

7 Cf. Claus Spahn: *Bombe im 57 Stock*. En: Die Zeit 2004, Nos. 24, 43.

8 Este aspecto de los medios fue subrayado particularmente por Lambert Wiesing, el experto en literatura Stefan Matuschek y yo en un seminario sobre la estética de Hegel. A este evento académico conjunto agradezco muchas sugerencias para las presentes relexiones.

9 Goethe: *Ruisdael als Dichter und Rembrandt als Denker*. (Goethe: *Ruisdael como poeta y Rembrandt como pensador*).

F. El arte poético en la modernidad

Del enlace de los momentos hasta aquí investigados se origina una posición particularmente sobresaliente de la poesía dentro de la forma romántica del arte para el fin del arte. La temática (que abarca un campo bastante amplio, el cual no puede abordarse aquí de manera extensa), debe demostrarse con base en un ejemplo paradigmático, con referencias a sus “predecesores” y “sucesores”. En la perspectiva de Hegel, este ejemplo representa la primera hora estelar del estadio superior de la literatura moderna; estas obras corresponden a los tres criterios principales que Hegel establece para el estadio supremo del arte (poético) moderno:

F1. Autonomía formal y libertad del carácter, de la particularidad individual.

F2. Aventura y libre fantasía.

F3. Comicidad y humor, dejar-libre en el reírse del mundo (Welt-Verlachen), el humor como lo cómico, moderno, romántico.

Una síntesis de estas exigencias de la libre espiritualidad la constituye la novela humorística moderna de la pluma de Laurence Sterne. *Viaje Sentimental* y, en particular, *Tristram Shandy* son tenidas por el Novum de la literatura moderna, por las primeras novelas de una modernidad verdadera, escéptica.¹⁰ Este tipo de novela representa el cambio de paradigma fundamental en el arte moderno de la poesía, es por tanto, arquetipo, “imagen modélica” de la literatura moderna, *paradigma del arte moderno*. A propósito del elogio de Hegel al humor verdadero en Sterne, de la “profundidad y riqueza del espíritu”, leemos: “Con esto llegamos al final del arte romántico, al *punto de vista de la época más reciente*” (14, 231). Y en otro lugar se afirma: “el fin de lo romántico es lo que llamamos novela” (A 179). Hegel hace resaltar a Shakespeare y Cervantes como predecesores geniales, como sucesores alemanes hace resaltar particularmente a Jean Paul, von Hippel y Goethe. Con relación a los tres criterios mencionados –libertad del carácter, libertad de la fantasía y libertad de la subjetividad cómica, del humor-mundano (Welt-Humor)–, debe fundamentarse la tesis sobre este tipo de novela y poesía, debe mostrarse por qué Hegel y Nietzsche consideraban a Sterne como el “escritor *más libre* de todos los tiempos”.

En la novela de índole sterniana se encuentran representados caracteres en su determininidad, particularidad, singularidad. La subjetividad gana la peculiaridad de lo individual, de lo inintercambiable. La novela es descrita por el autor como un “ingenioso diálogo con el propio yo, los autores deben al credo de Montaigne “yo soy el único contenido de mi libro”; se trata de errancias del yo en el yo, de una odisea en el yo, de un viaje del sí mismo como viaje en el sí mismo, de narraciones de biografías de individuos con sus dimensiones y perspectivas diferentes, de un esbozo de sus años de aprendizaje y peregrinaje,

10 Cf. Al respecto: K. Vieweg. *Komik und Humor als literarische-poetische Skepsis. Hegel und Laurence Sterne*, en: B. Hüppauf/K. Vieweg: *Skepsis und literarische Imagination*. München, 2003.

de autoretratos poéticos con todas las originalidades, peculiaridades, humores particulares y costumbres insólitas de los protagonistas. “Yo escribo para mí, mantengo una *conversación* para mi propio placer y displacer”; así se expresa el sterniano y amigo de Kant, von Hippel, altamente estimado por Hegel, cuyo libro tiene el significativo comienzo “Yo”. Se trata, pues, de representaciones que el yo tiene de sí, de la auto-relación del yo en forma metafórica, imaginativa, narrativa, de *auto-construcciones plenas de fantasía*, según Hegel, la manera suprema de la representación de la libertad y la autoconciencia en la forma del arte poético.

Laurence Sterne habría dejado hablar “a cada uno su historia a su manera”, se trata de “escribir, tal como se es” y todas estas historias –se añade luego irónicamente– “son verdaderas, porque tratan de mí mismo”. Una sola faceta del carácter sería “como un rasgo del alma tierna y noble de aquel único e incomparable caballero de La Mancha, a quien amo de corazón con todas sus locuras más que a los más grandes héroes de la antigüedad”. La subjetividad moderna es considerada como el “ánimo heroico moderno”; la novela romántica no es un *epos* griego –sino, según Goethe– un *epos subjetivo*, en el cual “el autor se permite *tratar el mundo a su manera*”.¹¹ En *Tristram Shandy* encontramos la auto-reflexión del autor sobre sí y su obra, así como sobre la cuestión acerca del carácter. Sterne escribe en el “tono de Cervantes”, con “seriedad cervantina” y el “biógrafo” no soluciona el problema del conocimiento del carácter de un hombre mirando en el alma “a través de un cristal”, sino mirando a la ‘*ruling passions*’ que Goethe, en su elogio a Sterne, traduce como “*propiedades*”.¹²

Goethe recuerda con precisión a quien hemos de agradecer los “primeros estímulos”, la “penetración incipiente” en la “formación literaria y humana”: Sterne habría “*anunciado y extendido la gran época del conocimiento puro del hombre*”. El poeta alemán Achim von Arnim observó a propósito de este estudio de lo humano: “Sterne iba a las tabernas para ver siempre hombres nuevos, que hablan mientras empuñan la jarra y abren los pliegues más secretos de su corazón”. Con simpatía y conocimiento ha descubierto lo humano en el hombre –las propiedades del carácter, “aquello que constituye al individuo” –. De este modo se especifica lo universal y en “todo lo más maravilloso percibe algo de entendimiento, razón y benevolencia, que nos atrae y encadena”. El “dejar libre” incluye la contingencia de lo interno y lo externo, la “aventura de la fantasía” como forma fundamental de lo romántico, la autonomía aventurera, abierta de los asuntos y acciones individuales, la apertura de las sendas de la vida. Hegel habla de las ramificaciones extrañamente entrecruzadas de los cursos de vida y de la imperceptibilidad de las “colisiones contingentes”. Esta arbitrariedad de lo subjetivo, estos errores y confusiones se disuelven, lo que nada es, se destruye: “una falsa y contradictoria apariencia, un humor, una obstinación, un capricho particular, un principio supuestamente fundado, una máxima supuestamente fija. Esto en sí nulo, inesencial e indiferente se hunde en el abismo” (13,97).

11 Cf. Goethe: *Maximen und Reflexionen*.

12 Cf. Goethe: *Laurenz Sterne*.

De ello resulta “un mundo de los sucesos y destinos que se disuelve en sí mismo y por lo mismo un mundo cómico” (14, 216-217), un *mundo de jovialidad subjetiva*. La subjetividad cómica se revela como triunfadora, en el mundo “invertido” y “loco” se muestra el poder productivo que tiene la creatividad artística sobre todo el contenido y toda la forma. En la *risa* “de la individualidad que todo lo disuelve a través de sí misma y en sí misma, se manifiesta el *triunfo de la subjetividad*”, la intuición poética y subjetiva de la subjetividad libre. En lo cómico, en el chiste (Witz) como ingenio, idea y configuración conforman una unidad en forma de su autosuperación, en forma de la inadecuación. Las representaciones, insólitas según su apariencia externa, son enlazadas en forma sorprendente en una inesperada igualdad. Toda supuesta objetividad es destruida en este infierno de la libre subjetividad, el mundo mismo deviene un signo carente de significado. En este juego de lo metafórico, el ingenio da libertad, “no quiere nada distinto de sí mismo y juega por jugar” (Jean Paul). En este respecto, comicidad y humor representan el arte romántico mismo; de acuerdo con el lema de Jean Paul: “Todo tiene que volverse romántico, es decir, humorístico”.

Este humor mundano destructor, el verdadero “espíritu del mundo de humor elevado (Jean Paul), se abre paso en su papel de ‘gran antítesis de la vida’, —como loco del mundo y locura del mundo—”.¹³ Según Hegel, en la modernidad se reproducen en la figura del *humor objetivo*, tanto la jovialidad objetiva de los orientales como también el espíritu y el tono fundamental aristofanescos en un plano superior, “en una profunda plenitud e interioridad del humor” (15,572). Con la creación humorístico-espiritual de un mundo de la jovialidad subjetiva, la modernidad intenta volver a ganar tanto el sentirse pleno de Aristófanes, la *antigua ataraxia*, como también la *tranquilidad y serenidad orientales*, acordarse (interiormente) de ellas. Hegel describe esta vuelta a lo oriental como un regreso a la “piedra”, el hombre se hace ahora de carácter “de piedra”, e intenta afirmar su interioridad contra el destino y regresa en la mudez al simbolismo (14,206). Como los protagonistas de Shakespeare y las figuras principales de Tristram Shandy, don Quijote se caracteriza por la soberanía y autocerteza interna, libre. “Don Quijote es, en su locura y en su asunto un ánimo perfectamente seguro de sí mismo”. El auténtico romanticismo se encuentra aquí como “tranquilidad irreflexiva con respecto al contenido y éxito de sus acciones” (14, 218). No obstante, esta tranquilidad y esta serenidad se truecan, en la aventura, en una constante inquietud, en un “alma de ardilla que salta de rama en rama” (Nietzsche).

Ciertamente, el humor objetivo destruye el mundo, pero no todo. La subjetividad permanece cierta de sí misma, los caracteres son elevados, por el profundo humor, por encima de sí mismos y de sus propósitos limitados, falsos, absurdos (14, 218). El humorista no desmiente “su propio parentesco con la humanidad” (Jean Paul). No en las predicas de capucha contra la necedad, sino en el reír libre, en el humor auténtico, objetivo, el arte se revela como un “educador de la humanidad”. En este humor “el contenido humano mira a través de todo lo más maravilloso”. El humor sólo es objetivo y una forma espiritualmente

13 Jean Paul ve ya en lo oriental, en la poesía Secuntala, el obrar del loco.

rica si —como en Sterne— “ingenio y sentido profundo están genialmente unidos” (Nietzsche); Sterne es considerado como el “gran padre de la *conmoción* humana y del humor” (Jean Paul). El poeta inglés indicó de manera penetrante: “si igual que Sancho Panza pudiera elegir un reino, tendría que ser un reino de súbditos divertidos, risueños, *no sólo divertidos, sino también sabios*”.

Hegel llama la atención sobre esta acertada síntesis en relación con Sterne, von Hippel y Goethe. Al verdadero humor pertenece “*muchísima profundidad y riqueza de espíritu* para hacer resaltar en forma expresiva lo que aparece *subjetivamente* como real y hacer surgir lo sustancial a partir de su contingencia, de las meras ocurrencias” (14, 231). El poeta, pues, tiene que referirse en el humor, de manera consecuente, a sí mismo, o sea, “ironizarse” también a sí mismo, para evitar la variedad acechante, latente del yo poético. Este “entregarse” debe “ser” (como en el caso de Sterne y von Hippel) un “apacible pasear, desprevenido, ligero, imperceptible, que en su *insignificancia* produzca precisamente el concepto supremo de lo profundo”. El vínculo interno, el “hilo ético”, yace en lo profundo; este contenido hace aparecer en el singular como tal el “punto luminoso del espíritu”, la libertad (14, 231).

Este humor sólo puede ser particular, una de las dimensiones de la literatura moderna. “El humor es uno de los elementos del genio, pero tan pronto domina es sólo un sucedáneo del mismo; él acompaña el arte *que decrece, lo restringe, lo aniquila*”¹⁴ —dice Goethe acerca de esta faceta del “fin del arte” —. En su *Divan de Oriente y Occidente* (en el que Hegel ve un caso ejemplar del humor objetivo¹⁵), y en obras semejantes de este tipo emerge el arte de la modernidad como un “placer puro por los objetos”, “un inagotable desbordarse de la fantasía. La “libertad de jugar” se une con la “interioridad y alegría del ánimo que se mueve a sí mismo en sí mismo”, el cual, mediante la jovialidad del configurar, eleva el alma sobre la limitación de la realidad. Pero, esto, sin embargo, no en el sentido de un olvido de la realidad, sino en el sentido de una contribución a la “formación” del pensamiento libre, de la exigencia, de la exhortación al pensar y obrar libres. La humanidad debe ser la compañera del humorista, de lo contrario se convierte en este en la burla carente de espíritu y en “frialidad burlesca” (Jean Paul).

El humor representa para Hegel el *lado libre* del arte moderno, el cual se caracteriza por la inclusión del humor verdadero. El *Tristram Shandy* de Sterne aparece como prototipo de la autorelación representadora, de la auto-consumación del humor como *skepsis* poética.¹⁶ La mencionada simbiosis en lo romántico permanece también aquí como una empresa precaria, no asegurada contra la caída; el artista tiene que vencer el ascenso sin *cuerda de seguridad*.

14 Goethe: *Maximen und Reflexionen*.

15 Cf. al respecto los trabajos de A. Gethmann-Siefert.

16 K. Vieweg: *Ligereza alegre y agudeza jovial. Sobre la concepción hegeliana de comicidad y humor como formas de la skepsis estético-poética*, en: Estudios de filosofía, Universidad de Antioquia, febrero de 2002.

G. “El fin de lo romántico”: Arte moderno como empresa riesgosa.

El entrelazamiento determinante del arte de interioridad espiritual y configuración externa en la obra cae en un estado de permanente amenaza a consecuencia de la escisión moderna de interioridad libre, romántica, que incluye necesariamente lo arbitrario y la forma externa, que tiene consigo lo contingente; el artista se parece a un “maestro de ceremonias del acaso”. El arte moderno llega hasta el extremo del caer uno fuera del otro de ambos lados, hasta la tensión extrema del arco, por la cual éste se rompe y el arte es destruido o superado. El último estadio es el que “representa propiamente la disolución de la forma romántica del arte en y como disolución”.¹⁷ Ella deviene, en este sentido, auto-reflexiva, en tanto celebra su propia desintegración. El contenido puede llegar a ser nulo y la forma hundirse hasta lo trivial, hasta la pieza de arte banal, la “zona fronteriza de lo bello” es pisoteada en múltiples aspectos.

En lo cómico-humorístico acaece el “tránsito” en la forma de la destrucción de la objetividad. Cuando el artista ejecuta estos *conscientemente*, cuando lo *sabe*, cuando tiene un saber acerca de la destrucción, se encuentra en el “puente”, en el punto de transición a la actualización pensante-conceptual, a la filosofía. En la poesía lo sensible se pierde en lo espiritual, la poesía pasa a la *prosa del pensamiento*. En el puente “viven” las formas mezcladas, las figuras, las configuraciones hermafroditas, los “poemas filosóficos” o los “filosofemas poéticos” (F. Schlegel). Un ejemplo de este moverse en el puente lo constituye la *Claris Fichtiana*, que es considerada por el autor expresamente como parte constitutiva de la novela, como “ligero viaje sterniano en un globo de aire”, pero, al mismo tiempo, como un ensayo filosófico, que pretende derretir la roca fichteana como frío hielo del monte blanco..

En este “tras-pasar” (Über-Setzen) como cambio de forma (y también, con ello, del contenido) tenemos sólo una faceta de la discusión sobre el fin del arte romántico. Lo último pasa necesariamente a una forma superior de aseguramiento del absoluto, a la conceptual-presente. A raíz de la arbitrariedad y contingencia necesarias del configurar crece el peligro, de que en lo humorístico no surge ninguna “obra objetiva”, que el contenido ha llegado a ser el más indiferente. Dado que sólo se exponen las ocurrencias del sujeto, ello sólo puede conducir a simplezas, a la banalidad, al efectismo y a la degradación de lo ingenioso hasta el tedio y el aburrimiento (ambos se representan de manera excesiva en el arte). “Pero tal secuencia de ocurrencias fatiga pronto, particularmente cuando se nos exige acostumbrarnos con nuestra representación en combinaciones difícilmente descifrables” (14,230).

Jean Paul compara en alguna ocasión un viejo tribunal de justicia alemán con una planta brasilera; nadie puede entender la relación. La fantasía se torna en fantaseísmo. Toda objetividad interior se pierde en artificiosas extravagancias, la intimidad romántica se vuelca

17 Cf. St. Büttner: *Hegels Prognose für eine zukünftige Kunstform*, op. cit.

rápida en sentimentalismo y sensiblería, en la “*mentirosa magnificencia del propio sentimiento*”, en “*sensiblería*” (Schönseligkeit). De nuevo renueva en la apreciación de Goethe de las tendencias de la literatura moderna con las concepciones de Hegel: Dado que la relación va “sólo a lo interior”, tiene lugar una cierta *sentimentalidad*, “en cuyo origen y continuidad no puede desconocerse la influencia de *Yurick* –de Sterne–. Aun cuando su espíritu no flotaba sobre los alemanes, su sentimiento se comunicaba tanto más vivamente. Surgió una especie de estética tiernamente apasionada, la cual, alude que nos fue dada la ironía humorística de los británicos, tuvo que degenerar en una *lamentable automortificación*”.¹⁸

Por una naturaleza subjetiva, el humor se encuentra a un paso de caer en la autocomplacencia, particularidades subjetivas y un contenido trivial; lo cómico se ha convertido hoy en la banal-insulsa “Comedy”. Crece también la tendencia a la curiosidad, no se describen ya biografías o viajes por el mundo, sino viajes alrededor de la habitación o plegarias sobre una caja de tabacos. Mientras el poeta antiguo encarna la manera sin amaneramiento”, en el canto aniquila su individualidad y los rapsodas aparecían como “instrumentos ciegos del discurso”, el poeta moderno canta completamente dentro de sí y puede caer por consiguiente en la propia banalidad y trivialidad. En el Zerbino de Tieck los personajes que actúan saben que ellos sólo son algo meramente escrito y se consideran como ‘nulidades’.

Las obras pueden perder ahora su carácter de obra, en el objeto no aparece ninguna diferencia anclada en la configuración de la forma. Ciertos “trozos [Klotz] o piedra” o los “ready mades” son proclamadas arte por una simple interpretación o el almacenamiento en una galería. La tesis de Marcel Duchamp, el fundador del concepto de arte, reza: “Lo que el arte es, lo decide en gran parte el observador”. El arte había llevado al museo productos industriales “encontrados ya listos” y estableciendo con ello una nueva dirección estética. Empero hoy se duda si los objetos no fueron modificados por Duchamp y, por consiguiente, eran obras en sentido tradicional.¹⁹ Al menos hubiera alcanzado con ello el autor Duchamp un deslumbrante éxito, su juego hubiera sido un brillante Joke, con figuras de ajedrez colocadas falsamente. Sólo que la historia del arte estaría ante una corrección de grandes proporciones. Si lo que dice Shearer fuera cierto, entonces para el estético americano Arthur C. Danto “Duchamp no es ya Duchamp”, pues los ready-made serían obras en el sentido tradicional.²⁰

El arte llega hasta la representación de su propia disolución, de su propia ruptura, de su “propia pérdida de derechos” (Danto), y él es consciente de ella y la expresa, sabe en

18 Cf. Goethe. *Kampagne in Frankreich (Duisburg)*. Berliner Ausgabe, Bd. 15, 208.

19 Cf para ello los trabajos de Rhonda Shearer.

20 La bicicleta de Duchamp pudo haber tenido un eje incrustado, que la hacía girar torcida al rodar, el sombrerero sería un fotomontaje, en la Mona Lisa proyectaba Duchamp las propias proporciones del rostro.

extremo de *nulidad y falta de sentido*. Sin embargo allí, “en este carácter de reflejo” el arte no es despojado de su autonomía y soberanía, no privado de sus derechos *per se*. Él cae en la aventura constante, semejante a la historia, cae en juego permanente con el fuego, en una danza sobre un volcán; en su carácter de “exigencia” puede ser al mismo tiempo una oferta para la libertad, y una imposición. En ninguna parte tiene, declara Hegel, el arte como muerto; sólo se pone al descubierto su amenaza, su tensión interna, su oscilar entre “abstracción” y “concreción”, su flotar entre “construcción” y “deconstrucción”, su absurdidad, su ambigüedad, su desgarramiento, su contrapuntualidad. “Lo absurdo, cuando se lo representa con gusto, provoca *repugnancia y admiración*”.²¹ El arte moderno se asemeja a aquello que ya en 1800 se escribió acerca de von Hippel y Sterne: “En el vestuario colorido del chiste, bajo el adorno de metáforas capciosas y un brío alegórico”, aparece una “esfinge misteriosa”. “Una mezcla incomprensible de sabiduría, necedad, gusto, sinsentido, broma fina, humor inimitable y banalidades insoportables” (Chr. M. Wieland).

Con su diferenciación entre espíritu objetivo y absoluto, Hegel establece la diferencia entre vida y arte, entre cotidianidad y “fiesta”, entre día de trabajo y domingo de la vida. El arte de la modernidad puede, en la perspectiva de Hegel, fomentar una nueva *cultura de la libertad*, una educación estética como formación para la libertad. Como marcha gradual, la historia y el arte han finalizado. Por consiguiente, estamos en el comienzo del riesgo de la configuración humana de los asuntos humanos y de una actualización libre en el arte moderno. La filosofía del arte de Hegel puede aspirar a una actualidad ininterrumpida; las líneas fundamentales para una estética moderna se encuentran, en nuestras manos está el seguir trabajando en su estructuración. “El arte, según su concepto, no tiene otro designio diferente al de aclarar lo que es en sí un contenido pleno en un presente sensible, y la filosofía del arte tiene que convertir en asunto suyo, el concebir en forma pensante lo que *es* este contenido y su forma bella de manifestación” (14, 242).

21 Goethe: *Maximen und Reflexionen*.