

G. W. F. Hegel
LECCIONES DE ESTÉTICA

Volumen I

Traducción del alemán
de Raúl Gabás

Título original alemán: *Vorlesungen über die Ästhetik.*

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su inclusión en un sistema informático, ni la transmisión en cualquier forma o cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro o por otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright y de la casa editora.

Cubierta de Jordi Fornas.

Primera edición: mayo de 1989.

Derechos exclusivos de esta edición (incluyendo la traducción y el diseño de la cubierta): Edicions 62 s/a, Provença 278, 08008 - Barcelona.

Impreso en Nova-Grafik s/a, Puigcerdà 127, 08019 - Barcelona.
Depósito legal: B. 21.438- 1989.
ISBN: 84-297-2959-3.

NOTA DEL TRADUCTOR

Las *Lecciones de estética* de Hegel que ahora presentamos son la traducción castellana de la edición Suhrkamp (1970) en tres tomos. El texto alemán se basa en la edición de las obras completas que vio la luz entre 1832 y 1845. Ésta lleva el título: *Werke. Gesammelte Ausgabe* M 18 Bde. Berlín 1832-1845.

Sin entrar en un estudio crítico de los pros y contras de cada edición, advertimos solamente que la de Suhrkamp está hecha con gran rigor filológico y, por otra parte, puede considerarse en este momento como la edición escolar preferentemente usada en el mercado alemán.

Nunca es tarea fácil traducir, o sea, mediar entre mundos diferentes. La dificultad crece cuando se trata de un autor como Hegel, cuya manera de escribir es un tanto atípica dentro de su propio mundo lingüístico. Hegel utiliza un lenguaje recargado y complejo, aunque muy preciso en sus términos. No dudo de que sería deseable una recreación digna de los mejores clásicos castellanos. Pero la traducción y la hermenéutica tienen algo de impuro. Se produce allí una fusión de horizontes. Cuando dos ríos confluyen, ninguno de ellos sigue siendo el mismo. En el encuentro entre el alemán y el castellano es inevitable que se castellanice el primero y se germanice el segundo. Por nuestras autopistas nacionales ruedan automóviles de importación. La patente es extranjera y la autopista nacional. Traducir es, hasta cierto punto, «importar». ¿Creen ustedes que se pueden importar contenidos sin sus correspondientes giros lingüísticos? Por más que las lenguas se hacen desde dentro, también los contactos fronterizos revisten importancia genética para ellas. No obstante, cada gramática tiene leyes estructurales que marcan linderos del sentido y su sentido, de lo claro y confuso, de lo comprensible e incomprensible.

Sin echar a perder o desdibujar ninguno de los pensamientos de Hegel, he procurado dividir, aligerar y rehacer los pasajes más abigarrados. En el marco fundamental de una gramática castellana, espero que el lector llegue a familiarizarse e incluso disfrutar con las expresiones peculiares de este autor: «En sí», «para sí», «en y para sí», «inmediatez», «mediación», «más aquí», «finito-infinito», «exteriorización», «alienación», «universal» y «particular», etc.

La terminología se mantiene uniforme a través de mi traducción. Quedan, sin duda, lugares discutibles. Por ejemplo, más de una vez dudé de si la traducción de «*durch sich*» era el típico «para sí», o bien, en ciertos contextos, la expresión «a través de sí mismo». A veces en una misma frase Hegel dice que el espíritu se hace «para sí a través de sí mismo». En general, he respetado la terminología que, hasta donde alcanzan mis conocimientos, está ya difundida en el mundo de habla castellana. No me pareció oportuno sobrecargar el texto con notas aclaratorias. En contadas ocasiones he introducido alguna para facilitar la lectura. De igual manera está reducido a la medida de lo imprescindible el uso de expresiones alemanas entre paréntesis. No siempre encontré traducción castellana de los fragmentos poéticos citados por Hegel. En tales casos, ruego comprensión a los poetas.

Antes de sumergirse en el texto de Hegel, quizá quiera algún lector recabar mi opinión acerca de si él escribe bellamente sobre lo bello y el arte. En la naturaleza hay lugares escarpados que producen una primera sensación de rechazo y, sin embargo, una vez conquistados abren las puertas de la emoción y la hermosura. La imagen puede aplicarse a la estética de Hegel. Ésta exige una lectura lenta, reposada y reflexiva. Pero, finalmente, galardona al esforzado con los horizontes que emergen desde una de las cumbres destacadas del espíritu humano. Y quisiera resaltar que la *Estética* de Hegel es, a mi juicio, la obra de este autor que mejor permite acceder a su sistema.

Hoy no resulta atractivo hablar de «sistema». En el caso de Hegel lo sorprendente es que él no sólo da razón del nacimiento de su propio edificio, sino también de la destrucción de los templos absolutos del absoluto en la historia. ¿En qué medida la prognosis hegeliana del final del arte puede considerarse como un vaticinio de la situación actual?

La construcción hegeliana parece pecar de un exceso de esquematismo reiterativo. No obstante, ¿cómo llegaremos a contemplar las movidas crestas del mar? Una mirada que abarca desde las figuras del arte griego hasta la desfigurada postmodernidad, tiene algo de fascinante aunque obedezca a capricho. Y si hay caprichos menores y más grandes, diría que el de Hegel no es el mayor.

R. GABÁS

Dedicamos estas lecciones a la *estética*, cuyo objeto es el amplio *reino de lo bello*. Hablando con mayor precisión, su campo es el *arte* y, en un sentido más estricto, *el arte bello*.

Hemos de reconocer que la palabra *estética* no es totalmente adecuada para designar este objeto. En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la *sensación*. Recibió esa acepción como una nueva ciencia o, más bien, como algo que había de llegar a ser una disciplina filosófica, en la escuela de Wolff. Su origen se remonta, pues, a un *tiempo* en el que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir, así, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. Habida cuenta de que este nombre resultaba inadecuado o, más exactamente, superficial, no faltaron intentos de encontrar otras denominaciones, así la de *calística*. Pero también ésta resulta insatisfactoria, pues la ciencia a la que se refiere no considera lo bello en general, sino solamente lo bello del *arte*. Por eso nos quedaremos con el término «estética», pues, por tratarse de mera cuestión de nombre, el asunto es indiferente para nosotros. Además, entretanto el vocablo ha pasado al lenguaje cotidiano, de modo que podemos retenerlo como nombre. Sin embargo, la expresión genuina para nuestra ciencia es la de *filosofía del arte* y, más exactamente, *filosofía del arte bello*.

I. DELIMITACIÓN DE LA ESTÉTICA Y REFUTACIÓN DE ALGUNAS OBJECIONES CONTRA LA FILOSOFÍA DEL ARTE

Mediante esta expresión excluimos inmediatamente lo *bello natural*. Tal delimitación de nuestro objeto puede parecer una determinación arbitraria, tan arbitraria como la facultad que tienen las ciencias de demarcar el propio campo a su antojo. Pero no podemos entender en este sentido la limitación de la estética a la belleza artística. Ciertamente, en la vida cotidiana acostumbramos a utilizar expresiones como color *bello*, cielo *hermoso*, *bellos* arroyos, *bellas* flores, animales *bellos* y, sobre todo, hombres *bellos*. No queremos entrar aquí en la disputa de si puede atribuirse con

1. Del griego *kalós* bello.

razón a tales objetos la cualidad de la belleza, situando en consecuencia lo bello natural junto a lo bello artístico. Pero afirmamos ya de entrada que la belleza artística *es superior* a la naturaleza. En efecto, lo bello del arte es la *belleza nacida y renacida del espíritu*. En la misma medida en que el espíritu y sus producciones son superiores a la naturaleza y sus manifestaciones, descuella lo bello del arte por encima de la belleza natural. Bajo el aspecto *formal*, incluso una mala ocurrencia que pase por la cabeza del hombre, *está por encima* de cualquier producto natural, pues en tal ocurrencia está siempre presente el sello del espíritu y de la libertad. En lo relativo al *contenido*, es cierto que, por ejemplo, el sol tiene una dimensión *absolutamente necesaria*, mientras que una ocurrencia desahogada desaparece como *casual* y transitoria. Sin embargo, tomada por sí misma, una existencia natural como la del sol es indiferente, no es libre en sí y consciente de sí; y si la consideramos en su conexión necesaria con otras cosas, no la consideramos para sí misma, ni, por tanto, como bella.

Hemos dicho, de manera muy general, que el espíritu y su belleza artística son superiores a la belleza natural, o que están por encima de ella. Pero con ello apenas hemos afirmado nada, pues «superior» o «por encima» es una expresión totalmente indeterminada, la cual designa la belleza natural y la artística como si estuvieran yuxtapuestas en el espacio de la representación, indicando así una diferencia meramente cuantitativa y, por tanto, extrínseca. En verdad, lo *superior* del espíritu y de su belleza artística sobre la naturaleza no es algo puramente relativo. Más bien, el espíritu es por primera vez *lo verdadero*, que lo abarca todo en sí, de modo que cualquier cosa bella sólo es auténticamente bella como partícipe de esto superior y engendrada por ello. En ese sentido, lo bello natural aparece solamente como un reflejo de lo bello perteneciente al espíritu, como una forma imperfecta, incompleta, como una forma que según su *substancia* está contenida en el espíritu mismo.

Por otra parte, nos parece muy acertada la limitación al arte bello, pues, por más que se haya hablado de bellezas naturales —menos entre los antiguos que entre nosotros—, no obstante, nadie ha tenido la ocurrencia de resaltar el punto de vista de la belleza de las cosas naturales, intentando una ciencia o exposición sistemática de esa belleza. Ha sido resaltado el punto de vista de la *utilidad*, constituyéndose, por ejemplo, una ciencia de las cosas naturales que son útiles contra las enfermedades, una *materia médica*, una descripción de los minerales, de los productos químicos, de las plantas, de los animales que presentan propiedades terapéuticas; pero nadie ha enfocado y ordenado los reinos de la naturaleza desde el punto de vista de la belleza. Cuando hablamos de belleza natural nos encontramos ante algo muy *indeterminado*, sin *criterio*. Por ello, semejante enfoque y ordenación apenas ofrecería interés.

Estas observaciones previas sobre lo bello en la naturaleza y en

el arte, sobre la relación entre ambos, y sobre el hecho de que no incluimos la belleza natural en nuestro auténtico objeto, se proponen alejar la idea de que la delimitación de nuestra ciencia se debe al arbitrio y antojo personal. No se trataba hasta ahora de demostrar nada acerca de esta relación, pues la consideración de la misma cae dentro de nuestra ciencia y, por tanto, ha de abordarse y demostrarse más tarde.

Pero si de entrada nos limitamos a la belleza artística, en este primer paso topamos ya con nuevas dificultades.

Lo primero que nos viene en mente es la objeción de si también el arte bello es *digno* de un tratado científico. Ciertamente que lo bello y el arte tienden sus alas como un genio propicio sobre todos los asuntos de la vida, que vierten adorno y agrado en todos nuestros entornos exteriores e interiores, por cuanto atenúan la seriedad de las circunstancias y las complicaciones de la realidad, por cuanto llenan el ocio con la distracción y, donde no puede realizarse nada de bueno, por lo menos ocupan el lugar del mal mejor que el mal mismo. Sin embargo, por más que el arte se entremezcle por doquier con sus formas agradables, desde las rudas formas en que los salvajes recubren sus paredes hasta el esplendor de los templos decorados con toda riqueza; no obstante, estas formas mismas parecen hallarse fuera de la verdadera meta final de la vida. Y, aun cuando las configuraciones artísticas no sean nocivas a estos fines serios, e incluso los fomenten a veces, por lo menos apartando lo malo, sin embargo, el arte pertenece más propiamente a la *remisión*, a la recesión del espíritu, mientras que los intereses substanciales requieren su esfuerzo. Podría parecer, por ello, que es inadecuado y pedante el intento de tratar con seriedad científica lo que en sí no posee una naturaleza seria. En todo caso, según ese punto de vista, el arte se presenta como algo *superfluo*, si no llega a parecer nocivo por la *blandura* de ánimo que produce la ocupación con la belleza. Bajo este aspecto, muchos se han creído en la obligación de proteger las bellas artes, acerca de las cuales se concede que son un lujo, en lo que se refiere a su relación con la necesidad *práctica* en general y con la moralidad y devoción en particular. Y puesto que no podía demostrarse su carácter inocuo, había que hacer fidedigno por lo menos que este lujo del espíritu acarrea más *ventajas* que *inconvenientes*. En este sentido se han atribuido fines serios al arte, que ha sido recomendado muchas veces como mediador entre razón y sensibilidad, entre inclinación y deber, como reconciliador de esos elementos escindidos en tan dura lucha y oposición. Pero también se puede opinar que con tales fines más serios del arte nada ganan la razón y el deber mediante este intento de mediación, pues, dado que excluyen la mezcla por naturaleza, no se prestan a tal transacción y exigen aquella pureza que revisten de por sí. Y podría añadirse que por ello el arte no se ha hecho más digno de un tratado científico, ya que presta servicios en dos direcciones, por lo cual, aunque sirve a fines supe-

Flóres, sin embargo, fomenta asimismo el ocio y la frivolidad; y, en medio de todo ello, se denigra, pues, en lugar de ser fin en sí mismo, aparece solamente como medio. También el aspecto de la forma parece acarrear un inconveniente notable. Si bien el arte de hecho se somete a fines más serios y produce efectos nobles, no obstante, el medio que utiliza para ello es el *engaño*. En efecto, lo bello tiene su vida en la *apariencia*. Ahora bien, puede reconocerse fácilmente que un fin verdaderamente último no ha de ser producido por la apariencia. Y por más que ésta sea capaz de promoverlo en ocasiones, sin embargo, eso sólo puede suceder en forma limitada; e incluso entonces el engaño no podrá tenerse por el recto medio. Pues el medio debe corresponder a la dignidad del fin, por lo cual sólo lo verdadero, y no la apariencia y el engaño, es capaz de engendrar lo verdadero. Y, asimismo, la ciencia ha de considerar los verdaderos intereses del espíritu según la forma verdadera de la realidad y según la forma verdadera de su representación.

En este sentido puede parecer que el arte bello *no merece* una consideración científica, puesto que permanece un juego agradable; y, aunque persiguiera fines más serios, no obstante, estaría en contradicción con la naturaleza de estos fines. En general, se halla tan sólo a servicio de dicho juego y seriedad, y sólo puede servirse del engaño y de la apariencia como elementos de su existencia y como medios de su acción.

En *segundo* lugar, con mayor razón puede parecer que, aun cuando el arte bello en general fuera susceptible de reflexiones filosóficas, sin embargo, no sería un objeto *adecuado* para un tratado *auténticamente* científico. En efecto, la belleza artística se ofrece al *sentido*, a la sensación, a la intuición, a la imaginación, tiene un territorio distinto del que corresponde al pensamiento, y por ello la captación de su actividad y sus productos exige un órgano distinto del pensamiento científico. Además, en la belleza artística gozamos de la *libertad* de la producción y las formas. Según parece, en la producción y contemplación de sus formas nos liberamos del yugo de las reglas y de lo regulado. En las formas del arte buscamos pacificación y tónico vital frente al rigor de las leyes y a la lúgubre interioridad del pensamiento, así como realidad alegre y fuerte en contraste con el reino sombrío de la idea. Finalmente, la fuente de las obras de arte es la actividad libre de la fantasía, que en sus productos imaginativos es más libre que la naturaleza. El arte no sólo tiene a su disposición el reino entero de las configuraciones naturales con todo el colorido multiforme de sus apariciones, sino que, además, la imaginación creadora es capaz de entregarse a sus *propias* producciones *inagotables*. Ante esta plenitud inmensa de la fantasía y de sus productos libres, parece como si el pensamiento debiera desanimarse, puesto frente a la tarea de abarcarlos *completamente*, de enjuiciarlos y de ordenarlos en formas generales.

Es forzoso conceder, por el contrario, que la ciencia, *según su*

forma tiene que habérselas con el pensamiento que abstrae de la masa de los detalles particulares, con lo cual, por una parte, quedan excluidas de ella la imaginación y sus casuales arbitrariedades, o sea, el órgano de la actividad y del disfrute artísticos. Por otra parte, si el arte vivifica y tonifica precisamente la sombría y desierta sequedad del concepto, si reconcilia con la realidad sus abstracciones y escisiones, si complementa el concepto con la realidad, no puede pasar desapercibido que una consideración *meramente* pensante suprime de nuevo este medio de complementación, lo aniquila y conduce de nuevo el concepto a su simplicidad carente de realidad y a la abstracción sombría. Se añade a esto que la ciencia, *según su contenido*, se cuida de lo *necesario* en sí mismo. Pero si la estética deja de lado la belleza natural, bajo este aspecto parece que no hemos ganado nada, sino que nos hemos alejado más todavía de lo necesario. En efecto, la expresión *naturaleza* nos sugiere la idea de lo *necesario* y *regular*, o sea, de una conducta que en apariencia se halla más cercana de la consideración científica y abriga la esperanza de poderse ofrecer a ella. Ahora bien, en el *espíritu* en general, y sobre todo en la imaginación, parece que, por contraste con la naturaleza, se hallan como en su casa la arbitrariedad y lo carente de ley, y esto por sí mismo se sustrae a toda fundamentación científica.

Desde todos estos puntos de vista el arte bello, tanto en lo relativo a su origen como en lo referente a su efecto y extensión, ofrece la impresión de que, lejos de ser apropiado para el esfuerzo científico, se resiste intrínsecamente a la regulación del pensamiento y *no es adecuado* a un tratado auténticamente científico.

Estas y parecidas objeciones contra una ocupación verdaderamente científica con el arte bello proceden de ideas y exposiciones usuales. Se hallan desarrolladas hasta la saciedad en escritos antiguos, sobre todo franceses, acerca de lo bello y de las bellas artes. Y en parte están contenidos allí hechos que tienen un aspecto aceptable y de los cuales se han sacado razonamientos que a primera vista parecen asimismo plausibles. Así, por ejemplo, el hecho de que es tan multiforme la configuración de lo bello, como universal es el fenómeno de la belleza. De ahí, si se quiere, puede sacarse la conclusión de que existe una *tendencia a la belleza* en la naturaleza humana. Y puede inferirse además la consecuencia de que, si las representaciones de lo bello son infinitamente variadas y, por ello mismo, algo *particular*, no puede haber leyes *generales* de lo bello y de gusto.

Antes de alejarnos de tales consideraciones, para pasar al objeto propiamente dicho de la estética, nuestro próximo tema deberá consistir en un breve tratado introductorio de las objeciones y dudas suscitadas.

Por lo que se refiere en primer lugar a la cuestión de si el arte *merece* tratarse científicamente, hemos de conceder el hecho de que el arte puede utilizarse como un juego fugaz al servicio del pla-

cer y de la distracción, para decorar nuestro entorno, para hacer agradables las circunstancias exteriores de la vida y para resaltar otros objetos mediante el adorno. Efectivamente, bajo estas modalidades, no es arte independiente, libre, sino servil. Sin embargo, lo que nosotros queremos considerar es el arte *libre* también en sus fines y en sus medios. Por otra parte, el hecho de que el arte en general puede servir también a otros fines y puede ser así un mero juego, es un rasgo que tiene en común con el pensamiento. Pues, de un lado, es cierto que la ciencia, como entendimiento servil, puede ser utilizada para finalidades finitas y medios casuales, con lo cual no recibe de sí misma su propia determinación, sino que la recibe de otros objetos y determinaciones; pero, por otra parte, se desliga de estos servicios para elevarse con libre autonomía a la verdad, en la cual se consume independientemente tan sólo con sus propios fines.

Por primera vez en esta libertad es el arte bello verdaderamente arte, y sólo resuelve su tarea *suprema* cuando se sitúa en un círculo común junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu. Los pueblos han depositado en las obras de arte los contenidos más ricos de sus intuiciones y representaciones internas. Y la clave para la comprensión de la sabiduría y la religión es con frecuencia el arte bello, y en algunos pueblos solamente él. El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza a los sentidos y a la sensación. El *pensamiento* penetra en la profundidad de un *mundo suprasensible*, y lo presenta primeramente como un *más allá* a la conciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al *más aquí*, que se llama realidad sensible y finitud. Pero el espíritu, que adelanta hacia esta *ruptura*, también sabe curarla. Él engendra por sí mismo las obras del arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita, de un lado, y la libertad infinita del pensamiento conceptual de otro.

En lo que concierne a la *indignidad* del elemento del arte en general, a saber, de la apariencia y sus engaños, digamos que esta objeción sería acertada si la apariencia pudiera considerarse como lo que no debe existir. Ahora bien, la *apariencia* misma es esencial a la *esencia*; no existiría la verdad si ella no pareciera y apareciera, si no fuera *para* Uno, tanto *para* sí misma como para el espíritu en general. Por eso, no puede ser objeto de reproche la *apariencia* en general, sino solamente la forma especial de apariencia en la que el arte da realidad a lo verdadero en sí mismo. Si, en este sentido, la apariencia en la que el arte confiere existencia a sus

concepciones ha de denominarse engaño, la objeción aquí implica da recibe su sentido por comparación con las apariciones en el mundo externo y su materialidad inmediata, así como en relación con nuestro propio mundo percipiente, es decir, con la *sensibilidad interior*. En nuestra vida empírica, en nuestra vida fenoménica, estamos acostumbrados a atribuir a esos dos mundos el valor y nombre de existencia, realidad y verdad, en oposición al arte, que carece de tal realidad y verdad. Pero precisamente toda esa esfera del empírico mundo exterior e interior no es el mundo de la realidad verdadera, sino que, en un sentido más estricto que el arte, merece llamarse mera apariencia y engaño más duro. La realidad auténtica sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez de la sensación y de los objetos externos. Pues sólo es verdaderamente real lo que existe en sí y para sí, lo substancial de la naturaleza y del espíritu, que ciertamente se da presencia y existencia, pero en esta existencia permanece lo que es «en y para sí», y por primera vez de esa manera es en verdad real. La acción de estos poderes generales es precisamente lo que el arte resalta y lleva a su aparición. En el mundo interior y exterior de cada día también aparece la esencia, pero aparece bajo la forma de un caos de casualidades, atenuada por la inmediatez de lo sensible y por la arbitrariedad en lo relativo a los estados, los datos, los caracteres, etc. El arte arranca la apariencia y el engaño de este mundo malo, caudo, para dar una nueva realidad, nacida del espíritu, al contenido verdadero de las apariciones. Lejos, pues, de que el arte sea mera aparición, hemos de atribuir, por el contrario, a los fenómenos artísticos una realidad superior y una existencia más verdadera que a la realidad cotidiana.

De igual manera, las representaciones artísticas no merecen calificarse de apariencia engañosa frente a las representaciones más veraces de la historiografía. Pues lo que describe esta ciencia no es la existencia inmediata, sino la apariencia espiritual de la misma, y su contenido queda impregnado de todo lo que hay de casual en la realidad cotidiana y en sus hechos, entrelazamientos e individualidades. Por el contrario, la obra de arte nos presenta los poderes que actúan en la historia, desligados de la inmediata presencia sensible y de su apariencia inconsistente.

Ahora bien, si la manera de aparición de las formas artísticas es calificada de engaño en comparación con el pensamiento filosófico, con los principios religiosos y morales, hemos de reconocer que la realidad más verdadera va inherente a la forma de aparición que un contenido asume en el ámbito del pensamiento. Sin embargo, en comparación con la apariencia de la inmediata existencia sensible y con la de la historiografía, la apariencia del arte tiene la ventaja de que él refiere por sí mismo a algo espiritual que ha de representarse por su mediación, mientras que la aparición inmediata no se presenta como engañosa, sino como lo real y verdadero, siendo así que lo verdadero se mancilla y esconde a

través de lo inmediatamente sensible. El espíritu, para penetrar en el reino de la idea, encuentra mayor obstáculo en la dura corteza de la naturaleza y del mundo usual que en las obras artísticas.

No obstante, por más que concedamos al arte una posición tan elevada, hemos de recordar, por otra parte, que éste, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta en el espíritu la conciencia de sus verdaderos intereses. En efecto, el arte, por su forma, está limitado a un determinado contenido. Sólo un cierto círculo y estadio de la verdad es capaz de ser representado con los elementos artísticos. Lo que ha de ser contenido auténtico del arte debe tener la capacidad de pasar a lo sensible y de ser adecuado a ello, como sucede, por ejemplo, en los dioses griegos. Por el contrario, hay una comprensión más profunda de la verdad en la que ella ya no tiene tal parentesco y amistad con lo sensible, que esto pueda recibirla y expresarla adecuadamente. De ese tipo es la comprensión cristiana de la verdad y, sobre todo, el espíritu aparece a nuestro mundo actual o, más exactamente, a nuestra religión y a nuestra formación racional, en un estadio más elevado que aquel en que el arte constituye la forma suprema de adquirir conciencia del absoluto. La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello. Quien sea amante de lamentos y reproches, podrá considerar este fenómeno como una degeneración y atribuirlo al exceso de pasiones e intereses egoístas, que ahuyentan la seriedad del arte y su gozo. Bien, podrá denunciar las necesidades del presente, el complicado estado de la vida burguesa y política, que no permite al ánimo, prisionero de pequeños intereses, liberarse para los fines superiores del arte, por cuanto la inteligencia misma sirve a estas necesidades y a sus intereses en las ciencias, que sólo tienen utilidad para tales fines, y se deja seducir a estancarse en esa sequedad.

Sin entrar en la verdad de todo esto, lo cierto es que el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte. Los bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado. La formación reflexiva de nuestra vida actual nos ha impuesto la necesidad de que tanto el querer como el juzgar retengan puntos de vista generales y regulen lo particular de acuerdo con ellos, de modo que tienen validez y rigen principalmente las formas, las leyes, los deberes, los derechos, las máximas generales como razón de nuestras determinaciones. En cambio, para el interés artístico y la produc-

ción de obras de arte exigimos en general un acto vital donde lo general no esté dado como ley y máxima, sino que opere como idéntico con el ánimo y la sensación, lo mismo que en la fantasía lo universal y racional está contenido como puesto en unidad con la concreta aparición sensible. Por eso, la situación general de nuestro presente no es propicia al arte. Incluso el artista de oficio, por una parte, se ve inducido e inficionado por su entorno reflexivo, por la costumbre generalizada de la reflexión y del juicio artísticos, que le mueven a poner en sus trabajos más pensamientos que en tiempos anteriores; y, por otra parte, a causa de su formación mental, se encuentra en medio de ese mundo reflexivo y de sus circunstancias, por lo cual su voluntad y decisión no están en condiciones de abstraer de esto, no son capaces de proporcionarse una educación especial, o de alejarse de las circunstancias de la vida, construyéndose una soledad artificial que sustituya la perdida.

Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación*. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como *ciencia* es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.

Y si queremos seguir esta invitación, nos encontramos con la objeción mencionada de que si el arte puede ofrecer un objeto adecuado para personas dadas a la reflexión filosófica, no lo ofrece propiamente para una sistemática consideración científica. Subyace aquí, sin embargo, la falsa representación de que una consideración filosófica puede carecer de carácter científico. Sobre este punto digamos con toda brevedad que, sin entrar en las ideas de otros sobre la filosofía y el filosofar, yo considero esta actividad como inseparable de la ciencia. En efecto, la filosofía ha de considerar sus objetos bajo el aspecto de la necesidad, no sólo ha de considerarlos según la necesidad subjetiva, o sea, según una ordenación o clasificación hecha desde fuera, sino que debe desarrollar y demostrar también aquella necesidad inherente a la propia naturaleza intrínseca del objeto. Por primera vez esta explicación constituye el carácter científico de un estudio. Ahora bien, la necesidad de un objeto como tal consiste esencialmente en su naturaleza lógico-metafísica. Por eso, en un estudio aislado del arte no puede menos de palidecer el rigor científico, pues aquél, sea por razón del contenido mismo, sea por razón de su material y sus

elementos, tiene muchos presupuestos por los que roza lo casual. De ahí que, en el arte, la forma de la necesidad deba buscarse en los rasgos esenciales del desarrollo interno de su contenido y de sus formas de expresión.

Respondamos ahora a los que objetan que las obras del arte bello se sustraen a la consideración científica porque deben su origen a una fantasía y un ánimo sin reglas; por lo cual, siendo incalculables en su número y forma, sólo actúan sobre la sensación y la imaginación. A primera vista, estos reparos no carecen de peso todavía en la actualidad. De hecho, la belleza artística aparece en una forma explícitamente opuesta al pensamiento, hasta tal punto que éste, para actuar a su manera, se ve forzado a destruirla. Esta idea se relaciona con la opinión de que lo real en general, la vida de la naturaleza y del espíritu, se pierde y muere en manos del concepto, de modo que, en lugar de acercarse a nosotros por el pensamiento conceptual, lo que hace es alejarse, por lo cual el hombre, cuando se sirve del pensamiento como *medio* para comprender lo real, más bien echa a perder este fin. No es necesario en este lugar hablar del tema exhaustivamente. Indicaremos tan sólo el punto de vista desde el cual habría de eliminarse esa dificultad, o imposibilidad, o ineptitud.

Hemos de conceder por lo menos que el espíritu está capacitado para tener una conciencia y, por cierto, una conciencia *intelectual*, acerca de sí mismo y de todo lo que brota de él. Pues precisamente el *pensamiento* constituye la naturaleza más íntima y esencial del espíritu. En esa conciencia intelectual de sí mismo y de sus productos, prescindiendo del grado de libertad y arbitrariedad que se dé en ello, si el espíritu está verdaderamente presente allí, se comporta con su naturaleza esencial. Ahora bien, el arte y sus obras, como nacidos del espíritu y engendrados por él, son en sí mismos de naturaleza espiritual, aun cuando su representación asuma la apariencia de la sensibilidad y haga que el espíritu penetre en lo sensible. En este sentido, el arte se halla más cerca del espíritu y su pensamiento que la mera naturaleza carente de espiritualidad. En los productos artísticos el espíritu tiene que habérselas con lo suyo. Y por más que las obras de arte no sean pensamiento y concepto, sino un desarrollo desde sí, una alienación hacia lo sensible, sin embargo, el poder del espíritu pensante está en que, no sólo se aprehende *a sí mismo* en su forma peculiar como pensamiento, sino que, además, se reconoce a sí mismo en su *exteriorización* a través de la sensación y de la sensibilidad, se comprende en lo otro de sí mismo, en cuanto transforma en pensamiento lo alienado y con ello lo conduce de nuevo hacia sí. En esta ocupación con lo otro de sí, el espíritu pensante no es infiel a sí mismo, como si se olvidara o gastara, ni es tan impotente que no pueda comprender lo distinto de él, sino que se comprende a sí mismo y su contrario. Pues el espíritu es lo general, que se conserva en sus momentos particulares, que se abarca a sí mismo y

lo otro, y en esa forma es el poder y la actividad de superar de nuevo la alienación, hacia la cual está en movimiento. Así, la obra de arte, en la que se aliena el pensamiento, pertenece también al ámbito del pensamiento conceptual; y el espíritu, en cuanto la somete a la consideración científica, no hace sino satisfacer en ella su naturaleza más íntima. En efecto, porque el pensamiento es su esencia y concepto, a la postre sólo queda satisfecho cuando penetra intelectualmente todos los productos de su actividad y así los hace verdaderamente suyos. Y el arte, según veremos con mayor detención, lejos de ser la forma suprema del espíritu, por primera vez en la ciencia alcanza su auténtica legitimación.

Asimismo, el arte no escapa a la consideración filosófica por causa de una arbitrariedad sin reglas. Pues, como acabamos de indicar, su verdadera tarea es hacer conscientes los intereses supremos del espíritu. De aquí se deduce inmediatamente, en lo tocante al *contenido*, que el arte bello no puede divagar en una salvaje fantasía sin fondo, ya que los mencionados intereses espirituales la someten a determinados puntos de apoyo firmes para su contenido, aunque sus formas y configuraciones sean muy variadas e inagotables. Otro tanto puede decirse de las formas mismas. Tampoco ellas están entregadas a la mera casualidad. No toda forma es capaz de ser expresión y representación de dichos intereses, de recibirlos en sí y de reproducirlos, sino que un contenido concreto determina también la forma adecuada a él.

En este sentido, estamos también en condiciones de orientarnos intelectualmente en medio de la masa en apariencia inabarcable de las obras de arte y de sus formas.

Así hemos indicado y visto en primer lugar el contenido de nuestra ciencia, aquel contenido al que nos queremos limitar. Hemos puesto de manifiesto cómo el arte bello no es indigno de una consideración filosófica, y cómo, por otra parte, la consideración filosófica no es incapaz de conocer la esencia del arte bello.

II. FORMAS DE TRATAR CIENTÍFICAMENTE LA BELLEZA Y EL ARTE

Si preguntamos ahora por la *forma de consideración científica*, nos encontramos de nuevo con dos formas opuestas, y parece que cada una excluye a la otra y no nos permite llegar a ningún *resultado verdadero*.

Por una parte, la ciencia del arte se esfuerza por llegar a las obras existentes como rodeándolas desde fuera, las ordena en la historia del arte, hace consideraciones sobre las obras de arte conocidas, o formula teorías que han de proporcionar puntos de vista generales para su enjuiciamiento o para la producción científica de las mismas.

Por otra parte, vemos que la ciencia desarrolla autónomamente desde sí misma la idea de lo bello, con lo cual habla solamente de aspectos generales, produce una filosofía abstracta de lo bello, pero sin acertar con la obra de arte en su peculiaridad.

I. Por lo que se refiere a la primera manera de enfoque, que toma como punto de partida lo *empírico*, ella es el camino necesario para aquellos que quieren formarse como *críticos* o artistas profesionales. Y de la misma manera que en la actualidad todos, aunque no pensemos dedicarnos a la física, sin embargo, deseamos hacernos con los conocimientos físicos más esenciales, así también, un hombre formado debe poseer algunos conocimientos artísticos, y es casi general la pretensión de aparecer como un diletante y un conoecedor del arte.

a) Pero si estos conocimientos han de reconocerse realmente como erudición, tienen que ser muy amplios y variados. Se nos exige en primer lugar una familiaridad con el ámbito inmenso de las obras de arte en particular, con las de la época antigua y con las de la moderna. Esas obras en buena parte han perecido ya y, en parte, se hallan en países o continentes lejanos, de modo que, por desgracia del destino, nos han sido sustraídas a la propia contemplación. Además, cada obra de arte pertenece *a su tiempo, a su pueblo*, a su entorno, y depende de especiales representaciones y fines históricos y de otros tipos. Por eso, la erudición artística exige también una gran riqueza de conocimientos *históricos*, muchos de los cuales son muy *especiales*, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere a lo singular y requiere una especialización para su comprensión y esclarecimiento. Finalmente, esta erudición no sólo exige, como cualquier otra, memoria para los conocimientos, sino también una imaginación muy aguda, a fin de retener las imágenes de las obras de arte en todos sus variados rasgos por sí solos y, sobre todo, para su comparación con otras obras de arte.

b) De esta consideración primariamente histórica se desprenden diversos puntos de vista, que han de tenerse en cuenta al estudiar y enjuiciar la obra de arte. Lo mismo que en otras ciencias donde se comienza por la experiencia, estos puntos de vista, en tanto son resaltados por sí mismos y sintetizados en su conjunto, constituyen criterios y enunciados generales y, por una mayor generalización formal, las *teorías* de las artes. No es éste el lugar de aducir la bibliografía de ese tipo; por ello será suficiente que de manera muy sumaria recordemos algunos escritos. Así, por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles, cuya teoría de la tragedia todavía ofrece interés en la actualidad; y, entre los antiguos, el *Ars poetica* de Horacio y el escrito de Longino sobre lo sublime pueden ofrecernos más en concreto una idea general acerca de la manera en que se desarrollaron tales teorías. Los rasgos universales abstraídos debían servir como prescripciones y reglas por las que debían producirse obras de arte, sobre todo en épocas de deterioro de la poe-

sía y del arte. Sin embargo, las recetas que estos médicos del arte daban para la curación de las artes, eran menos seguras todavía que las recetas de los médicos para la recuperación de la salud.

Sobre teorías de este tipo quiero decir solamente que, aun cuando en ciertos puntos *particulares* contienen ideas muy instructivas, no obstante, sus observaciones son abstraídas de un círculo muy limitado de obras de arte, las cuales eran tenidas precisamente por las auténticamente bellas, pero, en verdad, constituían un sector limitado del ámbito total del arte. Por otra parte, tales nociones en parte son reflexiones muy triviales, que en su *universalidad* no progresan hacia ninguna constatación de lo *particular*, lo cual es aquello de lo que principalmente se trata. Así, la citada epístola de Horacio es un caso típico de todo esto, y, por eso, es un libro accesible a todo el mundo, pero que, por ello mismo, contiene muchas cosas que no dicen nada: «*omne tibi punctum*», etc., e igualmente muchas doctrinas parenéticas «*quédate en tu tierra y aliméntate honradamente*», que en su generalidad son sin duda acertadas, pero carecen de aquella determinación concreta que se requiere para la acción. Por lo demás, no había ningún interés especial por el fin explícito de producir directamente auténticas obras de arte, sino que en tales teorías predominaba la intención de cultivar el juicio artístico y, sobre todo, la de *formar el gusto*. Bajo este aspecto, *Elements of criticism* de Home (1762), los escritos de Bateau* y *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (4 1756-58) de Ramler** fueron obras muy leídas en su tiempo. En ese contexto, el gusto se refiere a la disposición y la manera de tratar los asuntos, a lo oportuno y esmerado en lo relativo a la aparición exterior de una obra de arte. Se añadían también a los principios del gusto opiniones de la psicología del tiempo, con observaciones empíricas sobre las facultades y actividades del alma, sobre las pasiones y su probable incremento, sobre sus consecuencias, etc. Ahora bien, sucede en todo tiempo que cada hombre juzga las obras de arte o los caracteres, las acciones y los hechos según la medida de su comprensión y de su ánimo. Y, puesto que la formación del gusto se refería solamente a lo exterior y mezquino, y, además, los preceptos de los tratadistas procedían de un círculo estrecho de obras de arte y de una formación limitada del entendimiento y del ánimo, lo que aquellos hombres alcanzaban era insuficiente para aprehender lo interno y verdadero, y para agudizar la mirada en orden a la captación de lo mismo.

En general, tales teorías proceden en la misma forma que las demás ciencias no filosóficas. El contenido que ellas someten a su consideración es tomado de nuestra representación como si fuera

2. Henry HOME (1696-1782), filósofo escocés.
3. Charles BATTEUX (1713-1780), tratadista francés de estética.
4. Karl Wilhelm RAMLER (1721-1798), la obra mencionada es la traducción de *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, de BATTEUX, 5 tomos, Paris, 1747-1750.

algo dado (existente). Pero si se sigue preguntando por la índole de esta representación, lo cual no puede menos de ser así, pues se abre la necesidad de determinaciones más concretas, entonces éstas surgen asimismo de nuestra representación, a partir de la cual se traducen a definiciones. Y con ello nos encontramos inmediatamente en un terreno inseguro, sometido a disputa. A primera vista podría parecer que lo bello es una representación totalmente sencilla. Sin embargo, pronto se pone de manifiesto que en ella se muestran múltiples aspectos, de modo que hay quienes resaltan éste y quienes el otro aspecto. E incluso en el caso de que se tome en consideración el mismo punto de vista, surge una lucha en torno a la cuestión de cuál es el aspecto que debe considerarse como el esencial.

Quien tenga conciencia de ese problema, para escribir un tratado científico en forma completa se sentirá obligado a mencionar y criticar las diversas definiciones acerca de lo bello. No es nuestro propósito ni ofrecer una visión históricamente completa, para conocer las múltiples sutilezas de las definiciones, ni dejarnos guiar prioritariamente por el interés histórico. Destacaremos solamente, a guisa de ejemplo, algunos de los enfoques modernos más interesantes, los cuales apuntan con mayor propiedad hacia aquello en lo que radica la idea de lo bello. Para este fin hemos de recordar con preferencia la definición que Goethe da de lo bello, la cual está incluida en la *Historia de las artes plásticas* en Grecia de Meyer.⁵ Y hemos de advertir que Meyer también expone aquí ideas de Hirt, aunque sin citarlo.

Hirt, uno de los grandes y auténticos conocedores del arte en nuestro tiempo, en su artículo sobre la belleza artística *Die Hören*,⁶ 1797, Stück 7), después de hablar de lo bello en las diversas artes, como conclusión dice sintéticamente que la base para un buen enjuiciamiento de la belleza artística y para la formación del gusto es el concepto de lo característico. Él entiende lo bello como «lo perfecto, que puede ser o es un objeto de la vista, del oído, o de la imaginación». Y sigue definiendo lo perfecto como lo que «corresponde al fin, a lo que la naturaleza o el arte se propone en la formación del objeto en su género y especie, por lo cual nosotros, para formar nuestro gusto acerca de lo bello, hemos de dirigir nuestra atención tanto como sea posible a las notas individuales que constituyen una esencia. Pues precisamente estas notas constituyen lo característico de la misma. Por «carácter» como ley del arte entiende Hirt «aquella individualidad determinada por la que se distinguen las formas, el movimiento y los gestos, la fisonomía y la expresión, el color local, la luz y las sombras, el claroscuro y la actitud, y todo esto en la forma exigida por el objeto p[er]fe-

5. Johann Heinrich MEYER, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (continuada por Fr. W. RIEGER), 3 tomos, Dresden, 1824-1836.

6. Aloys HIRT (1759-1839), «Kunstwissenschaftler».

viamente pensado». Esta definición es ya más significativa que muchas otras. Si seguimos preguntando qué es lo característico, en *primer* lugar hemos de decir que esto incluye un *contenido*, por ejemplo, una determinada sensación, situación, o acción, un determinado suceso, o individuo. Y, en *segundo* lugar, implica la forma en que es representado el contenido. A esta forma de la representación se refiere la ley artística de lo característico, la cual exige que todo lo particular en la manera de expresión sirva a una determinada designación de su contenido y sea un miembro en la expresión del mismo. La determinación abstracta de lo característico se refiere, por tanto, a la finalidad, por relación con la cual la obra de arte resalta realmente el contenido que ha de representar. Veamos una aclaración muy sencilla de este pensamiento y las limitaciones inherentes a él.

En el campo dramático, por ejemplo, una acción constituye el contenido; el drama ha de representar cómo acontece esta acción. Pero los hombres hacen muchas cosas. Hablan, de tanto en tanto comen, duermen, se visten, comentan esto o lo otro, etc. Ahora bien, de todo ello, lo que no está en relación inmediata con tal acción determinada, como el contenido auténtico, tiene que quedar excluido, a fin de que nada carezca de significación en relación con él. Igualmente, en un cuadro que representa tan sólo un momento de dicha acción, pueden estar recogidos muchos detalles de la amplísima ramificación del mundo exterior, así, por ejemplo, determinadas circunstancias, personas, posiciones y otros hechos que en ese instante no guardan ninguna relación con la acción determinada y no son útiles para el carácter distintivo de la misma. Ahora bien, según la regla de lo característico, sólo debe entrar en la obra de arte lo que pertenece en esencia a la aparición y expresión de este contenido precisamente, pues no ha de haber en ella nada de ocioso y superfluo.

Tenemos aquí una definición importante, que puede justificarse bajo cierto aspecto. Sin embargo, Meyer, en la obra mencionada, cree que esta opinión ha pasado sin dejar huellas y, a su juicio, para bien del arte, pues esa concepción habría conducido probablemente a lo caricaturesco. Para comenzar, el juicio de Meyer contiene la falsa representación de que en la determinación de lo bello se trata de *dirigir*. La filosofía del arte no se esfuerza por dar preceptos a los artistas, sino que debe constatar qué es lo bello en general y cómo esto se ha mostrado en lo dado, en las obras de arte, sin pretender dar tales reglas. Y, por lo que se refiere a la crítica mencionada, es cierto que la definición de Hilt abarca también lo caricaturesco, pues también la caricatura puede ser característica; pero a la vez hemos de oponerle que en la caricatura un determinado carácter es acentuado hasta la exageración y, en consecuencia, es una sobreabundancia de lo característico. Pero la sobreabundancia ya no es lo auténticamente exigible para lo característico, sino que constituye una repetición molesta, con lo cual lo

característico puede quedar desnaturalizado. Además, lo caricaturesco aparece como la característica de lo feo, que por su parte desfigura. Lo feo se refiere más en concreto al contenido, de modo que puede decirse que con el principio de lo característico se acepta también lo feo y su representación en la definición fundamental. De todos modos, acerca de lo que debe y no debe caracterizarse en la belleza artística, acerca del contenido de lo bello no da ninguna información más precisa la definición de Hirt, sino que indica solamente una nota formal, la cual, sin embargo, contiene en sí algo verdadero, aunque en forma abstracta.

La otra pregunta es: ¿Qué opone Meyer al principio artístico de Hirt?, ¿cuál es su aspecto preferido? Ante todo, él trata solamente del principio artístico en las obras de la Antigüedad. Y ese principio ha de contener la definición de lo bello en general. Con esta ocasión habla de la noción de ideal en Mengs y en Winckelmann, y dice que no puede aceptar enteramente ni rechazar esta ley de la belleza, mientras que, por el contrario, no tiene ningún reparo en adherirse a la opinión de un inspirado crítico de arte (Goethe), la cual para Meyer es decisiva y parece resolver el enigma con mayor precisión. Goethe dice: «El principio supremo de los antiguos era lo *significativo*, y el resultado supremo de una manera feliz de *tratarlo* fue lo *bello*». Si miramos más de cerca lo que late en esa sentencia, de nuevo encontramos en ella dos cosas: el contenido, la cosa, y la forma y manera de la representación. En una obra de arte empezamos por lo que se nos presenta inmediatamente, y sólo entonces preguntamos cuál es allí la significación o el contenido. Lo externo no tiene una validez inmediata para nosotros, sino que suponemos por detrás un interior, una significación, gracias a la cual queda espiritualizada la manifestación exterior. Hacia esta alma apunta lo exterior. Pues una manifestación que significa algo, no se representa a sí misma y lo que ella es como exterior, sino que representa otra cosa; así, por ejemplo, el símbolo, y más claramente todavía la fábula, cuya moral y doctrina constituye la significación. E incluso, cada palabra indica ya una significación y no tiene validez por sí misma. Igualmente, el ojo humano, la faz, la carne, la piel, la figura entera hacen que por su mediación aparezca el espíritu, el alma; y aquí la significación es siempre algo más que lo que se muestra en la aparición inmediata. De manera parecida la obra de arte debe ser significativa, y no ha de agotarse con estas o tales líneas, curvas, superficies, oquedades, perforaciones de la piedra, con tales o cuales colores, tonos, sonidos verbales, o con las peculiaridades de cualquier material utilizado; sino que ha de desarrollar una vida interior, una sensación, un alma, un contenido y espíritu, que nosotros llamamos significación de la obra de arte.

Sin embargo, con esa significación que exigimos en la obra de

7. Ant. Raphael MENGES (1728-1779), pintor y teórico del arte.

arte no hemos dicho mucho de nuevo o diferente en comparación con el principio de lo característico en Hirt.

Según la concepción que hemos esbozado, tenemos, pues, que los elementos de lo bello son un interior, un contenido, y un exterior, en el cual queda significado el contenido. Lo interior aparece en lo exterior y se da a conocer a través de ello, por cuanto lo exterior aleja de sí y señala hacia lo interior. No podemos entrar en detalles más concretos.

c) Las maneras anteriores de este teoretizar, así como las correlativas reglas prácticas, han sido marginadas violentamente en Alemania. Se debe esto a que ha pasado a primer plano una poesía verdaderamente viva. Han sido esgrimidos los derechos del genio, las obras del mismo y sus efectos frente a las pretensiones de tales leyes y a los anchos torrentes de agua de las teorías. Desde esta base de un arte auténticamente espiritual en sí mismo, desde la capacidad de sentirlo y compenetrarse con él, ha brotado la receptividad y libertad para disfrutar y reconocer también las grandes obras de arte del mundo moderno, existentes desde hace mucho tiempo, así como las de la Edad Media e incluso las de pueblos extraños de la Antigüedad (p. ej. las de la India). Muchas de esas obras, por su antigüedad o por pertenecer a una nación lejana, no dejan de tener para nosotros algo de extraño. Sin embargo, hay en ellas un *contenido* que supera la extrañeza y es común a todos los hombres. Fue solamente el prejuicio de los teóricos el que marcó tales obras como producciones de un gusto bárbaro y malo. En general, este reconocimiento de obras de arte que se hallan fuera del círculo de aquellas que preferentemente estaban como base en las abstracciones de las teorías, ha traído consigo en primer lugar la aprobación de un tipo peculiar de arte: el *arte romántico*. En consecuencia, se ha hecho necesario entender el concepto y la naturaleza de lo bello con mayor profundidad que en las teorías a las que hemos aludido. A ello ha ido unido el hecho de que el concepto por sí mismo, el espíritu pensante, ha llegado a un nivel más profundo del propio conocimiento en sí y en la filosofía, con lo cual se ha visto inducido a estudiar también la esencia del arte en una forma más profunda. Por causa de esta evolución general, aquella manera de reflexionar sobre el arte, aquel teoretizar, ha quedado anticuado tanto en sus principios como en su desarrollo. Sólo la *erudición* de la historia del arte ha conservado su valor permanente, y habrá de conservarlo tanto más, cuanto, por razón del mencionado progreso de la receptividad espiritual, se ha ensanchado por todas partes su perspectiva. Su negocio y profesión está en la valoración estética de las obras de arte individuales, y en el conocimiento de las circunstancias históricas externas que condicionan la obra de arte. Sólo esa valoración, hecha con sensibilidad y espíritu, y apoyada por conocimientos históricos, permite penetrar en la individualidad total de una obra de arte. Así, por ejemplo, Goethe ha escrito mucho sobre arte y obras de arte. Esta

forma de consideración no tiene por objeto el auténtico teoretizar, si bien muchas veces entra en el terreno de principios y categorías abstractos, e inconscientemente puede incurrir en ello. Sin embargo, si no se deja entorpecer en su camino por esas derivaciones, sino que se centra en las representaciones concretas, proporciona para la filosofía del arte documentos y confirmaciones intuitivos, un material histórico concreto que no es el cometido propio de la filosofía.

Ésta es la primera forma de consideración del arte, que parte de lo particular y existente.

2. Se distingue esencialmente de ella la parte opuesta, a saber, la reflexión totalmente teórica, que se esfuerza por conocer lo bello como tal desde sí mismo y por fundamentar su *idea*

Es conocido que Platón inició una profundización del estudio filosófico, exigiendo que éste considerara los objetos no en su *particularidad*, sino en su *universalidad*, en su especie, en su ser y para sí. Él afirmó, en efecto, que lo verdadero no son las acciones buenas, las opiniones verdaderas, los bellos hombres u obras de arte en su condición *singular*, sino que es lo *bueno mismo*, lo *bello mismo*, lo *verdadero mismo*. Pero si de hecho ha de ser conocido lo bello según su esencia y concepto, esto sólo puede acontecer mediante el concepto pensante, a través del cual penetra en la conciencia pensante la naturaleza lógico-metafísica de la *idea en general*, así como de la *idea especial de lo bello*. Sin embargo, esta consideración de lo bello por sí mismo en su idea puede convertirse a su vez en una metafísica abstracta. Y, aunque tomemos a Platón como base y guía, no obstante, nos resulta insuficiente la abstracción platónica, incluso para la idea lógica de lo bello. Tenemos que esforzarnos por una comprensión más profunda y concreta de ésta, pues la falta de contenido que va inherente a la idea platónica ya no resulta satisfactoria para las exigencias filosóficas más amplias del espíritu de nuestro siglo. Es incuestionable que en la filosofía del arte también nosotros tenemos que partir de la idea de lo bello, pero no podemos aferrarnos solamente a la forma inicial de las ideas platónicas en el tema de la filosofía de lo bello.

3. Con el fin de anticipar transitoriamente la verdadera naturaleza de lo bello, digamos que su concepto debe contener en sí como mediados los dos extremos indicados, uniendo la universalidad metafísica con la determinación de la particularidad real. Sólo entonces el concepto de lo bello es aprehendido en y para sí en su verdad. Pues, por una parte, es fértil por sí mismo, frente a la esterilidad de la reflexión unilateral, puesto que en virtud de su propio concepto ha de desarrollarse hacia una totalidad de determinaciones, y tanto él como su despliegue contienen la necesidad de sus momentos particulares y del progreso y transición entre éstos. Y, por otra parte, los momentos particulares, hacia los cuales se progresa, llevan en sí la universalidad y esencia del concepto, que

aparece en ellos como en sus propias particularidades. Los enfoques tratados hasta ahora carecen de estas dos cosas y, por ello, sólo el indicado concepto pleno conduce a los principios substanciales, necesarios y totales.

III. CONCEPTO DE LO BELLO ARTÍSTICO

Hechas las observaciones anteriores, queremos acercarnos más al auténtico objeto, a la filosofía del arte bello. Y en tanto iniciamos el tratado científico del mismo, hemos de comenzar por su *concepto*. Una vez hayamos fijado este concepto, podremos exponer la división y con ello el plan total del tratado. En efecto, una división, si no ha de hacerse en forma meramente extrínseca, como sucede fuera de la filosofía, debe encontrar su principio en el concepto mismo del objeto.

Pero, en tal caso, tenemos que preguntarnos inmediatamente: ¿De dónde tomaremos este concepto? Si comenzamos con el concepto de lo bello artístico mismo, éste se convierte inmediatamente en un *presupuesto*, en una mera suposición. Ahora bien, el método filosófico no admite meras suposiciones, pues, lo que ha de valer para él debe ser demostrado en su verdad, es decir, mostrarse como necesario.

Expliquemos con brevedad esta dificultad, que afecta a la introducción a toda disciplina filosófica considerada autónomamente por sí misma.

En el objeto de toda ciencia ante todo deben considerarse dos cosas: en primer lugar, que tal objeto *existe*, y en segundo lugar lo que él es.

Sobre el primer punto apenas se alza ninguna dificultad en las ciencias usuales. Es más, podría parecer ridículo si alguien exigiera que la astronomía y la física demuestran la existencia del sol, de los astros, de los fenómenos magnéticos, etc. En estas ciencias, que versan sobre lo dado sensiblemente, los objetos son tomados de la experiencia exterior, y, en lugar de *demostrarlos*, se considera que es suficiente *mostrarlos*. Pero ya en las disciplinas no filosóficas pueden presentarse dudas sobre la existencia de sus objetos; por ejemplo, en la psicología o doctrina del espíritu puede presentarse la duda de si *existe* un alma o un espíritu, es decir, algo subjetivo subsistente por sí mismo y distinto de lo material, o en la teología puede cuestionarse si existe un *Dios*. Además, si los objetos son de tipo subjetivo, es decir, si sólo están dados en el espíritu y no como objetos de los sentidos exteriores, sabemos, por otra parte, que en el espíritu sólo se da lo que él ha producido por su propia actividad. Con ello entra en juego inmediatamente la contingencia de si los hombres han producido o no en sí mismos esta representación o intuición interior. Y si es el caso lo pri-

mero, nos hallamos ante la eventualidad de que tal representación haya desaparecido de nuevo, o ante la hipótesis de que sea una mera *representación subjetiva*, cuyo contenido no tiene ningún ser en y para sí. Por ejemplo, con frecuencia lo bello ha sido considerado como algo que no aparece con necesidad en la representación según su condición de «en y para sí», sino que tan sólo se encarna en ella como un mero agrado subjetivo, como un sentido meramente casual. Ya nuestras intuiciones, observaciones y percepciones exteriores son frecuentemente engañosas y erróneas, pero lo son mucho más las representaciones interiores, aun cuando estén dotadas de la mayor viveza y nos arrastren irremisiblemente a la pasión.

Esa duda, la de si existe o no un objeto de la representación e intuición interior, y esa contingencia, la de si la conciencia subjetiva lo engendra en sí misma, junto con la cuestión de si la forma de ponerlo ante sí corresponde también a su objeto según su ser en y para sí, despierta en el hombre la máxima de las necesidades científicas. Esa exigencia suprema pide que, aun cuando nos parezca que existe o se da un objeto, éste sea demostrado o mostrado según su necesidad.

Con tal demostración, si en verdad se lleva a cabo científicamente, también se habrá dado satisfacción a la otra pregunta, a la que indaga *lo que es un objeto*. Pero el despliegue de este tema nos conduciría ahora demasiado lejos; por ello insinuaremos tan sólo lo siguiente.

Si ha de demostrarse la necesidad de nuestro objeto, de lo bello artístico, habrá que demostrar que el arte o lo bello es un resultado de algo precedente, lo cual, considerado según su verdadero concepto, conduce con necesidad científica al concepto del arte bello. Ahora bien, en tanto empezamos por el *arte* y queremos tratar el concepto y la realidad del mismo en su esencia, pero no *lo* que le precede en virtud de su propio concepto, en consecuencia, el arte, como especial objeto científico, tiene para nosotros un presupuesto que cae fuera de nuestra consideración y que, tratado científicamente como otro objeto peculiar, pertenece a una disciplina filosófica diferente. Así, pues, no queda otro camino que el de asumir el concepto de arte a manera de *lema*, por así decirlo, cosa que se hace de hecho en todas las ciencias filosóficas *particulares* cuando se tratan por separado. Pues solamente la filosofía en su conjunto es el conocimiento del universo como *una* totalidad orgánica en sí mismo, la cual se desarrolla desde su propio concepto y, a través de una necesidad que se comporta consigo misma, vuelve al todo en sí, se cierra en conjunción consigo como *un* mundo de la verdad. En la coronación de esta necesidad científica, cada parte individual, por un lado, es un círculo que vuelve hacia sí, y, por otro lado, guarda una relación necesaria con otros ámbitos, tiene un detrás de donde se deriva y un delante hacia donde sigue avanzando, por cuanto engendra fértilmente otra cosa desde sí y

hace que ésta brote para el conocimiento científico. Comenzamos, pues, por la idea de lo bello. Pero no es nuestra meta actual demostrarla, es decir, demostrarla en su necesidad desde los presupuestos que preceden a la ciencia, de cuyo seno nace dicha idea. Eso es más bien asunto de un desarrollo filosófico de la filosofía entera en sus disciplinas especiales. Para nosotros el concepto de lo bello y del arte es un presupuesto dado por el sistema de la filosofía. Mas como no podemos tratar aquí este sistema y la conexión del arte con el mismo, no tenemos todavía ante nosotros el concepto de lo bello en forma *científica*. Lo que está dado para nosotros son solamente sus elementos y aspectos, tal como éstos se encuentran en las diversas representaciones de lo bello y del arte que posee ya la conciencia usual, o que fueron formuladas con anterioridad. Sólo a partir de aquí pasaremos a estudiar más a fondo tales puntos de vista. La ventaja de nuestra manera de proceder está en que primeramente logramos una representación general de nuestro objeto y, a través de una breve crítica, nos familiarizamos previamente con los conceptos más elevados de los que nos ocuparemos luego. De esta manera, nuestra última consideración introductoria será como un toque de campanas que llama a la ostensión de la cosa misma. Y su fin es obtener una concentración general en el auténtico objeto y mostrar la dirección hacia él.

REPRESENTACIONES USUALES DEL ARTE

Puede presumirse que conocemos la representación usual de la obra de arte, la cual implica las tres notas siguientes:

1. La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino que ha nacido por la actividad humana.
2. Ha sido hecha esencialmente *para* el hombre y, más en concreto, para el *sentido* del hombre, por cuanto en mayor o menor grado ha sido sacada de lo sensible.
3. Tiene un fin en sí misma.

1. *La obra de arte como producto de la actividad humana*

El primer punto, o sea, la afirmación de que la obra de arte es un producto de la actividad humana, ha originado:

- a) La idea de que esta actividad, como producción *consciente* de algo exterior, puede *saberse* e *indicar* también, de modo que otros pueden aprenderla y seguirla. Quizá parezca, en efecto, que lo que uno hace puede hacerlo o imitarlo también el otro, con tal que conozca el tipo de procedimiento. De acuerdo con ello se supone que, teniendo un conocimiento general de las reglas de pro-

ducción artística, cualquiera puede proponerse la ejecución de lo mismo y la producción de obras de arte. De esta manera han surgido las teorías indicadoras de reglas y preceptos para la ejecución práctica, que hemos comentado anteriormente. Ahora bien, lo que puede producirse siguiendo tales indicaciones no pasa de ser algo formalmente regular y mecánico. Pues solamente lo mecánico es de tipo tan externo que, para recibirlo en la representación y ponerlo en obra, basta con una actividad volitiva y una habilidad enteramente vacías, las cuales no son en sí nada concreto, ya que lo concreto no puede prescribirse mediante reglas generales. Y esto se hace tanto más patente cuando tales prescripciones no se limitan a lo meramente exterior y mecánico, sino que se extienden a una actividad artística llena de contenido espiritual. En ese campo las reglas contienen tan sólo generalidades indeterminadas, por ejemplo, que el tema debe ser interesante, que es necesario poner en boca de cada uno las palabras que corresponden a su rango, edad, sexo, situación. Si aquí hubieran de bastar las reglas, sus preceptos habrían de ser tan determinados que, por el mero tenor de su redacción, pudieran ejecutarse sin propia actividad espiritual. Sin embargo, tales reglas, siendo abstractas en su contenido, se muestran inconsistentes en su pretensión de llenar la conciencia del artista. En efecto, la producción artística no es mera actividad formal según preceptos dados, sino que, como actividad espiritual, es un trabajar desde sí por la conquista de contenidos con riquezas desconocidas, para poner ante la contemplación espiritual figuras individualizadas. En ciertos casos esas reglas, en tanto contienen de hecho algo determinado y, por tanto, prácticamente utilizable, pueden ofrecer ciertas orientaciones para detalles muy accesorios.

b) Por todo ello es comprensible que esa dirección haya sido abandonada, si bien para caer en lo contrario. En efecto, la obra de arte ha dejado de considerarse como producto de una actividad *humana general*, y ha pasado a ser la obra de un espíritu *singularmente dotado*. Se cree ahora que basta con que el artista dé a luz su singularidad, que es como una fuerza específica de la naturaleza, absteniéndose de mirar a leyes universalmente válidas y de la intromisión de una reflexión consciente en su producción instintiva, pues esa conciencia no haría sino mancillar y corromper sus producciones. En este sentido la obra de arte ha sido considerada como producto del *talento* y del *genio*, y se ha resaltado la vertiente natural que llevan en sí el talento y el genio. En parte, con razón. Pues el talento es capacidad específica y el genio capacidad general, que el hombre no tiene poder de otorgarse *solamente* mediante su propia actividad consciente. De esto hablaremos luego con mayor detención.

Hemos de resaltar un aspecto falso en esta concepción, a saber, la idea de que en la producción artística la conciencia de la propia actividad no sólo es superflua, sino también nociva. Entonces la

producción del talento y del genio aparece solamente como un estado y, más en concreto, como un estado de *entusiasmo*. La presencia de tal estado en el genio se explica, en parte, por un objeto y, en parte, por su propia voluntad, sin olvidar el buen servicio de una botella de champaña. En Alemania se difundió esta opinión durante lo que se ha llamado *período del genio*, inaugurado con la primera producción poética de Goethe y reforzado luego con la de Schiller. Estos poetas, en sus primeras obras, acabaron con todas las reglas fabricadas hasta entonces, empezando desde la nada. Así actuaron conscientemente contra aquellas reglas que ellos dominaban mejor que los demás. Sin embargo, no quiero entrar más de cerca en las confusiones que dominaron y siguen dominando acerca del concepto de entusiasmo y genio, y acerca de lo que puede el genio. Hemos de constatar como aspecto esencial que, si bien el talento y el genio del artista implican un factor natural, no obstante, requieren ineludiblemente la formación mediante el pensamiento, la reflexión sobre la manera de su propia producción, así como ejercitación y habilidad en el producir. Pues, en cualquier caso, un aspecto principal de esta producción es un trabajo exterior, por cuanto la obra de arte lleva consigo una dimensión puramente técnica, que se extiende hasta lo manual, donde más en la arquitectura y la escultura, menos en la pintura y la música, y donde menos en la poesía. La habilidad en ese sentido no se consigue por ningún entusiasmo, sino por la reflexión, la laboriosidad y la ejercitación. Y el artista necesita esa habilidad para manejar el material externo y no verse impedido por su resistencia.

Ahora bien, cuanto más elevado se halla el artista, tanto más a fondo tiene que representar las profundidades del ánimo y del espíritu, las cuales no son conocidas inmediatamente, sino que sólo pueden escrutarse por el hecho de que el propio espíritu se dirige al mundo interior y al exterior. Y así es de nuevo el estudio el medio por el que el artista lleva este contenido a su conciencia y logra la materia y el contenido de sus concepciones.

Hemos de reconocer que unas artes necesitan más que otras la conciencia y el reconocimiento de tal contenido. La música, por ejemplo, que sólo tiene que habérselas con el movimiento totalmente indeterminado del interior del espíritu, por así decirlo, con los tonos de la sensación sin pensamientos, necesita poca o ninguna materia espiritual en la conciencia. Por eso, el talento musical acostumbra a revelarse muy pronto en la juventud, cuando la cabeza está aún vacía y se dan pocos movimientos del ánimo, pudiendo alcanzar alturas muy importantes antes de que el espíritu y la vida hayan llegado a la experiencia de sí mismos. Y observamos a su vez que, en muchos casos, es compatible una gran maestría en la composición y ejecución musical con una notable falta de espíritu y carácter. La cosa es distinta en la poesía. Ésta tiene que ofrecer una representación del hombre rica en contenido y

pensamientos, ha de mostrar los intereses y poderes más profundos que lo mueven. Por eso, en la poesía el espíritu y el ánimo han de estar rica y profundamente formados por la vida, la experiencia y la reflexión, antes de que el genio pueda producir algo maduro, lleno de contenido y acabado en sí mismo. Los primeros productos de Goethe y Schiller presentan una espantosa inmadurez, rudeza y barbarie. Este fenómeno, o sea, el hecho de que en la mayoría de tales intentos sobresale la masa de elementos prosaicos, en parte fríos y en parte triviales, es un argumento primordial contra la opinión usual de que el entusiasmo está ligado al fuego y al tiempo juvenil. Tan sólo la madurez viril de estos dos genios, acerca de los cuales podemos decir que por primera vez ellos supieron dar obras poéticas a nuestra nación y que son nuestros poetas nacionales, nos ha regalado obras profundas, genuinas, nacidas de un verdadero entusiasmo y elaboradas asimismo en la forma, a la manera como fue el anciano Homero el que recibió la inspiración de sus eternos e inmortales cantos y los sacó a la luz del mundo.

c) Un *tercer* punto de vista en relación con la obra de arte como producto de la actividad humana, se refiere a la posición de la obra de arte en comparación con los fenómenos externos de la naturaleza. La conciencia usual es propensa a la opinión de que el producto artístico del hombre está a la *zaga* de los productos naturales. Pues la obra de arte no tiene ningún sentimiento ni vida auténtica en sí, sino que, considerada como objeto externo, está muerta. Ahora bien, acostumbramos a tener en más lo vivo que lo muerto. Hay que conceder, por supuesto, que la obra de arte no posee movimiento ni vida en sí misma. Lo vivo por naturaleza es una organización teleológica hacia dentro y hacia fuera, hasta en sus partes más pequeñas, mientras que la obra de arte solamente en su superficie alcanza la apariencia de vida; por dentro, en cambio, es piedra, o madera, o lienzo común, lo mismo que en la poesía es una representación que se manifiesta en palabras y sílabas. Pero este aspecto de la existencia externa no es lo que convierte una obra en un producto del arte bello. La obra de arte es tal por el hecho de que ha brotado del espíritu y pertenece al suelo del mismo, ha recibido el bautismo de lo espiritual y no representa sino aquello que ha sido formado en consonancia con el espíritu. El interés humano, o el valor espiritual, que tiene un hecho, o un carácter individual, o una acción en su trama y desenlace, queda captado en la obra y resaltado con más pureza y transparencia de lo que es posible en el suelo del resto de las realidades no artísticas. Con ello la obra de arte está más elevada que todo producto natural, el cual no ha hecho esta transición a través del espíritu. Así, por ejemplo, la sensación y visión desde las cuales una pintura representa un paisaje asume, como obra del espíritu, un rango más elevado que el mero paisaje natural. Pues todo lo espiritual es mejor que cualquier engendro de la naturaleza. En

todo caso, ningún ser natural representa ideales divinos como es capaz de hacerlo el arte.

Bajo el aspecto de la existencia exterior, el espíritu sabe dar una *duración* a lo que en las obras de arte saca de su propio interior. En cambio, la vida individual de la naturaleza es caduca, pasajera y mutable en su aspecto, mientras que la obra de arte se conserva, por más que el verdadero privilegio frente a la realidad natural consista en el realce de la animación espiritual.

No obstante, esta posición superior de la obra de arte es impugnada por otra representación de la conciencia usual. La naturaleza y sus productos, se dice, son una obra de Dios, han sido creados por su bondad y sabiduría, mientras que el producto artístico es *solamente* una obra humana, hecha por manos del hombre y según el conocimiento humano. En esta contraposición entre la producción natural como una creación divina y la actividad humana como meramente finita, late la idea errónea de que Dios *no* opera en el hombre y por el hombre, sino que el círculo de esta actividad se reduce a la naturaleza. Hemos de alejar enteramente esta opinión falsa si queremos penetrar en el verdadero concepto del arte; y, frente a ella, hay que afirmar por el contrario que Dios recibe más honor de lo hecho por el espíritu que de los engendros y configuraciones de la naturaleza. Pues no sólo hay algo de divino en el hombre, sino que lo divino actúa en él de una manera totalmente superior, más adecuada a la esencia de Dios que la acción de la naturaleza. Dios es espíritu y solamente en el hombre tiene el medio por el que pasa lo divino, a saber, la forma del espíritu consciente que se produce a sí mismo activamente. En la naturaleza, en cambio, el medio es lo inconsciente, lo sensible y externo, que en valor se halla muy por debajo de la conciencia. Ciertamente que en la producción artística Dios opera tanto como en los fenómenos naturales. Pero lo divino, tal como se manifiesta en la obra de arte como engendrada por el espíritu, ha logrado en ella un adecuado punto de transición para su existencia, mientras que la existencia en la sensibilidad inconsciente de la naturaleza no es una forma de aparición adecuada a lo divino.

d) Si la obra de arte, como producto del espíritu, ha sido hecha por el hombre, hemos de preguntar, finalmente, para sacar un resultado más profundo de lo que llevamos dicho, cuál es la *necesidad* que induce al hombre a producir obras de arte. Por una parte, esta producción puede considerarse como mero juego de la casualidad y de las ocurrencias, el cual tanto puede omitirse como ejecutarse, pues hay otros y mejores medios para poner en obra lo que pretende el arte, y, además, el hombre lleva en sí intereses más elevados e importantes de lo que el arte es capaz de satisfacer. Por otra parte, el arte parece brotar de una tendencia superior y satisfacer necesidades más elevadas y, en tiempos, incluso la suprema y absoluta, por cuanto está ligado a las concepciones más universales del mundo y a los intereses religiosos de épocas y pue-

blos enteros. No podemos responder aquí completamente a la pregunta por la necesidad no casual, sino absoluta del arte, pues ella es más concreta que la respuesta posible en este contexto. Por eso, ahora hemos de conformarnos con las siguientes observaciones.

La necesidad universal y absoluta de la que mana el arte (según su aspecto formal) radica en que el hombre es una conciencia *pensante*, o sea, él hace por sí mismo y *para sí* lo que él es y lo que es en general. Las cosas naturales son tan sólo *inmediatamente* y una vez. En cambio, el hombre, como espíritu, *se duplica*, por cuanto en primer lugar *es* como las cosas de la naturaleza, pero luego es también para sí, se intuye, se representa, piensa, y sólo es espíritu a través de este activo ser para sí mismo. El hombre logra esta conciencia de sí en una doble manera: en *primer lugar, teóricamente*, en tanto él ha de hacer consciente en el interior lo que se mueve en el pecho humano, lo que allí arde e impulsa, ha de intuirse y representar lo que el pensamiento encuentra como la esencia, tiene que darse forma fija y conocerse solamente a sí mismo tanto en lo producido por él como en lo recibido de fuera. En *segundo lugar*, el hombre se hace para sí mediante la actividad *práctica*, por cuanto él tiene la tendencia a producirse y conocerse en aquello que le es dado inmediatamente, en lo que existe para él externamente. Lleva a cabo este fin mediante la transformación de las cosas exteriores, en las que imprime el sello de su propio interior, para encontrar de nuevo en ellas sus propias características. El hombre hace esto para, como sujeto libre, quitar también al mundo exterior su áspera extrañeza y gozar en la forma de las cosas exteriores solamente una realidad externa de sí mismo. Ya la primera tendencia del niño lleva a este cambio práctico de las cosas exteriores; el niño arroja piedras al torrente y admira los círculos que se forman en el agua, como una obra en la que logra la intuición de lo suyo propio. Esa necesidad pasa a través de los fenómenos más multiformes, hasta llegar a la realización de sí mismo en las cosas exteriores que se da en la obra de arte. Y no sólo con el mundo exterior procede el hombre de esta manera, sino también consigo mismo, con su propia forma natural, que él no deja tal como la encuentra, sino que la cambia intencionadamente. Ésta es la causa del atavío y adorno, aunque sólo sea bajo modalidades bárbaras y faltas de gusto, desfiguradas e incluso perniciosas, tal como es el caso en los pies de las mujeres chinas o en los cortes de orejas o labios. Pues solamente en los formados se produce por acción espiritual el cambio de la forma, de la conducta y de todo tipo de manifestación.

La necesidad general del arte es, pues, lo racional, o sea, el hecho de que el hombre ha de elevar a la conciencia espiritual el mundo interior y el exterior, como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad. El hombre satisface la necesidad de esta libertad espiritual en cuanto, por una parte, hace interiormente para

sí mismo lo que él es, y a la vez realiza exteriormente ese ser para sí. Con esto, mediante tal duplicación de sí mismo, lleva lo que hay en él a la intuición y al conocimiento tanto para sí como para los demás. Esta es la racionalidad libre del hombre, en la cual tiene su fundamento y su origen necesario el arte, lo mismo que toda acción y saber. Sin embargo, veremos más tarde su necesidad específica, a diferencia de la restante acción política y moral, de la representación religiosa y del conocimiento científico.

2. La obra de arte como sacada de lo sensible para el sentido del hombre

Si hasta ahora hemos considerado en la obra de arte el aspecto de su producción por el hombre, en lo que viene tenemos que pasar a la segunda determinación, al hecho de que ha sido producida para el *sentido* del hombre y, por tanto, ha sido tomada de lo sensible en mayor o menor grado.

a) Esta reflexión ha originado la idea de que la obra de arte está destinada a excitar la sensación y, más en concreto, la sensación adecuada a nosotros, a saber, la agradable. Bajo este aspecto, la investigación del arte bello se ha convertido en una investigación de las sensaciones. Así se ha planteado la pregunta por las sensaciones que debe provocar el arte, por ejemplo, temor y compasión. Y eso a su vez conduce a la pregunta de cómo puede ser agradable y producir satisfacción la contemplación de una desgracia. Esta línea de reflexión abunda especialmente desde los tiempos de Moisés Mendelssohn, y en sus escritos pueden encontrarse muchas consideraciones al respecto. Pero esa investigación no condujo muy lejos, pues la sensación es la región indeterminada y oscura del espíritu; lo que sentimos permanece encubierto en la forma de la más abstracta subjetividad individual, y por eso las diferencias de la sensación son totalmente abstractas, no son diferencias de la cosa misma. Por ejemplo, el temor, la angustia, la preocupación, el espanto son modificaciones de una misma manera de sentir, y se comportan, en parte, como aumentos cuantitativos y, en parte, como formas que no afectan a su contenido mismo, sino que se muestran indiferentes respecto de él. En el temor, por ejemplo, se da una existencia por la que el sujeto tiene interés, pero él ve a su vez cómo se acerca algo negativo que amenaza con destruir esta existencia, y así encuentra en sí ambas cosas inmediatamente, el interés y la negatividad mencionados como afecciones contradictorias de su subjetividad. Pero tal temor por sí mismo no implica todavía ningún contenido, sino que puede recibir lo más diverso y opuesto. La afección como tal es una forma vacía de la afección subjetiva. Es cierto que, por una parte, esta forma puede ser múltiple en sí misma, como la esperanza, el

dolor, la alegría, el placer, y, por otra parte, en esta diferencia puede haber contenidos diversos, como el sentimiento jurídico, el sentimiento moral, el sublime sentimiento religioso, etc. Mas por el hecho de que tal contenido se dé bajo formas diversas de sentimiento, no aparece todavía su naturaleza esencial y determinada, sino que permanece una mera afección subjetiva de mí mismo, en la cual la cosa concreta desaparece como replegada en un círculo más abstracto. Por eso, la investigación de las sensaciones que el arte despierta o debe despertar permanece totalmente indeterminada, y es una forma de considerar que abstrae precisamente del contenido auténtico y de su esencia y concepto concretos. Pues la reflexión sobre la sensación se conforma con la observación de la afección subjetiva y de su particularidad, en lugar de hundirse y profundizar en la cosa, en la obra de arte, dejando de lado la mera subjetividad y sus estados. Ahora bien, en la sensación no sólo se conserva esta subjetividad sin contenido, sino que ella es lo principal, y por eso los hombres sienten tan a gusto. Mas, por la misma razón, esa manera de considerar se hace aburrida por su indeterminación y vaciedad, y repulsiva por la atención a las pequeñas particularidades subjetivas.

b) Puesto que no es la obra de arte en general la que debe provocar sensaciones, ya que este fin sería común, sin diferencia específica, con el de la elocuencia, de la historiografía, de la edificación religiosa, etc., sino la obra de arte en tanto es bella, en consecuencia, la reflexión quiso buscar una *sensación peculiar de lo bello* y un *determinado sentido* para lo mismo. Mas pronto se puso de manifiesto que tal sentido no es un instinto ciego y fijamente determinado por la naturaleza, el cual distinga por sí mismo lo bello. Por eso se exigió *formación* para este sentido, y el sentido formado de la belleza se llamó *gusto*. Éste, aunque fuera un comprender y hallar lo bello mediante la formación, debía permanecer en la forma de la sensación inmediata. Hemos indicado ya cómo ciertas teorías abstractas se proponían formar el sentido del gusto, y cómo éste permaneció externo y unilateral. En esa época, por una parte, los principios *generales* eran deficientes, y, por otra parte, la crítica *especial* de *obras particulares* de arte no tendía a fundar un *juicio determinado*, pues no se daban todavía los medios adecuados para ello, sino a fomentar la formación del gusto en general. De ahí que esa formación se quedara en lo indeterminado y, mediante la reflexión, se esforzara solamente por dotar la sensación como sentido de la belleza en forma tal que pudiera hallarse inmediatamente lo bello, dondequiera que esto se encontrara. Pero la profundidad de la cosa permaneció cerrada al gusto, pues tal profundidad no sólo reclama el sentido y las reflexiones abstractas, sino también la razón entera y la dignidad del espíritu. El gusto, en cambio, estaba enfocado hacia la superficie externa, en torno a la cual juegan las sensaciones y donde los principios que adquirirían validez eran unilaterales. Por eso, el llamado

buen gusto teme ante todos los efectos más profundos y calla allí donde habla la cosa y desaparecen los aspectos exteriores y accesorios. Pues donde se abren los grandes movimientos y pasiones de un alma profunda, ya no se trata de finas distinciones del gusto y de pequeños detalles. El gusto siente que el genio arrebatada más allá de ese terreno y retrocede ante su poder, deja de sentirse seguro y no sabe qué hacer.

c) Por eso ha perdido vigencia la moda de atender solamente a la formación del gusto en el estudio de las obras de arte. El lugar del hombre o del crítico de gusto ha sido ocupado por el *experto*. Hemos dicho ya que es necesaria para la consideración de arte la parte positiva del conocimiento del mismo, entendiendo por tal un familiarizarse a fondo con todo el círculo de lo individual en una obra de arte. Pues ésta, por su naturaleza material e individual a la vez, surge esencialmente de condiciones especiales de múltiples tipos, entre las cuales sobresalen el tiempo y el lugar de su nacimiento, la individualidad determinada del artista y, sobre todo, el progreso técnico en el arte. Para una intuición y un conocimiento a fondo y determinados, e incluso para el disfrute de un producto artístico, es indispensable tener en cuenta todos estos aspectos, de los cuales se ocupa principalmente el experto; y lo que él hace a su manera ha de recibirse con gratitud. Tal erudición puede considerarse legítimamente como algo esencial, pero no puede tenerse por lo único y supremo de la relación que el espíritu asume con las obras de arte y con el arte en general. Pues el experto puede incurrir en el aspecto negativo de quedarse en las dimensiones meramente exteriores, en lo técnico, histórico, etc., percibiendo o sabiendo poco o nada de la verdadera naturaleza de la obra de arte. Y puede incluso juzgar peyorativamente los valores más profundos en comparación con los conocimientos positivos, técnicos e históricos. No obstante, incluso en tales casos, la pericia, si es auténtica, entra en determinados conocimientos y razones y facilita un juicio razonado, con lo cual va ligada también la distinción más exacta de los diversos aspectos de una obra de arte, aunque en parte sean externos, así como la valoración de la misma.

d) Después de estas observaciones sobre las maneras de considerar la obra de arte en tanto es un objeto sensible y guarda una relación esencial con el hombre como sensible, vamos a considerar ahora este aspecto en su relación esencial con el arte mismo. Abordaremos un doble punto: *a*) en parte atendiendo a la obra de arte como objeto; *b*) y en parte atendiendo a la subjetividad del artista, a su genio, talento, etc., sin entrar ahora en aquello que, bajo este aspecto, sólo puede brotar del conocimiento del arte en su concepto general. Pues aquí todavía no nos encontramos verdaderamente en un fundamento y suelo científico, sino que nos hallamos tan sólo en el ámbito de reflexiones externas.

a) En todo caso la obra de arte se ofrece a la aprehensión sen-

sible. Está dispuesta para la percepción sensible, externa o interna, para la intuición y representación sensible, lo mismo que la naturaleza exterior que nos rodea, o que nuestra propia naturaleza en su percepción interior. Pues también el habla, por ejemplo, puede ser objeto de la representación y percepción sensible. No obstante, la obra de arte no es solamente para la aprehensión *sensible*, como objeto sensible, sino que su posición es de tal tipo que, como sensible, es a la vez esencial para el *espíritu*, ya que éste ha de quedar afectado por ella y de alguna manera ha de encontrar satisfacción en ella.

Esa determinación de la obra de arte da información a la vez sobre el hecho de que ella de ningún modo puede ser un producto natural y en su parte natural no tiene que tener la vida de la naturaleza. No entramos aquí en si un producto de la naturaleza debe tenerse en menos o en más que una *mera* obra de arte, lo cual acostumbra a manifestarse también como menosprecio de lo uno a lo otro.

Lo sensible de la obra de arte sólo ha de tener existencia en tanto está ahí para el espíritu del hombre, no en tanto ella como sensible existe para sí misma.

Si ahora consideramos en qué manera lo sensible existe para el hombre, nos encontramos con que lo sensible puede comportarse de diversas maneras con el espíritu.

a) La peor forma, la menos adecuada para el espíritu, es la aprehensión meramente sensible. Consiste, ante todo, en el mero ver, oír, palpar, etc., así en horas de distensión espiritual, y para algunos en todo momento, puede ser una distracción ir de aquí para allá sin pensar nada, para oír aquí y mirar allá, etc. El espíritu no se queda en la mera aprehensión de las cosas exteriores mediante la mirada y el oído, él las hace para su interior, que primeramente está impulsado a realizarse en las cosas bajo la forma de la sensibilidad y se comporta con ellas como apetito. En esta relación apetitiva con el mundo exterior el hombre se encuentra como singular sensible frente a las cosas como singulares igualmente. No se dirige a ellas como pensante, con determinaciones universales, sino que se comporta según tendencias e intereses particulares con los objetos particulares y se conserva en ellos, por cuanto los usa, los consume, y por su inmolación pone en obra su propia satisfacción. En esa relación negativa el apetito exige para sí no sólo la apariencia superficial de las cosas exteriores, sino las cosas mismas en su concreta existencia sensible. El apetito no quedaría servido con meras pinturas de madera, materia que él quisiera utilizar, o de animales, que él quisiera consumir. Igualmente, el apetito no puede dejar que el objeto subsista en su libertad, pues él tiende a suprimir esta autonomía y libertad de las cosas exteriores, a fin de mostrar que ellas están ahí solamente para ser destruidas y consumidas. Y a la vez el sujeto, como cautivo de los limitados y aniquilantes intereses particulares de sus apetitos, ni

es libre en sí mismo, pues no se determina por la universalidad y racionalidad esencial de su voluntad, ni es libre de cara al mundo exterior, pues el apetito permanece determinado esencialmente por las cosas y referido a ellas.

El hombre no se comporta con la obra de arte mediante una relación de apetito. Él deja que la obra exista libremente para sí misma como objeto, y se refiere a ella sin apetito, como a un objeto que sólo existe para la vertiente teórica del espíritu. Por eso la obra de arte, aunque tiene existencia sensible, bajo este aspecto no requiere una existencia sensible y concreta, ni una vida natural, es más, no puede quedarse en este terreno, por cuanto ha de satisfacer solamente intereses espirituales y ha de excluir de sí todo apetito. Por eso, evidentemente, el apetito práctico tiene en más las cosas particulares de la naturaleza orgánica e inorgánica, las cuales pueden servirle, que las obras de arte, las cuales no ofrecen utilidad para su servicio y sólo son objeto de disfrute para otras formas del espíritu.

3)8) Frente a la intuición singular sensible y al apetito práctico, una segunda manera en que lo dado exteriormente puede ser para el espíritu es la relación puramente teórica con la *inteligencia*. La consideración teórica de las cosas no tiene el interés de consumirlas en su singularidad y de satisfacerse sensiblemente y conservarse por su mediación, sino el de conocerlas en su *universalidad*, el de encontrar su esencia y ley interior y comprenderlas según su concepto. Por eso el interés teórico hace que las cosas particulares queden en libertad y se aleja de ellas en su dimensión singular sensible, pues no es esta singularidad sensible lo que busca la consideración de la inteligencia. Pues la inteligencia racional no pertenece al sujeto singular como tal, a diferencia del apetito, sino al singular como universal a la vez en sí mismo. En tanto el hombre se comporta con las cosas según esta universalidad, está allí en juego su razón universal, que tiende a encontrarse a sí misma en la naturaleza y a restablecer así la esencia interna de las cosas. Aunque esa dimensión sea el fundamento de la existencia sensible, sin embargo, ésta no puede mostrarla inmediatamente. El arte no comparte dicho interés teórico, cuya satisfacción es el trabajo de la *ciencia*, en esta forma científica, lo mismo que no hace causa común con las tendencias de los apetitos meramente prácticos. Pues la ciencia puede partir, ciertamente, de lo sensible en su singularidad y tener una representación de cómo lo singular está dado inmediatamente en su peculiar color, forma, magnitud, etc. Pero esto sensible singularizado no tiene, como tal, ninguna otra relación con el espíritu, en tanto la inteligencia se dirige a lo general, a la ley, al pensamiento y concepto del objeto. La inteligencia no sólo abandona lo particular sensible en su singularidad inmediata, sino que lo transforma también interiormente, y así de un concreto sensible hace algo abstracto, algo pensado y, por ello, esencialmente distinto de lo que el mismo objeto era

en su aparición sensible. El interés artístico no hace esto, a diferencia de la ciencia.

Así como la obra de arte se manifiesta como objeto externo en una determinación y singularidad inmediata bajo la dimensión del color, de la forma, del sonido, etc., o como intuición singular, de igual manera, si bien la consideración artística se esfuerza por captar la objetividad como concepto general, lo mismo que la ciencia, sin embargo, no abandona por completo la objetividad inmediata que le ofrecen los sentidos.

El interés artístico se distingue del interés práctico del apetito por el hecho de que el primero desea que el objeto exista libremente para sí mismo, mientras que el apetito lo usa destructivamente para su utilidad. En cambio, la consideración artística se distingue del enfoque teórico de la inteligencia científica en sentido inverso, pues cultiva el interés por el objeto en su existencia singular y, en consecuencia, no actúa para transformarlo en su pensamiento y concepto general.

v) De aquí se sigue que lo sensible debe darse en la obra de arte, pero sólo debe presentarse allí como superficie y *apariciencia* de lo sensible. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta, la interna completitud empírica y la extensión del organismo, que exige el apetito, ni el pensamiento general, meramente ideal, sino que quiere presencia sensible, la cual ciertamente debe permanecer sensible, pero ha de estar liberada asimismo del armazón de su mera materialidad. Por eso lo sensible de la obra de arte, en comparación con la existencia inmediata de las cosas naturales, ha sido elevado a mera *apariciencia*, y la obra de arte se halla en el *medio* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. *No es todavía* pensamiento puro, pero, a pesar de su sensibilidad, *ya no* es mera existencia material, como las piedras, las plantas y la vida orgánica. Más bien, lo sensible en la obra de arte es a su vez algo ideal, que, sin embargo, no siendo lo ideal del pensamiento, se da todavía externamente como cosa. Cuando el espíritu deja que los objetos sean libres, pero sin penetrar en su interior esencial (pues entonces cesarían por completo de existir externamente para él como singulares), entonces esta *apariciencia* de lo sensible se presenta exteriormente para él como la forma, el aspecto, el sonido de las cosas, etc. Por eso lo sensible del arte se refiere solamente a los dos sentidos *teóricos*, el de la *vista* y el del *oído*, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del disfrute artístico. En efecto, el olfato, el gusto y el tacto se relacionan con lo material como tal y con las cualidades inmediatamente sensibles de lo mismo; el olfato con la volatilización material a través del aire, el gusto con la disolución material de los objetos, y el tacto con el calor, el frío, la dureza, etc. Por tal razón estos sentidos no pueden habérselas con los objetos del arte, que han de conservarse en su autonomía real y no admiten ninguna relación meramente sensible. Lo agrada-

ble para estos sentidos no es lo bello del arte. El arte, pues, bajo la dimensión de lo sensible, intencionadamente no produce sino un mundo de sombras consistentes en formas, tonos e intuiciones. Y no puede hablarse de que el hombre, en cuanto llama una obra de arte a la existencia, por mera impotencia y por su limitación solamente sabe ofrecer una superficie de lo sensible, simples esquemas. Pues tales tonos y formas sensibles no aparecen en el arte tan sólo por sí mismos y por su forma inmediata, sino con el fin de satisfacer bajo esa forma intereses espirituales superiores, puesto que ellos son capaces de provocar en el espíritu un sonido y un eco de todas las profundidades de la conciencia. En esta manera, lo sensible está *espiritualizado* en el arte, puesto que lo *espiritual* aparece en él como realizado de manera sensible.

(7) Por eso precisamente, sólo se da una obra de arte en tanto ésta es un punto de transición a través del espíritu y ha brotado de una actividad producente espiritual. Esto nos conduce a la otra pregunta, a la que hemos de dar respuesta, a saber, la de cómo la dimensión sensible, necesaria para el arte, opera en el artista como subjetividad producente. Esta forma de producción, como actividad subjetiva, contiene en sí las mismas características que encontramos objetivamente en la obra de arte; tiene que ser actividad espiritual, pero teniendo en sí a la vez la dimensión de la sensibilidad y de la inmediatez. Sin embargo, ni es mero trabajo mecánico, como pura habilidad inconsciente en el manejo sensible o actividad formal según reglas fijas, que deben aprenderse, por una parte, ni es, por otra parte, una producción científica que pasa de lo sensible a las representaciones y pensamientos abstractos o actúa por entero en el elemento del puro pensamiento. Más bien, en la producción artística, la dimensión de lo espiritual y de lo sensible deben constituir una unidad. Así, por ejemplo, en las creaciones poéticas alguien podría proceder de tal manera que concibiera lo que ha de representarse como pensamientos prosaicos dados en un estadio previo, y luego intentara traducirlos a imágenes, rima, etc., o sea, en forma tal que lo imaginativo se añadiera meramente como adorno y decoración a las reflexiones abstractas. Tal manera de proceder no engendraría sino una mala poesía, pues aquí operaría como actividad *separada* lo que en la creación artística sólo tiene validez en su unidad indivisa. Ese producir auténtico constituye la actividad de la *fantasía* artística. Ella es lo racional, que sólo existe como espíritu en tanto se elabora a sí mismo activamente de cara a la conciencia, pues sólo en forma sensible pone ante sí lo que lleva en sí mismo. Por tanto, esta actividad tiene un contenido espiritual, que ella configura sensiblemente, puesto que tan sólo en esa forma sensible es capaz de adquirir conciencia del mismo. Lo dicho es comparable con la manera de hacer de un hombre experimentado, lleno de gracia e ingenio, el cual, aunque sabe muy bien de qué se trata en la vida, cuál es la sustancia de lo que mantiene unidos a los hombres, qué

es lo que los mueve y da poder en medio de ellos, sin embargo, ni ha resumido este contenido en reglas generales para sí mismo, ni sabe explicarlo a otros mediante reflexiones generales. Más bien, ese hombre esclarece para sí mismo y los demás lo que llena su conciencia a base de casos especiales, reales o inventados, mediante ejemplos adecuados, etc. Pues para su representación adquieren forma todas y cada una de las cosas en imágenes concretas, determinadas en el espacio y el tiempo, sin que puedan faltar el nombre y todo tipo de circunstancias exteriores. Esa manera de imaginación no es propiamente creadora, sino que se apoya, más bien, en el recuerdo de estados vividos, de experiencias hechas. El recuerdo conserva y renueva la singularidad y la forma exterior en que acontecieron tales hechos, con todas sus circunstancias, pero no deja aparecer lo universal por sí mismo. En cambio, la fantasía artísticamente productiva es la fantasía de un gran espíritu y ánimo, es el concebir y engendrar representaciones y formas, las cuales encarnan en forma imaginativa y sensible, enteramente determinada, los intereses más profundos y universales del hombre. De aquí se sigue que la fantasía se debe en parte a un don natural, al talento, pues su producción necesita la sensibilidad. Es cierto que también se habla de talento científico, pero las ciencias presuponen tan sólo la capacidad general de pensar, la cual, en lugar de comportarse de manera natural como la fantasía, abstrae precisamente de toda actividad natural, y así podemos decir con mayor acierto que no hay ningún específico talento científico como *mero* don de la naturaleza. La fantasía, en cambio, tiene una manera instintiva de producir, pues en esencia las imágenes y la sensibilidad de la obra de arte tienen que estar subjetivamente en el artista como disposición y tendencia naturales, y estos aspectos, como acción inconsciente, tienen que pertenecer a la dimensión natural del hombre. Ciertamente que la capacidad natural no llena por entero el talento y el genio, pues la producción artística es también de tipo espiritual y consciente, pero la espiritualidad debe implicar en sí una vertiente de formación y configuración natural. Por eso, hasta cierto punto todos pueden practicar el arte, mas para rebasar el punto en el que propiamente empieza el arte, se requiere un más elevado talento artístico innato.

Como disposición natural ese talento mayormente se anuncia en la primera juventud y se manifiesta en la impulsiva inquietud, viva y constante, de configurar un determinado material sensible, asumiendo esta manera de manifestación y comunicación como la única, o como la principal y más adecuada. Por ello, la temprana habilidad espontánea para lo técnico es, hasta cierto punto, un signo de talento innato. Para el escultor todo se transforma en figuras, y desde muy pronto él toma arcilla para configurarla; y lo que tales talentos llevan en la representación, lo que los excita y mueve en su interior, se convierte inmediatamente en figura, diseño, melodía, o poesía.

y) En tercer lugar, bajo cierto aspecto en el arte también el *contenido* está tomado de lo sensible, de la naturaleza. En todo caso, aun cuando el contenido sea de tipo espiritual, éste sólo es capacitado de tal modo que lo espiritual, lo mismo que las relaciones humanas, sea representado como una aparición real con forma exterior.

3. Finalidad del arte

Se pregunta ahora cuál es el interés, el *fin*, que se propone el hombre en la producción de tal contenido bajo la forma de obras de arte. Éste fue el tercer punto de vista que hemos establecido de cara a la obra de arte. Su estudio detallado nos conducirá, finalmente, al verdadero concepto del arte.

Si bajo este aspecto dirigimos una mirada a la conciencia corriente, lo primero que nos llama la atención es su representación más usual.

a) El principio de la *imitación de la naturaleza*. Según este punto de vista, la imitación como habilidad de reproducir con precisión las formas naturales, tal como están dadas, constituye el fin esencial del arte. Y la satisfacción plena estaría en el logro de una representación en concordancia con la naturaleza.

a) En esa idea se da ante todo la finalidad enteramente formal de que, aquello que ya está en el mundo exterior, ha de ser hecho por segunda vez por el hombre según se lo permiten sus propios medios. Pero esa repetición puede considerarse:

a) Como un esfuerzo *superfluo*, pues lo que representamos miméticamente en los cuadros, en la dramaturgia, etc., a saber, animales, escenas de la naturaleza, situaciones humanas, lo tenemos ya ante nosotros en nuestro jardín, o en la propia casa, o en sucesos del círculo de amigos o conocidos. Además, este esfuerzo superfluo puede considerarse incluso como un juego arrogante, que se queda por debajo de la naturaleza. Pues el arte está limitado en sus medios de representación y sólo puede producir engaños unilaterales, por ejemplo, sólo puede producir para un sentido la apariencia de realidad. Y si se queda en el fin formal de la *mera imitación*, lo que da es, en lugar de una vida real, una mera farsa de la vida. Es conocido que los turcos, como mahometanos, no permiten las pinturas o los retratos de hombres, etc. A este respecto es interesante el relato de James Bruce que, en su viaje por tierras de Abisinia, habiendo mostrado a un turco peces pintados, primeramente le produjo admiración, pero pronto recibió la respuesta: «Cuando en el día del juicio este pez se levante contra ti y diga: me has hecho un cuerpo, pero no un alma viva; ¿cómo te defenderás contra esta acusación?» También el profeta, según

8. James BRUCE (1730-1794), inglés entreñado a los viajes de investigación.

leemos en la *Sun* dijo a las dos mujeres Ommi Habiba y Ommi Seima, que le hablaban de cuadros en las iglesias etíopes: «Estas imágenes acusarán a sus autores en el día del juicio.» Hay, ciertamente, ejemplos de una consumada imitación engañosa. Las uvas pintadas de Zeuxis han sido aducidas desde la Antigüedad como triunfo del arte y a la vez como triunfo del principio de imitación de la naturaleza, pues, según se dice, picaban en ellas las palomas vivas. A estos ejemplos antiguos podría añadirse el más reciente del mono de Büttner.⁹ Este mono mascó un escarabajo pintado en *Insektenbelustigungen* (1741 ss) de Rose.¹⁰ Su dueño le perdonó, pues aunque el mono le había echado a perder el más bello ejemplar de la valiosa obra, vio en ello la prueba de lo acertado de las reproducciones. Pero en éstos y otros ejemplos no hemos de ver una alabanza de las obras de arte, por el hecho de que éstas engañan *incluso* a las palomas y a los monos, sino un reproche de aquellos que creen ensalzar la obra de arte considerando un efecto tan bajo como lo último y supremo de la misma. Digamos en conjunto que, por la mera imitación, la obra de arte no ganará su desafío a la naturaleza, sino que será semejante a un gusano que intentara andar a cuatro patas detrás de un elefante, y (y) En ese fracaso siempre relativo de la reproducción, frente al prototipo de la naturaleza, el único fin que queda es la complacencia en la obra de arte por la producción de algo semejante a la naturaleza. En todo caso, el hombre puede alegrarse de que, lo que ya existe, sea producido también por su propio trabajo, habilidad y actividad. Pero precisamente esa alegría y admiración, cuanto más semejante sea la reproducción al prototipo natural, tanto más dará la impresión de frialdad, o se trocará en tedio y aversión. Hay retratos que, según se ha dicho con ingenio, son semejantes hasta la náusea. A propósito de esta complacencia en la imitación como tal, Kant aduce otro ejemplo, a saber: pronto nos hartamos de un hombre que sabe imitar perfectamente el gorjeo del ruiseñor, si descubrimos que el autor es un hombre. Descubrimos en ello un mero artificio, que ni es la libre producción de la naturaleza, ni una obra de arte. En efecto, de la libre fuerza productiva del hombre esperamos algo diferente de tal música, que sólo nos interesa cuando ella, como en el gorjeo del ruiseñor, es semejante sin ninguna intención al tono de la sensación humana y brota de una auténtica vida. En general, esta alegría sobre la habilidad en la imitación no puede ser sino limitada, y es más propio del hombre alegrarse de aquello que él produce por sí mismo. En este sentido tiene un elevado valor el hallazgo de cualquier obra técnica insignificante, y el hombre puede estar más orgulloso de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de realizar obras de imitación. Pues este

9. Prescripciones religiosas de los *sū*itas.

10. Christian Wilhelm BüTNER (1716-1801), investigador en el campo de las ciencias naturales.

11. August Johann VOSENHOF (1705-1759), zoólogo y pintor,

celo abstracto por la imitación ha de equipararse al artificio de aquel que había aprendido a lanzar lentejas sin fallar a través de un pequeño orificio. Él hizo que Alejandro viera esta habilidad; pero Alejandro le regaló una fanega de lentejas como premio por este arte sin utilidad ni contenido.

3) Además, en tanto el principio de la imitación es totalmente formal, cuando se convierte en fin desaparece en él lo *objetivamente bello*. Pues ya no se trata de cómo está hecho lo que debe imitarse, sino tan sólo de que sea imitado *rectamente*. El objeto y el contenido de lo bello se considera totalmente indiferente. En animales, hombres, objetos, acciones, caracteres, se habla de una diferencia entre lo bello y lo feo; pero en tal principio esto se queda en una diferencia que no pertenece propiamente al arte, pues éste se reduce a la imitación abstracta. Entonces, de cara a la elección de los objetos y a su distinción entre bellos y feos, ante la falta mencionada de un criterio para las formas infinitas de la naturaleza, lo último a lo que podemos recurrir será el *gusto subjetivo*, pues él no permite que se le señalen reglas y sobre él no puede disputarse. En efecto, si parte del gusto lo que *los hombres* llaman bello y feo en la elección de los objetos que deben representarse, y, en consecuencia, lo que consideran digno de ser imitado por parte del arte, entonces se hallan abiertos todos los ámbitos de objetos naturales, pues apenas habrá uno que eche de menos a un amante. Así entre los hombres sucede que, si bien no todo marido ama a su mujer, por lo menos cada novio encuentra bella a su novia — incluso con exclusividad —, y que el gusto subjetivo de esa belleza no tiene ninguna regla fija, lo cual es una suerte para ambas partes. Y si más allá de los individuos y de su gusto casual miramos al gusto de las *naciones*, también éste es muy variado y opuesto. Oímos decir con frecuencia que una belleza europea desagradaría a un chino o incluso a un hotentote, por cuanto el chino tiene un concepto de belleza totalmente distinto del que posee un negro, que a su vez difiere en ello del europeo, etcétera.

Si consideramos las obras de arte de esos pueblos extraeuropeos, por ejemplo, las imágenes de sus dioses, las cuales surgieron de su fantasía como dignas de veneración y sublimes, puede suceder que a nosotros nos parezcan ídolos horribles, y quizá su música suene muy mal en nuestros oídos. Y, a la inversa, ellos tendrán por insignificantes o feas nuestras esculturas, pinturas y músicas.

y) Abstraigamos ahora también de un principio objetivo para el arte, si lo bello ha de basarse en el gusto subjetivo y particular. De hecho, si atendemos al arte mismo, nos encontramos con que la imitación de lo natural, que habría de ser un principio general y, por cierto, un principio acreditado por gran autoridad, no puede tomarse por lo menos en esta forma general, totalmente abstracta. Pues si miramos a las diversas artes, se pone de manifiesto que,

así como la *pintura* y la *escultura* nos representan objetos que son semejantes a los naturales o cuyo tipo está tomado esencialmente de la naturaleza, por el contrario, las obras *arquitectónicas*, que pertenecen también a las *bellas artes*, lo mismo que las obras *poéticas*, en tanto éstas no se limitan a una mera descripción, no pueden considerarse imitaciones de la naturaleza. Y si quisiéramos afirmar esto, por lo menos nos veríamos obligados a hacer grandes rodeos, pues deberíamos condicionar la afirmación de múltiples maneras, y la llamada verdad habrá de reducirse a probabilidad como máximo. Y si habláramos de probabilidad, se presentaría de nuevo una gran dificultad en la determinación de lo que es probable y de lo que no lo es. Además, las creaciones totalmente fantásticas y arbitrarias no pueden excluirse todas de la poesía, cosa que nadie pretende.

Por eso, el fin del arte habrá de cifrarse en algo distinto de la mera imitación de lo dado, la cual, en todo caso, puede propiciar los artefactos técnicos, pero no las *obras* de arte. Evidentemente, es un factor esencial a la obra de arte el que tenga como base la configuración de la naturaleza, pues la representación artística tiene forma de aparición externa y, con ello, forma natural de aparición. Para la pintura, por ejemplo, es un estadio importante conocer y reproducir en los matices más pequeños los colores en su relación recíproca, los efectos y reflejos de la luz, etc., así como las formas y figuras de los objetos. En este sentido, recientemente apareció de nuevo el principio de la imitación de la naturaleza y de la naturalidad en general. Se argumentaba que un arte débil, nebuloso y decaído había de ser conducido de nuevo al vigor y determinación de la naturaleza. Por otra parte, frente a lo arbitrario y convencional, carente de arte y naturaleza, en lo cual se había extraviado la producción artística, se esgrimía la legalidad, la lógica inmediata y firme en sí misma de la naturaleza. Por un lado, en esa tendencia hay un aspecto acertado, pero la naturalidad exigida no es como tal lo substancial y primero que está como base en el arte. Y por más que la aparición externa en su naturalidad constituya una característica esencial, sin embargo, ni la naturalidad ya dada es la *regla*, ni la mera imitación de los fenómenos exteriores como tales es el *fin* del arte.

b) Por eso seguimos preguntando cuál es el *contenido* del arte y por qué este contenido debe representarse. En este sentido encontramos en nuestra conciencia la representación usual de que la tarea y el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y nuestro entusiasmo todo lo que tiene cabida en el espíritu del hombre. El arte debería, pues, realizar aquella famosa frase: «*Nihil humani a me alienum puto.*» De ahí que su fin quede cifrado en despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de *todo tipo*, en *llenar* el corazón y en hacer que el hombre, de forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar, soportar y producir en lo más

íntimo y secreto, todo aquello que puede mover y excitar el pecho humano en su profundidad y en sus múltiples posibilidades, y todo lo que de esencial y elevado tiene el espíritu en su pensamiento y en su idea, en ofrecer al sentimiento y a la intuición para su disfrute la gloria de lo noble, eterno y verdadero. Igualmente, el arte ha de hacer comprensible la desdicha y la miseria, el mal y el delito, tiene que enseñar a conocer en lo más mínimo todo lo detestable y terrible, así como todo agrado y felicidad, y debe hacer que la imaginación se regale en la fascinación seductora de las deliciosas intuiciones y percepciones sensibles. El arte, por una parte, ha de aprehender esta omnilateral riqueza del contenido, para complementar la experiencia natural de nuestra existencia exterior; y, por otra parte, ha de excitar las pasiones mencionadas a fin de que las experiencias de la vida no nos dejen intactos y cultivemos nuestra receptividad para todos los fenómenos. Pero tal excitación no se produce en este campo por la experiencia real, sino solamente por la apariencia de la misma, por cuanto el arte, por un engaño, pone sus producciones en lugar de la realidad. La posibilidad de este engaño por la apariencia del arte se debe a que, en el hombre, toda la realidad debe pasar a través del medio de la intuición y representación, pues sólo por ese medio penetra en el ánimo y la voluntad. A este respecto, es indiferente que el arte se sirva de la inmediata realidad exterior, o bien lleve a cabo su obra por otro medio, a saber, mediante imágenes, signos y representaciones que llevan en sí y representan el contenido de la realidad. El hombre puede representarse cosas que no son reales como si lo fueran. Por eso, el que sea la realidad exterior o sólo la experiencia de la misma la que nos hace presente una situación, una relación, un contenido de vida, es indiferente para nuestro ánimo. El fin está en que, en conformidad con la esencia de tal contenido, nos sintamos turbados y nos alegremos, nos sintamos afectados y conmovidos, y en que recorramos las pasiones de ira, odio, compasión, angustia, temor, amor, respeto y admiración, honor y fama.

Lo que, por tanto, se considera como el poder peculiar y señalado del arte consiste sobre todo en que él despierte en nosotros todas las sensaciones, en que nuestro ánimo sea llevado a través de todo contenido de vida, en que todos esos movimientos interiores se realicen a través de una presencia externa meramente engañosa.

En cuanto, de esa manera, el arte ha de tener la finalidad de acuñar lo bueno y lo malo en el ánimo y la representación, fortaleciéndolos para lo más noble, así como la de atenuar los sentimientos más egoístas de agrado, con ello se le ha señalado una tarea totalmente formal, y sin un fin firme por sí mismo no habría sino una forma vacía para todo tipo posible de contenido.

c) De hecho el arte reviste también este aspecto formal de que puede adornar y llevar ante la intuición y sensación toda materia

posible, a la manera como el raciocinio puede elaborar todos los posibles objetos y formas de acción, pertrechándolos de razones y justificaciones. Pero en medio de esa multiplicidad de contenido se impone inmediatamente la siguiente observación. Las diversas sensaciones y representaciones, que ha de excitar o afianzar el arte, se cruzan, se contradicen y se suprimen entre sí. Pero, bajo este aspecto, el arte, cuanto más entusiasmo para lo contrario, lo que hace es profundizar la contradicción entre los sentimientos y pasiones, de modo que nos lleva a danzar bacánticamente, o bien, lo mismo que el razonamiento, conduce a la sofística y al escepticismo. Por ello, esa misma multiplicidad de materia impide que nos quedemos en una determinación tan formal, por cuanto la racionalidad que penetra en esta variopinta diversidad nos exige que, a pesar de elementos tan contradictorios, lleguemos a ver cómo surge y se consigue un superior fin general. Así, para la convivencia de los hombres y para el Estado, se aduce la meta final de que *todas* las facultades humanas y *todas* las fuerzas individuales se desarrollen y manifiesten en todos los aspectos y direcciones. Sin embargo, frente a un punto de vista tan formal pronto se plantea la pregunta de cuál es la *unidad* en la que se reúnen tan variadas configuraciones, de cuál es el *fin uno* que ellas tienen como concepto fundamental y meta última. Lo mismo que en el concepto del Estado, también en el concepto del arte surge la necesidad de un fin *substancial* que, en parte, sea *común* a los aspectos particulares y, en parte, sea superior a ellos.

La reflexión comienza por considerar que tal fin substancial se cifra en que el arte tiene la capacidad y la vocación de suavizar la rudeza de las pasiones.

% De cara a ese primer punto de vista hay que averiguar cuál es el aspecto peculiar del arte que ofrece la posibilidad de suprimir lo rudo y atar y formar las tendencias y pasiones. La rudeza en general tiene su fundamento en un directo egocentrismo de las tendencias, que buscan en exclusiva la satisfacción de su apetito. Pero el apetito es tanto más rudo y dominador, cuanto, como único y limitado, más ocupa al *hombre entero*, de modo que él, como universal, no tiene el poder de desligarse de esa determinación y de llegar a ser para sí mismo como universal. Y si en tal caso el hombre dice, por ejemplo: «La pasión es más fuerte que yo», ciertamente para la conciencia el yo abstracto está separado de la pasión particular, pero sólo de manera muy formal, por cuanto, con tal separación, se dice únicamente que el yo como universal no se toma para nada en consideración contra el poder de la pasión. Por tanto, lo selvático de la pasión consiste en la unidad del yo como universal con el contenido limitado de su apetito, de modo que el hombre no tiene ninguna voluntad más fuera de esa pasión singular. El arte suaviza tal rudeza y fuerza desenfrenada de la pasión, ante todo, por el hecho de que representa para el hombre lo que éste siente y hace en tal estado. Y aun cuando el arte se limite a

poner ante la intuición imágenes de las pasiones, e incluso cuando se muestre lisonjero con ellas, en esto mismo se da ya una fuerza atenuante, por cuanto así el hombre adquiere conciencia de aquello que, de otro modo, sólo se da de manera inmediata. Pues ahora el hombre *considera* sus impulsos y tendencias, los cuales sin la reflexión lo desgarran; ahora, en cambio, se ve fuera de ellos y comienza a enfrentarse con libertad, por el hecho de ponerlos ante sí como algo objetivo. Por eso puede suceder frecuentemente que el artista, siendo presa del dolor, disminuya y suavice la intensidad de su propia sensación por la representación de éste para sí mismo. Incluso en las lágrimas se da ya un consuelo; en efecto, el hombre, primeramente absorto y concentrado por completo en su dolor, puede luego por lo menos exteriorizar en forma inmediata esto que era tan sólo interior. Es más lenitiva todavía la expresión del interior en palabras, imágenes, tonos y formas. Por eso fue una buena costumbre el que en las defunciones y los funerales asistieran plañideras para expresar el dolor en forma intuitiva. También en los pésames se le hace presente al hombre el contenido de su desdicha; ante las muchas manifestaciones de condolencia, él reflexiona sobre esto y así se siente aliviado. El llorar y expresarse ha sido considerado desde la Antigüedad como un medio para liberarse del peso oprimente de la preocupación o, por lo menos, como un medio de llevar alivio al corazón. Por tanto, la atenuación del poder de la pasión encuentra su fundamento general en que el hombre es desligado de su cautividad inmediata en una sensación y adquiere conciencia de la misma como de algo exterior a él, con lo que debe comportarse en forma ideal. El arte, mediante sus representaciones, dentro de la esfera sensible libera a la vez del poder de la sensibilidad. Ciertamente puede asumirse la forma de hablar corriente según la cual el hombre ha de permanecer en unidad inmediata con la naturaleza; pero tal unidad en su abstracción es precisamente barbarie y salvajismo. Y el arte, en cuanto disuelve esta unidad para el hombre, lo eleva con manos suaves sobre la cautividad en la naturaleza. La ocupación con sus objetos permanece puramente teórica y, aunque de partida la atención se centre en las representaciones, no obstante, se centra también en la significación de las mismas, en la comparación con otro contenido y en la apertura de la contemplación y de sus perspectivas para la universalidad.

2) Conecta con esto el segundo enfoque que se ha dado fin esencial del arte, la *purificación* de las pasiones, la enseñanza y el perfeccionamiento *moral*. Pues la idea de que el arte debe moderar la dureza, formar las pasiones, permaneció enteramente formal y general, de modo que prosigue la cuestión acerca de una manera *determinada* y de un *fin* esencial de esta formación.

a a) Es cierto que el punto de vista de la purificación de la pasión sufre del mismo defecto que el anterior, relativo a la atenuación de las tendencias; pero, por lo menos, resalta más en concreto

que las representaciones del arte requieren una norma en la que debe medirse su dignidad o falta de dignidad. Esta norma es la eficacia con que en las pasiones se separa lo puro de lo impuro. Por eso es necesario un contenido que sea capaz de manifestar esta fuerza purificante; y en tanto la producción de tal efecto es el fin substancial del arte, el contenido purificante tiene que hacerse consciente bajo el aspecto de su *universalidad* y su *carácter esencial*.

(S) Desde este último punto de vista se ha dicho que el fin del arte es *instruir*. Por tanto, de un lado, lo peculiar del arte consiste en el movimiento de los sentimientos y en la satisfacción inherente a ese movimiento, al temor, a la compasión, a la afección dolorosa, a la conmoción, o sea, en el interés satisfactorio de los sentimientos y pasiones, en una complacencia, placer y recreación por las obras de arte, por su representación y efecto. Pero, de otro lado, este fin ha de tener su fin superior solamente en la instrucción, en la *fábula docet* y, con ello, en la utilidad que la obra de arte pueda tener para el sujeto. En ese sentido la sentencia de Horacio

Et prodesse volunt et delectare poetae

dice concentradamente en pocas palabras lo que más tarde se ha expuesto de infinitas maneras, hasta la trivialidad, y, llevada a su extremo, ha pasado a ser la concepción más superficial del arte. Hemos de preguntarnos si la instrucción está contenida en la obra de arte directa o indirectamente, explícita o implícitamente. Si, en general, se trata de un fin general y no casual, este fin último, dada la esencia espiritual del arte, tiene que ser espiritual y, por cierto, no un fin casual, sino un fin que sea en y para sí. Volviendo a la instrucción, ésta sólo puede radicar en que la obra de arte haga consciente el contenido espiritual que es en y para sí. Bajo ese aspecto hemos de afirmar que el arte, cuanto más elevado se halla, tanto más debe asumir en sí tal contenido, y sólo en su esencia encuentra la norma acerca de si lo expresado es adecuado o inadecuado. El arte se ha convertido de hecho en el primer *maestro* de los pueblos.

Pero si el fin de la instrucción es tratado de tal manera que la naturaleza general del contenido representado quede resaltado y se explicita directamente por sí mismo como una afirmación abstracta, como una reflexión prosaica, como una doctrina general, en lugar de aparecer de manera meramente indirecta e implícita en la concreta forma artística, entonces, por causa de tal separación, la forma sensible, imaginativa, que por primera vez convierte la obra de arte en *obra* de arte, se reduce a un acompañamiento

12. *De arte poetica*, v. 333: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae* («Los poetas quieren, o bien ser útiles, o bien agradar».)

superfuo, a una *ca*scara, que, como *mera ca*scara, es una aparien-
cia, puesta explícitamente como mera apariencia. Pero con ello se
desfigura la naturaleza de la obra de arte. Pues la obra de arte ha
de poner un contenido ante la intuición no en su universalidad
como tal, sino traduciendo esta universalidad a forma sensiblemen-
te individualizada y singularizada. Si la obra de arte no brota de
este principio, sino que resalta lo universal bajo el matiz de una
doctrina abstracta, entonces lo imaginativo y sensible es un mero
adorno externo y superficial, y la obra de arte pasa a ser una reali-
dad fraccionada, donde el contenido y la forma ya no se presentan
como recíprocamente entrelazados. Lo singular sensible y lo uni-
versal de naturaleza espiritual se comportan como extrínsecos en-
tre sí. Además, si el fin del arte se limita a la utilidad *doctrinal*,
en tal caso el otro aspecto, el de la complacencia, el de la distrac-
ción y recreación, es tomado como *inse*ncial por sí mismo, y la
substancia de este aspecto consistiría solamente en la utilidad de
la doctrina, a la que acompaña. Pero con ello queda dicho a la vez
que el arte no lleva en sí su destinación y su fin último, sino que
su concepto radica en una cosa distinta, a la que sirve como *me*-
dio. En este caso el arte es solamente uno de los muchos medios
que son útiles y se usan para el fin de la instrucción. Y con ello
hemos llegado al límite en el que el arte ha de dejar de ser fin por
sí mismo, por cuanto se degrada a un mero juego de la distrac-
ción o a un simple medio de la instrucción.

y) Esa línea aparece con toda agudeza cuando preguntamos
de nuevo por un fin último en aras del cual deben purificarse las
pasiones e instruirse los hombres. Recientemente se ha conside-
rado con frecuencia como tal fin el perfeccionamiento *moral*. Y el
fin del arte se ha cifrado en preparar las inclinaciones e impulsos
para el perfeccionamiento moral y en conducirlos a esta meta fi-
nal. En esa representación la instrucción y la purificación van uni-
dos, por cuanto el arte, mediante el conocimiento del verdadero
bien moral, o sea, mediante la instrucción, incita a la purificación,
con lo cual debe producir el perfeccionamiento del hombre como
su utilidad y fin supremo.

Por lo que se refiere al arte en relación con el perfeccionamiento
moral, podemos decir a este respecto lo mismo que hemos dicho
sobre el fin de la instrucción. Es fácil conceder que el arte en su
principio no se propone lo inmoral ni su fomento. Pero una cosa
es no proponerse la inmoralidad, y otra no hacer de lo moral el
fin explícito de la representación. De cada obra de arte puede sa-
carse una buena lección moral, pero, en cualquier caso, se trata
de una explicación y, por eso, es cuestión de quién extrae de allí
la moral. Así las descripciones inmorales pueden defenderse con
el argumento de que es necesario conocer el mal, el pecado, para
actuar moralmente. Se ha dicho, a la inversa, que la representa-
ción de María Magdalena, la bella pecadora, que luego hizo peni-
tencia, ha inducido a muchos al pecado, pues el arte muestra lo

hermoso que es hacer penitencia, lo cual exige haber pecado. Pero la teoría del perfeccionamiento moral, desarrollada consecuentemente, no se conformará con que a partir de una obra de arte se interprete una moral, sino que, por el contrario, pedirá que la doctrina moral brille claramente como el fin substancial de la obra de arte; y sólo tolerará en la representación objetos morales, caracteres morales, acciones y hechos morales. Pues el arte tiene la posibilidad de elegir sus objetos, a diferencia de la historiografía o de las ciencias en general, cuya materia está dada previamente.

Bajo este aspecto, para enjuiciar a fondo el punto de vista relativo a los fines morales del arte, hay que preguntar por la concepción concreta de la moral que ahí late. Si consideramos más de cerca el punto de vista de la moral, tal como acostumbramos a tomarla hoy en el mejor sentido de la palabra, pronto veremos que su concepto no coincide inmediatamente con lo que llamamos virtud, moralidad, justicia, etc. Un hombre éticamente virtuoso no es por eso mismo *moral*. Pues pertenecen a la moral la *reflexión* y la conciencia determinada de lo que es deber, así como la acción desde esta conciencia precedente. El deber mismo es la ley de la voluntad, que, de todos modos, el hombre establece libremente por sí mismo; y él se decide a este deber, por mor de la obligación y de su cumplimiento, en cuanto hace el bien por la persuasión lograda de que es el bien. Pero esa ley, el deber, que se elige y ejecuta por amor al deber como norma por libre persuasión y conciencia interna, es por sí misma lo universal abstracto de la voluntad, que tiene su oposición directa en la naturaleza, el impulso sensible, los intereses egoístas, las pasiones y todo lo que, en resumen, se llama «ánimo y corazón». En esta oposición cada parte *suprime* la otra, y puesto que ambas están dadas como opuestas en el sujeto, éste, al decidirse desde sí, tiene la opción de seguir la una o la otra. Pero, desde este punto de vista, tal decisión y la acción realizada en consonancia con ella se hacen morales solamente por la persuasión libre del deber, de un lado, y por la victoria no sólo sobre la voluntad particular, sobre los impulsos y tendencias naturales, sobre las pasiones, etc., sino también sobre los sentimientos nobles y las tendencias superiores, de otro lado. Pues la moderna concepción moral parte de la oposición fija entre la voluntad en su universalidad espiritual y la voluntad en su natural particularidad sensible. Por eso lo moral no consiste en la mediación consumada entre estas partes opuestas, sino en su lucha recíproca, la cual lleva consigo la exigencia de que las tendencias, en su pugna contra el deber, se sometan a éste.

La oposición mencionada se presenta para la conciencia no sólo en el ámbito limitado de la acción moral, sino también en la constante división y contraposición entre lo que es *en y para sí* y lo que es realidad y existencia exterior. Entendida en forma totalmente abstracta, esta oposición es la que se da entre lo universal, que queda fijado para sí mismo, y lo particular, que también que-

da fijado frente a lo universal. Eso aparece más concretamente en la naturaleza como oposición de la ley abstracta frente a la plenitud de lo singular, como pluralidad de fenómenos peculiares por sí mismos. En el espíritu lo dicho se presenta como lo sensible y lo espiritual en el hombre, como lucha del espíritu contra la carne, del deber por el deber, del mandato frío contra el interés especial, contra el ánimo cálido, contra los impulsos y tendencias sensibles, contra lo individual en general. Eso aparece asimismo como dura oposición de la libertad interna frente a la necesidad externa; y, finalmente, como contradicción entre el concepto muerto, vacío en sí, y la plena vitalidad concreta, entre la teoría, el pensamiento subjetivo, y el pensamiento objetivo y la experiencia.

Estos contrastes son oposiciones que no han inventado, por ejemplo, el chiste de la reflexión o la filosofía escolástica, sino que han ocupado e inquietado la conciencia humana desde siempre bajo múltiples formas, si bien es la formación reciente la que los ha desarrollado en forma más aguda y llevado hasta la cumbre de la oposición más tenaz. La formación espiritual, el entendimiento moderno suscita en el hombre esta oposición, la cual, por así decirlo, lo convierte en anfibio, por cuanto él tiene que vivir en dos mundos, los cuales se contradicen. La conciencia anda errante en esa contradicción y, arrojada de una parte a la otra, es incapaz de satisfacerse por sí misma bien en una parte, o bien en la otra. Pues, por un lado, vemos al hombre cautivo en la realidad cotidiana y en la temporalidad terrestre, oprimido por las necesidades y la indigencia, por la naturaleza, enredado en la materia, en los fines sensibles y en su dislate, dominado y desgarrado por las tendencias y pasiones naturales. Y, por otra parte, el hombre se eleva a las ideas eternas, a un reino del pensamiento y de la libertad; como voluntad, se da leyes y determinaciones generales, despoja el mundo de su realidad viva y floreciente, y lo disuelve en abstracciones, por cuanto el espíritu afirma su derecho y su dignidad solamente en el abuso de una naturaleza despojada de derechos, que él entrega a la necesidad y al poder que ha experimentado en la misma. Pero, en medio de esa escisión de la vida y la conciencia, la formación y el entendimiento modernos sienten la exigencia de que se disuelva tal contradicción. Sin embargo, el entendimiento no puede deshacerse de la firmeza de las oposiciones. De ahí que la solución permanezca para la conciencia un mero *deber* y el presente y la realidad se mueven inquietos de aquí para allá, buscando una reconciliación, pero sin hallarla. Por ello se plantea la pregunta de si tal oposición, que se extiende por doquier, que no va más allá del mero deber y del postulado de la solución, es lo verdadero y el fin supremo en y para sí. Si la formación general ha caído en tal contradicción, la tarea de la filosofía será superar las oposiciones, es decir, mostrar que no es verdadera la una en su abstracción, ni la otra en una unilateralidad similar sino que ambas partes se disuelven a sí mismas. La verdad está en la me-

diación y reconciliación de ambas, y esta mediación no es una mera exigencia, sino que es lo realizado en y para sí, y lo que debe realizarse constantemente. Este punto de vista coincide inmediatamente con la fe y el querer espontáneo, que pone ante la representación esta oposición resuelta, y la propone y desarrolla como fin de la acción. La filosofía aporta solamente la penetración en la esencia de la oposición, en tanto muestra que, lo que es verdad, no es otra cosa que la disolución de aquélla, por el hecho de que *no son* en verdad la oposición y sus aspectos, sino que éstos son verdaderamente en la reconciliación.

En tanto el fin último, el perfeccionamiento moral, apuntaba hacia un enfoque superior, ahora tendremos que reivindicar también para el arte este punto de vista superior. Con ello se cae por su base a la falsa posición según la cual el arte, a través de la instrucción y el perfeccionamiento, ha de servir como medio para fines morales y para el supremo fin moral del mundo, de modo que él no tiene su meta substancial en sí mismo, sino en otro. Por eso, si seguimos hablando ahora de un fin último, hemos de alejar en primer lugar la torcida concepción que asocia a la pregunta por un fin la significación accesoria de una utilidad. Lo falso está en que, entonces, la obra de arte ha de referirse a otra cosa, la cual se presenta para la conciencia como lo esencial, como lo que ha de ser, de modo que la obra de arte sólo tendría validez como un instrumento útil para la realización de este fin, que sería válido por sí mismo y se hallaría fuera de la obra de arte. Hay que afirmar, en contra de lo anterior, que el arte está llamado a descubrir la *verdad* bajo la forma de la configuración artística, a representar dicha oposición como reconciliada, con lo cual tiene su fin último en sí mismo, en esta representación y este descubrimiento. Pues otros fines, como la instrucción, la purificación, el perfeccionamiento, la obtención de dinero, la aspiración a la fama y al honor, no afectan a la obra de arte y no determinan su concepto.

DEDUCCIÓN HISTÓRICA DEL VERDADERO CONCEPTO DE ARTE

Desde esta conclusión en la que desemboca la reflexión, hemos de comprender ahora el concepto de arte según su necesidad interna, pues, históricamente, de ahí salió el verdadero conocimiento y aprecio del arte. En efecto, la oposición a la que nos hemos referido se hizo valer no sólo dentro de la formación reflexiva en general, sino también en la filosofía como tal; y sólo cuando la filosofía supo superar a fondo la reflexión general, comprendió también su propio concepto y, con ello, el concepto de la naturaleza y del arte.

Así, este punto de vista, lo mismo que es el nuevo descubrimiento de la filosofía en general, es también el nuevo descubrimiento de la ciencia artística; y, propiamente, a este redescubrimiento

debe por primera vez la estética como ciencia su verdadero nacimiento y el arte su valoración superior.

Por eso quiero tocar brevemente la parte histórica de esta transición que tengo en mente; de un lado, en aras de lo histórico y, de otro, porque con ello quedan designados más de cerca los puntos de vista que nos interesan, en base a los cuales queremos seguir construyendo nuestra obra. Esta base, según su determinación más general, consiste en que lo artísticamente bello ha sido conocido como uno de los medios por los que se disuelve y conduce nuevamente a la unidad el mencionado contraste y oposición del espíritu, que descansa abstractamente en sí mismo, y de la naturaleza, tanto de la que aparece externamente, como de la interna, la del sentimiento y ánimo subjetivo.

1. La filosofía kantiana

Kant no sólo sintió la necesidad de este punto de unión, sino que lo conoció y lo expuso también en forma determinada. En general, Kant tomó como base, tanto para el entendimiento como para la voluntad, la racionalidad que se refiere a sí misma, la libertad, la autoconciencia que se siente y sabe a sí misma como infinita. Y este conocimiento del carácter absoluto de la razón en sí misma, que ha producido un viraje de la filosofía en tiempos recientes, este punto de partida absoluto, no tiene por qué refutarse, pues merece, más bien, reconocimiento, aunque consideremos insuficiente la filosofía kantiana. Kant, en efecto, cae de nuevo en las oposiciones fijas entre pensamiento subjetivo y objetos, entre universalidad abstracta y singularidad sensible de la voluntad. Y así fue él sobre todo el que llevó a su coronación la mencionada oposición de la moralidad y el que, a su vez, resaltó la parte práctica del espíritu por encima de la teórica. Ante esa fijeza de la oposición, tal como ésta se presenta para el pensar del entendimiento, Kant no tenía otra salida que la de cifrar la unidad en la forma subjetiva de las ideas de la razón. Según él, no puede demostrarse que a estas ideas corresponda una realidad adecuada, pues son, más bien, postulados que, ciertamente se deducen de la razón práctica, pero no son cognoscibles como un en sí esencial a través del pensamiento, de modo que su cumplimiento práctico permanece un mero deber, constantemente desplazado a lo infinito. Y así Kant ofreció una representación de la contradicción reconciliada, pero sin desarrollar científicamente su verdadera esencia, ni poderla exponer como lo verdadera y únicamente real. Kant significó también un avance en tanto encontró la unidad exigida en lo que él llamó el *entendimiento intuitivo*. Sin embargo, también aquí se quedó en la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Por eso, si bien él señala la disolución abstracta de la oposición entre concepto y realidad, entre universalidad y particularidad, entre enten-

dimiento y sensibilidad y, con ello, muestra la idea, sin embargo, hace de esta disolución y reconciliación algo meramente *subjetivo*, no algo verdadero y real en y para sí. A este respecto es instructiva y sorprendente su *Crítica del juicio*, donde él estudia el juicio estético y el teleológico. Kant considera los objetos bellos de la naturaleza y del arte, los productos teleológicos de la naturaleza, a través de los cuales se acerca al concepto de lo orgánico y de lo vivo, solamente bajo el aspecto subjetivo del juicio reflexionante. Define la facultad del juicio en general como la capacidad de pensar lo particular como contenido bajo lo general. Y usa la expresión juicio *reflexionante* «cuando está dado solamente lo particular y la reflexión debe hallar lo universal que le corresponde». Ésta requiere para ello una ley, un principio, que debe darse a sí misma, y como tal ley establece Kant la *finalidad*. En el concepto de libertad de la razón práctica, el cumplimiento del fin se queda en un mero deber. Por el contrario, en el juicio teleológico sobre lo vivo Kant se propone considerar el organismo vivo de tal manera que el concepto, lo general, contenga también lo particular y, en cuanto fin, determine lo particular y externo, la constitución de los miembros, no sólo desde fuera, sino desde dentro mismo, de tal manera que lo particular corresponda por sí mismo al fin. Pero ese juicio no implica un conocimiento de la naturaleza objetiva de la cosa en cuestión, sino que expresa solamente una forma de reflexión subjetiva. De manera semejante, Kant entiende el juicio *estético* de tal modo que éste, ni brota del entendimiento como tal, en cuanto facultad de los conceptos, ni de la intuición sensible y de su variada multiplicidad como tal, sino del libre juego del entendimiento y de la imaginación. En esa concordancia de las facultades cognoscitivas el objeto es referido al sujeto y a su sentimiento de agrado y complacencia.

a) Ahora bien, esta complacencia, en primer lugar, ha de carecer de todo interés, es decir, *no* ha de tener *relación* con nuestra *facultad apetitiva*. Si, por ejemplo, sentimos interés por satisfacer nuestra curiosidad, o un interés sensible por una necesidad de nuestros sentidos, o tenemos un apetito de posesión y de uso, entonces los objetos no son importantes por sí mismos para nosotros, sino que son importantes por causa de nuestra necesidad. En tal caso lo existente sólo tiene valor de cara a dicha necesidad, y la relación se comporta de la siguiente manera: en una parte está el objeto y en la otra una determinación, distinta de él; nosotros referimos el objeto a esa determinación. Si, por ejemplo, consumo el objeto para alimentarme, este interés radica solamente en mí y permanece extraño al objeto. Kant afirma que la relación con lo bello no es de este tipo. El juicio estético deja que lo dado fuera subsista libremente para sí mismo, y brota de un

agrado que emana del objeto de por sí, por cuanto tal agrado permite que el objeto tenga su fin en sí mismo. Hemos visto antes la importancia que reviste esta consideración.

b) Kant dice, en segundo lugar, que lo bello es lo que, sin concepto, o sea, sin categoría del entendimiento, se representa como objeto de una satisfacción universal. Para valorar lo bello se requiere un espíritu formado; el hombre corriente y moliente no tiene ningún juicio sobre lo bello, en tanto este juicio pretende validez universal. Lo universal, primeramente, es como tal algo abstracto; pero lo que es verdadero en y para sí contiene el destino y la exigencia de adquirir validez universal. En ese sentido, también lo bello ha de ser reconocido universalmente, aunque los meros conceptos del entendimiento no puedan pronunciar ningún juicio acerca de esto. Por ejemplo, lo bueno, lo recto de acciones particulares se subsume bajo conceptos generales, y la acción se tiene por buena si corresponde a estos conceptos. En cambio, lo bello ha de despertar inmediatamente, sin tal relación, una satisfacción universal. Esto significa simplemente que nosotros, en la consideración de lo bello, no somos conscientes del concepto y de la subsumición bajo el mismo, no tematizamos la separación entre el objeto particular y el concepto general, la cual en otros casos se hace presente en el juicio.

c) En tercer lugar, lo bello ha de tener la forma de la *finalidad* en manera tal que ésta se perciba en el objeto sin representación de un fin. En el fondo, esto no hace sino repetir lo ya tratado. Un producto de la naturaleza, por ejemplo, una planta, un animal, está organizado teleológicamente y, en esta finalidad, está ahí para nosotros de manera inmediata, de modo que no tenemos ninguna representación del fin por sí mismo, como separado y distinto de la realidad actual del mismo. En esta manera tiene que aparecer también lo bello como finalidad. En la teleología finita el fin y el medio permanecen extrínsecos entre sí, por cuanto el fin no guarda una esencial relación interna con el material de su ejecución. En este caso, la representación del fin por sí mismo se distingue del objeto, en el que aquél aparece como realizado. Lo bello, por el contrario, existe como ideológico en sí mismo, sin que el medio y el fin se muestren por separado como aspectos distintos. El fin de los miembros, por ejemplo, del organismo, es la vida, que existe en los miembros mismos; por separado dejan de ser miembros. Pues, efectivamente, en lo vivo el fin y sus materiales están unidos de manera tan inmediata, que lo existente sólo es en tanto el fin inhabita en ello. Desde este punto de vista lo bello no ha de llevar en sí la finalidad como una forma externa, sino que, más bien, la correspondencia teleológica de lo interno y lo externo debe ser la naturaleza inmanente del objeto bello.

d) Finalmente, Kant afirma acerca del objeto bello que éste, sin concepto, ha de ser reconocido como objeto de una satisfacción *necesaria*. Necesidad es una categoría abstracta e insinúa una

esencial relación interna de dos partes; si se da lo uno y porque se da lo otro, se da también lo otro. Lo uno contiene a su vez lo otro en su determinación, como, por ejemplo, la causa no tiene ningún sentido sin el efecto. Lo bello tiene en sí esa necesidad de la complacencia sin ninguna relación con los conceptos, es decir, con las categorías del entendimiento. Así, por ejemplo, nos agrada lo regular, que está hecho según un concepto del entendimiento; pero Kant, para el agrado del que estamos tratando, exige más que la unidad e igualdad de tal concepto del entendimiento.

Lo que encontramos en todas estas afirmaciones kantianas es la exigencia de que esté unido lo que, por lo demás, se presupone como separado en nuestra conciencia. Esta separación se halla superada en lo bello, por cuanto allí se compenetran perfectamente lo universal y lo particular, el fin y el medio, el concepto y el objeto. Y de hecho Kant considera la belleza *artística* como una concordancia en la que lo particular mismo es adecuado al concepto. A primera vista lo particular como tal es casual frente a las otras cosas particulares y frente a lo universal; pero precisamente esto casual, el sentido, el sentimiento, el ánimo, la tendencia, no sólo queda *sumido* en el arte bajo categorías generales del entendimiento y *dominado* por el concepto de libertad en su universalidad abstracta, sino que, además, se une internamente con ello y se muestra en y para sí como adecuado a lo mismo. Por consiguiente, en lo bello artístico toma cuerpo el pensamiento; y allí la materia no sólo es determinada exteriormente por el pensamiento, sino que ella misma existe con libertad, por cuanto lo natural, lo sensible, el ánimo, etc., tiene medida, fin y concordancia en sí mismo. A su vez, en la belleza artística la percepción y la sensación están elevadas a la universalidad espiritual, pues el pensamiento no sólo renuncia a su enemistad frente a la naturaleza, sino que se alegra también en ella, haciendo que la sensación, el placer y el disfrute estén legitimados y santificados, con lo cual la naturaleza y la libertad, la sensibilidad y el concepto hallan su derecho y satisfacción en *una* unidad conjunta. Pero también esta reconciliación en apariencia consumada, a la postre, según Kant, no es más que subjetiva, tanto en lo relativo al juicio como en lo tocante a la producción activa, sin alcanzar lo verdadero y real en y para sí.

Estos son los principales resultados de *la Crítica* de Kant, en tanto ésta puede interesarnos aquí. Ella constituye el punto de partida para la verdadera comprensión de lo artísticamente bello, si bien esta comprensión sólo puede afirmarse superando los defectos kantianos y aprehendiendo en una forma superior la verdadera unidad entre necesidad y libertad, particular y universal, sensible y racional.

2. Schiller, Winckelmann, Schelling

Es fuerza reconocer que, con anterioridad a la filosofía misma, el primero en exigir y expresar la totalidad y la reconciliación fue el sentido artístico de un espíritu profundo, con sobradas dotes filosóficas, que superó aquella infinitud abstracta del pensamiento, aquel deber por el deber, aquel entendimiento sin forma, que percibe la naturaleza y la realidad, el sentido y la sensación solamente como un *límite*, como algo enemigo por completo y contrario a él. Hay que reconocer a Schiller el gran mérito de haber roto la subjetividad y abstracción kantiana del pensamiento, osando, más allá de esto, el intento de concebir intelectualmente la unidad y la reconciliación como lo verdadero y de realizarlos en forma artística. Pues Schiller, en sus consideraciones estéticas no sólo se mantuvo firme en el arte y en sus intereses, sin preocuparse de la relación con la filosofía auténtica, sino que, por otra parte, comparó su interés por lo bello artístico con los principios filosóficos y, por primera vez desde éstos y con éstos, penetró con mayor profundidad en la naturaleza y el concepto de lo bello. Se advierte asimismo en un período de sus obras que él se demoró en el pensamiento filosófico más de lo que era necesario para una mirada sin prejuicios a la belleza de la obra de arte. La intención de reflexiones abstractas e incluso el interés por el concepto filosófico pueden advertirse en algunas de sus poesías. Se ha esgrimido esto como reproche contra él, en especial para posponerlo a Goethe, con su equilibrada naturalidad y objetividad, no mancillada por el concepto. Sin embargo, bajo este aspecto, Schiller, como poeta, no hizo sino pagar la culpa de su tiempo, y fue una complicidad en la culpa la que se extendió hasta este ánimo profundo y alma elevada, para gloria suya y ventaja de la ciencia y del conocimiento. En el mismo tiempo, Goethe sustrajo el mismo impulso científico a su auténtica esfera, al arte poético. Y si Schiller se hundió en la consideración de las profundidades internas del *espíritu*, Goethe condujo su propia peculiaridad hacia la parte *natural* del arte, hacia la naturaleza exterior, hacia los organismos vegetales y animales, hacia los cristales, las formas de nubes y los colores. Goethe mostró un gran sentido en ese ámbito de investigación científica. Y en tal ámbito echó por la borda la mera consideración del entendimiento y su error, lo mismo que Schiller, por otra parte, frente al enfoque del querer y del pensar bajo la luz del entendimiento, supo resaltar la idea de la libre totalidad y belleza. Una serie de producciones de Schiller pertenece a esa visión de la naturaleza del arte, en particular las *Cartas sobre la educación estética*. Schiller toma como principal punto de partida el hecho de que cada hombre individual lleva en sí la disposición para llegar a ser un hombre ideal. Según él, este hombre verdadero es representado por el Estado, que es la forma objetiva, general, canónica, por así decirlo, en la que la multiplicidad de los sujetos par-

ticulares se recapitula e intenta enlazarse en la unidad. Ahora bien, pueden concebirse dos maneras de encuentro entre el hombre en el tiempo y el hombre en la idea. Por una parte, de forma que el estado, como la especie de lo moral, de lo jurídico, de lo inteligente, supere la individualidad; y, por otra parte, de forma que el individuo se eleve a la especie y el hombre del tiempo se ennoblezca hasta llegar al de la idea. La razón, según Schiller, exige la unidad como tal, lo adecuado a la especie, y la naturaleza pide multiplicidad e individualidad; ambas leyes mandan por igual sobre el hombre. En el conflicto entre estas dos partes opuestas, la educación estética debe realizar precisamente la exigencia de su mediación y reconciliación, pues, a juicio de Schiller, tiende a formar las inclinaciones, la sensibilidad, los impulsos y el ánimo de tal manera que la naturaleza se haga racional en sí misma y, en consecuencia, también la razón, la libertad y la sensibilidad salgan de su abstracción, a fin de que, unidas con la parte de la naturaleza, en sí racional, reciban en ella carne y sangre. Lo bello es, por tanto, la formación unitaria de lo racional y lo sensible, entendida como lo verdaderamente real. Ya en *Sobre la gracia y la dignidad*, lo mismo que en las poesías, este aspecto queda resaltado por el hecho de que Schiller alaba particularmente a las mujeres, en cuyo carácter descubre y resalta la unión espontánea de lo espiritual y lo natural.

Esta *unidad* de lo general y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural, que Schiller captó científicamente como principio y esencia del arte y que con tenaces esfuerzos quiso llevar a la vida real mediante el arte y la formación estética, más tarde, como *la idea misma*, se convirtió en principio del conocimiento y de la existencia. Y así la idea misma fue conocida como lo único verdadero y real. De esa manera, con *Schelling* la ciencia alcanzó su punto de vista absoluto.

Y si el arte ya había comenzado a afirmar su naturaleza y dignidad peculiar en relación con los intereses supremos del hombre, ahora se encontraba también el *concepto* y el lugar científico del arte. En efecto, aunque éste bajo cierto aspecto recibiera un enfoque torcido (no es aquí el lugar para tratar de ello), sin embargo fue acogido en su elevado y verdadero destino. Con anterioridad, Winckelmann se había entusiasmado por la intuición de los ideales antiguos. Esto hizo que se despertara en él un nuevo sentido para la consideración del arte, que se desgajó del punto de vista de los fines comunes y de la mera imitación de la naturaleza. Este autor incitó a encontrar la idea del arte en las obras artísticas en la historia de aquél. Pues Winckelmann ha de considerarse como un hombre que en el campo del arte supo abrir un nuevo órgano y formas totalmente nuevas de consideración para el espíritu. No obstante, su punto de vista influyó poco en la teoría y en el conocimiento científico del arte.

Por tocar el curso ulterior de la evolución, aunque sólo sea brevemente,

vemente, hagamos una alusión a August Wilhelm y Friedrich von Schlegel. Estos autores se hallan ya cercanos al nuevo despertar de la idea filosófica. Ávidos de distinción y de lo llamativo, se apropiaron de la idea filosófica, en tanto lo permitía la receptividad de sus naturalezas, que, por lo demás, no eran filosóficas, sino esencialmente críticas. En efecto, ninguno de los dos puede alzarse con pretensiones de fama especulativa. Pero fueron ellos los que, con talento crítico, se situaron en las cercanías del punto de vista de la idea. Con gran parresia y audacia innovadora, aunque con precarios ingredientes filosóficos, se lanzaron a una aguda polémica contra las opiniones anteriores, y así, en diversas ramas del arte, introdujeron una nueva norma de juicio, así como puntos de vista que eran superiores a los de los enemigos. Pero como su crítica no iba acompañada por un conocimiento filosófico a fondo de su norma, ésta contenía algo indeterminado y oscilante, de modo que los autores en cuestión a veces hacían demasiado y otras demasiado poco. Por ello, aunque debe reconocérseles el mérito de haber sacado a la luz con esmero cosas anticuadas y menospreciadas por el tiempo, como la antigua pintura italiana y de los Países Bajos, los Nibelungos, etc., así como de haber investigado con celo y dado a conocer cosas poco conocidas, como la poesía y mitología india, sin embargo, ellos concedieron demasiado valor a tales épocas. A veces cayeron en la admiración de lo mediocre, por ejemplo, de los sainetes de Holberg, o concedieron una dignidad universal a lo que sólo era relativamente valioso, o incluso tuvieron la osadía de mostrar un entusiasmo supremo por una dirección desviada y por puntos de vista subordinados.

3. La ironía

A partir de esta dirección y, en especial, de las reflexiones y doctrinas de Friedrich Schlegel, se desarrolló además bajo múltiples formas la llamada *ironía*. Bajo uno de sus aspectos, ésta tuvo su fundamento más profundo en la filosofía de Fichte, en tanto los principios de su filosofía fueron aplicados al arte. Friedrich von Schlegel, lo mismo que Schelling, partieron de la posición fichteana, el segundo para superarlo, y el primero para sustraerse a él después de darle una acuñación peculiar. Por lo que se refiere a la relación más inmediata de afirmaciones de Fichte con una de las direcciones de la ironía, basta con que resaltemos el siguiente aspecto. Fichte establece el yo y, por cierto, un yo abstracto y formal, como principio absoluto de todo saber, de todo conocimiento y razón. Este yo es en sí totalmente simple y, por una parte, en él está negado todo contenido, particularidad y determinación, pues toda cosa se hunde en esa libertad y unidad abstracta, y, por otra parte, cualquier contenido que tenga validez para el yo sólo existe como puesto y reconocido por él. Lo que es, es solamente

por el yo, y lo que es a través de mí, yo puedo igualmente aniquilarlo de nuevo.

Pero si nos quedamos en estas formas enteramente vacías, que toman su origen en la dimensión absoluta del yo abstracto, nada es valioso como considerado *en y para sí*; las cosas sólo tienen valor como producidas por la subjetividad del yo. Pero entonces el yo pasa a ser señor y maestro de todo, y en ninguna esfera de la moralidad, del derecho, de lo humano y divino, de lo profano y sagrado hay algo que no deba ser puesto por el yo, el cual puede asimismo aniquilarlo de nuevo. En consecuencia, todo en y para sí es mera *apariciencia*, no es verdadero y real por mor de sí, sino que es un mero *aparecer* a través del yo, hallándose a libre disposición de su poder y arbitrio. El conceder validez y el suprimir se hallan enteramente bajo el arbitrio del yo, que como tal es ya en sí yo absoluto.

En tercer lugar, el yo es individuo *vivo*, activo, y su vida consiste en hacer su individualidad para sí y para otros, en exteriorizarse y darse forma de aparición. Pues todo hombre, en cuanto vive, intenta realizarse y se realiza. De cara a lo bello y al arte, lo dicho recibe *el* sentido de vivir como artista y de configurar la propia vida artísticamente. Y yo vivo como artista, de acuerdo con este principio, cuando toda mi acción y exteriorización en general, en tanto afecta a un contenido, permanece mera *apariciencia* para mí y asume una forma que se halla enteramente en mi poder. Entonces yo no tomo verdaderamente *en serio* ni este contenido, ni su exteriorización y realización. Pues la verdadera seriedad sólo se produce por un interés substancial, por una cosa, verdad, moralidad, etc., que tiene contenido en sí misma, por un contenido que como tal es esencial para mí, de modo que yo sólo me hago esencial para mí mismo en tanto me he sumergido en tal contenido y me he hecho adecuado a él en todo mi saber y hacer. En aquella posición donde el yo que lo pone y disuelve todo desde sí es el artista, a cuya conciencia ningún contenido se presenta como absoluto, como válido en y para sí, pues todo contenido se ofrece como *aniquilable* apariencia puesta por uno mismo, no hay lugar alguno para la mencionada seriedad, puesto que sólo se atribuye validez al formalismo del yo. Es cierto que otros pueden tomar en serio mi aparición, en la que yo me doy a ellos, pues quizá creen que yo pretendo de hecho mostrar la cosa misma; pero con ello son simplemente víctimas de un engaño, son pobres y torpes sujetos, sin órgano y capacidad para comprender y alcanzar la altura de mi punto de vista. De esa manera se me muestra que no todos son tan libres (es decir, formalmente libres) de ver un mero producto del propio poder arbitrario en todo lo que tiene valor, dignidad y santidad para el hombre, un producto en el que cada yo puede hacer o dejar de hacer que todo eso tenga validez, sea determinante para él y lo llene. Este virtuosismo de una vida irónico-artística se aprehende a sí mismo como una *genialidad divina*, para la cual

todas y cada una de las cosas es tan sólo una criatura sin esencia, a la que no se ata el creador libre, que se sabe inmune y desligado de todo, por el hecho de que tanto puede crear como aniquilar. Quien se halla en ese punto de vista de una genialidad divina, mira a los demás hombres desde arriba, y éstos se presentan para él como limitados y vulgares, por cuanto el derecho, la moralidad, etc., siguen siendo para ellos fijos, obligatorios y esencialmente válidos. Así, el individuo que vive como artista, ciertamente entra en relaciones con los demás, vive con amigos, personas amadas, etc., pero, como genio, tiene por nula esta relación con una realidad determinada, con acciones especiales, así como con lo universal en y para sí, y se comporta irónicamente frente a esto.

Esa es la significación general de la genial ironía divina, como concentración del yo en sí mismo, para el cual están rotos todos los vínculos y que sólo quiere vivir en la felicidad del propio disfrute. Fue Friedrich von Schlegel el que descubrió esta ironía, y muchos otros han hablado y siguen hablando de ella con mayor o menor acierto o desacierto.

La forma más inmediata de tal negatividad de la ironía es, por una parte, la vanidad de todo lo objetivo, de lo moral, de lo que habría de tener un contenido en sí, la nulidad de todo lo objetivo y de lo que tiene validez en y para sí. Si el yo se queda en esta posición, todo se presenta para él como nulo y vano, con excepción de la propia subjetividad, que con ello es también hueca, vacía y *fatua*. Por otra parte, el yo no puede encontrarse satisfecho en este disfrute de sí mismo, sino que tiene que llegar a sentirse deficiente, de manera que experimente sed de lo fijo y substancial, de intereses determinados y esenciales. Pero con ello se produce la infelicidad y la contradicción de que el sujeto, por una parte, quiere entrar en la verdad y aspira a la objetividad, pero, por otra parte, no es capaz de sustraerse a este retraimiento y soledad, ni de desligarse de esta insatisfactoria interioridad abstracta, por lo cual cae en aquella añoranza que, según hemos visto, surge también de la filosofía de Fichte. La insatisfacción de este silencio y desvalimiento que no puede actuar ni tocar nada, para no renunciar a la armonía interna, y que, en su aspiración a la realidad y a lo absoluto, permanece, sin embargo, irreal y vacío, aunque puro en sí, hace que surja la enfermiza añoranza y belleza del alma. Pues un alma verdaderamente bella actúa y es real. Pero tal añoranza es solamente el sentimiento de la nulidad del vacío sujeto fatuo, al que falta la fuerza para salir de esta vanidad y poderse llenar de contenido substancial.

Pero en tanto la ironía se ha convertido en forma de arte, no se redujo a configurar artísticamente la propia vida y la individualidad especial del sujeto irónico, sino que, además de la obra artística de las propias acciones, etc., el artista tenía que producir también obras de arte como productos de la fantasía. El principio de estas producciones, que propiamente sólo pueden brotar en la

poesía, es a su vez la representación de lo divino como lo irónico. Pero lo irónico, como la individualidad genial, consiste en la auto-aniquilación de lo glorioso, de lo grande, de lo eminente, y, así, también las obras objetivas de arte sólo tendrían que representar el principio de la subjetividad absoluta para sí, mostrando como nulo y en su propia destrucción lo que el hombre tiene de valor y dignidad. En ello va implicado no sólo que no se toma en serio lo justo, lo moral, lo verdadero, sino también que no hay nada en lo elevado y óptimo, por cuanto esto se refuta y aniquila a sí mismo en su aparición en individuos, caracteres y acciones, con lo cual es la ironía sobre sí mismo. Esta forma, tomada abstractamente, bordea casi el principio de lo cómico, si bien lo cómico en este parentesco debe distinguirse esencialmente de lo irónico. Pues lo cómico tiene que limitarse a que, lo que se aniquila a sí mismo, sea algo nulo en sí mismo, un fenómeno falso y contradictorio, una extravagancia, por ejemplo, una testarudez, un capricho especial frente a una pasión poderosa o, también, frente a un principio supuestamente sostenible y una máxima firme. Es una cosa totalmente diferente cuando, de hecho, lo moral y verdadero, un contenido substancial en sí, se representa como nulo en un individuo y a través de él. Entonces tal individuo es nulo y despreciable en su carácter, y también se representa la debilidad y falta de carácter. Por ello, en estas distinciones entre lo irónico y lo cómico, se trata esencialmente del contenido de lo que se destruye. Y este contenido son los sujetos malos, ineptos, que no pueden permanecer en sus fines firmes e importantes, sino que renuncian a ellos y los destruyen en su persona. La ironía ama esta modalidad de la falta de carácter. Pues el verdadero carácter incluye, por una parte, un contenido esencial de los fines y, por otra parte, el retener firmemente el fin, de modo que la individualidad perdería toda su existencia si hubiera de dejarlo escapar y renunciar a él. Esta firmeza y substancialidad constituye el tono fundamental del carácter. Catón sólo puede vivir como romano y republicano. Pero si la ironía se toma como tono fundamental de la representación, entonces se toma lo más artificioso como verdadero principio de la obra de arte. Pues, en parte, aparecen allí figuras vulgares, y otras carentes de contenido y actitud, por cuanto lo substancial se muestra en ellas como lo nulo; y, en parte, se presentan las mencionadas añoranzas y contradicciones no resueltas del ánimo. Tales representaciones no pueden despertar un interés verdadero. De ahí la queja frecuente, por parte de la ironía, acerca de la falta de sentido profundo, de visión artística y genio en el público, el cual no entiende estas alturas de la ironía; es decir, al público no le gusta esta villanía y eso que, en parte, es ridículo y, en parte, carece de carácter. Y es bueno que no agraden estas naturalezas sin contenido, añorantes; es un consuelo que tal deslealtad e hipocresía no resulten atrayentes, sino que hagan aspirar al hombre a intereses

plenos y verdaderos, encarnados en caracteres que permanecen fieles a sus contenidos importantes.

Como nota histórica deberíamos añadir que, sobre todo, *Solger* y *Ludwig Tieck* asumieron la ironía como principio supremo del arte.

No es éste el lugar propicio para hablar de Solger como lo merece; por eso me conformaré con algunas observaciones. Solger, a diferencia de muchos otros, no se conformaba con una superficial formación filosófica, sino que su auténtica y más íntima tendencia especulativa le incitaba a penetrar en la profundidad de la idea filosófica. Así llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo «infinita negatividad absoluta», a la actividad de la idea, que en lo finito y particular se niega a sí misma como lo infinito y universal, y suprime de nuevo esta negación para restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular. Solger se atuvo firmemente a tal negatividad y, en todo caso, ésta es un momento en la idea especulativa, si bien, entendida como mera inquietud y disolución dialéctica de lo infinito y de lo finito, es *solamente un momento*, y no la *idea entera*, contra lo que Solger pretende. La vida de Solger quedó segada demasiado pronto. Por eso no pudo llegar a un desarrollo concreto de la idea filosófica. De ahí que quedara anclado en este aspecto de la negatividad, que está emparentado con la disolución irónica de lo determinado y de lo substancial en sí, y en el que él veía el principio de la actividad artística. Sin embargo, en la realidad de su vida, puesto que gozaba de un carácter firme, serio y esmerado, ni fue él mismo un artista irónico en la forma antes descrita, ni puede decirse que fuera de naturaleza irónica su profundo instinto para las verdaderas obras de arte, el cual había sido educado por el estudio duradero del arte. Dicho sea esto en justificación de Solger, que, por su vida, filosofía y arte, merece distinguirse de los apóstoles de la ironía a los que hemos aludido anteriormente.

La formación de *Ludwig Tieck* procede también de aquel período en el que Jena ejercía la capitalidad cultural. Tieck, como tantos otros miembros de estos círculos distinguidos, se muestra muy familiarizado con tales expresiones, pero sin decir lo que ellas significan. Así Tieck pide constantemente ironía; pero, cuando pasa a enjuiciar las grandes obras de arte, si bien es excelente el reconocimiento y la descripción de su grandeza, sin embargo, cuando creeríamos estar ante la mejor oportunidad de que se nos muestre qué es la ironía en tales obras, por ejemplo en *Romeo y Julieta*, nos sentimos francamente defraudados, pues no aparece ni rastro de ironía.

14. Karl Wilhelm Ferdinand SOLGER (1780-1819), *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 2 tomos, Berlín, 1815.

DIVISIÓN

Después de tantas observaciones preliminares, es hora de que pasemos al estudio de nuestro objeto mismo. Pero, bajo este aspecto, la introducción, en la que todavía nos encontramos, no puede hacer otra cosa que diseñar una visión conjunta del curso que ha de seguir el desarrollo posterior de nuestro tratado científico. Ahora bien, como hemos dicho que el arte brota de la idea absoluta misma y hemos indicado que su fin es la representación sensible del absoluto, en esta visión de conjunto habremos de mostrar, por lo menos en rasgos generales, cómo las dimensiones particulares del concepto de lo bello artístico se originan a manera de una representación del absoluto. Por eso intentaremos ofrecer una representación de este concepto en sus rasgos más generales.

Hemos dicho ya que el contenido del arte es la idea y que su forma es la configuración imaginativa y sensible de la misma. El arte tiene que hacer de mediador para que ambas partes constituyan una totalidad libre y reconciliada. De aquí se desprende como *primera* exigencia que el contenido de la representación artística ha de mostrarse en sí mismo capaz de tal representación. Pues de otro modo no obtenemos sino un mal enlace, por cuanto un contenido inflexible a la imagen y a la aparición externa, tendría que asumir esa forma, una materia prosaica por sí misma habría de encontrar su manera adecuada de aparición en una forma que por naturaleza se le opone. La segunda exigencia, que se deriva de la primera, pide que el contenido del arte no sea *abstracto* en sí mismo, lo cual no ha de entenderse en el sentido exclusivo de lo sensible como lo concreto, por oposición a todo lo espiritual y pensado como lo simple y abstracto en sí. De hecho, todo lo verdadero del espíritu y de la naturaleza es en sí concreto y, pese a la universalidad, tiene en sí subjetividad y particularidad. Sí, por ejemplo, decimos acerca de Dios que él es el Uno simple, la esencia suprema como tal, con ello hemos expresado solamente una abstracción muerta de un entendimiento desconectado de la razón. Un Dios así, que no ha sido captado todavía en su verdad concreta, no aportará ningún contenido para el arte, en especial para las artes plásticas. De ahí que judíos y turcos, a diferencia de los cristianos, no pudieran ofrecer una representación artística positiva de su Dios, que apenas si llega a ser tal abstracción del entendimiento. En el cristianismo, por el contrario, Dios está representado en su verdad y, en consecuencia, como concreto en sí, como persona, como sujeto y, en forma más determinada, como espíritu. Lo que él es en cuanto espíritu, se explicita para la manera de entender religiosa como trinidad de personas, que constituyen a su vez una unidad. Aquí se da la esencia, la universalidad y lo particular, así como su unidad reconciliada, y por primera vez esta unidad es lo concreto. Y así como un contenido, para ser verdadero en general, ha de ser de tipo concreto, de igual manera

el arte exige también concreción, pues lo que en sí es tan sólo un universal abstracto no está destinado a progresar hacia lo particular, hacia la aparición y la unidad consigo en la misma. En *tercer* lugar, si a un contenido verdadero y, por eso, concreto ha de corresponderle una forma y configuración sensible, ésta tiene que ser a su vez individual en sí, enteramente concreta y singular. El hecho de que lo concreto corresponde a ambos aspectos del arte, tanto al contenido como a la representación, es precisamente el punto en el que coinciden ambos y pueden corresponderse entre sí, a la manera como, por ejemplo, la forma natural del cuerpo humano es sensiblemente concreta, y como tal es capaz de representar al espíritu concreto y de mostrarse adecuado a él. Así, pues, es inadmisibles la idea de que se deba a la mera casualidad el hecho de que se tome una aparición real del mundo exterior para tal forma verdadera. Pues el arte no asume esta forma ni porque la encuentre dada así, ni porque no haya ninguna otra. Más bien, el contenido concreto mismo implica también la dimensión de una aparición exterior y real, de una aparición sensible. En consecuencia, esa dimensión sensible y concreta, en la cual se acuña un contenido que según su esencia es espiritual, es esencial para lo interior. Lo exterior de la forma, por cuya mediación el contenido se hace intuible y representable, tiene la finalidad de estar ahí solamente para nuestro ánimo y espíritu. Ésta es la única razón de que el contenido y la forma artística estén configurados en recíproca compenetración. Lo que es tan sólo sensiblemente concreto, la naturaleza externa como tal, no tiene su origen exclusivo en esa finalidad. El variado colorido en el plumaje de las aves sigue resplandeciendo aunque no lo veamos, y su canto no se extingue cuando dejamos de oírlo. El cirio, que florece una sola noche, se marchita sin ser admirado en las soledades de los bosques del sur; y estos bosques mismos, trezados de la más bella y exuberante vegetación, y mecidos en los más aromáticos olores, también se consumen y marchitan sin que nadie goce de ellos. En cambio, la obra de arte no existe tan despreocupadamente para sí misma, sino que es esencialmente una pregunta, una interpelación al pecho para provocar una resonancia, es una llamada a los ánimos y espíritus.

Aunque, bajo este aspecto, la dimensión sensible del arte no es casual, a la inversa, tampoco es la forma suprema de aprehender lo espiritualmente concreto. La forma superior frente a la representación a través de lo sensiblemente concreto es el pensamiento, que, si bien es abstracto en un sentido relativo, sin embargo, para ser verdadero y racional, no puede ser unilateral, sino que ha de ser pensamiento concreto. La diferencia en la medida en que un determinado contenido tiene como forma adecuada la representación sensible del arte o, por el contrario, exige según su naturaleza una forma superior, más espiritual, se pone inmediatamente de manifiesto, por ejemplo, en la comparación de los dioses griegos con el Dios que se ofrece a nuestra representación

en el cristianismo. El dios griego no es abstracto, sino que es individual y se halla cercano a la forma natural; el Dios cristiano también es una personalidad concreta, pero es tal como espiritualidad *pura*, y ha de ser sabido como *espíritu* y en el espíritu. Por ello, el elemento de su existencia es esencialmente el saber interior y no la forma natural externa, a través de la cual sólo podría representarse imperfectamente y no según toda la profundidad de su concepto.

Ahora bien, el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata en forma sensible y no bajo la forma del pensamiento y de la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la correspondencia y unidad entre ambas partes, entre la idea y su forma. En consecuencia, la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto dependerá del grado de interioridad y unidad en que la idea y la forma aparezcan elaborados en recíproca compenetración.

Esta verdad superior, debida al grado de espiritualidad que ha logrado la configuración adecuada al concepto de espíritu, ofrece el punto de partida para la división de la ciencia del arte. Pues el espíritu, antes de llegar al concepto de su esencia absoluta ha de recorrer diversos estadios que se fundan en ese concepto mismo. Y al despliegue del contenido que él se da a sí mismo corresponde un curso correlativo de configuraciones artísticas, en cuya forma el espíritu, como artístico, se da a sí mismo la conciencia de sí.

Este curso del espíritu artístico tiene por su propia naturaleza dos aspectos diferentes. En *primer* lugar, esa evolución es *espiritual y universal*, por el hecho de que se configura artísticamente la serie sucesiva de determinadas *concepciones del mundo*, entendidas como la conciencia determinada, pero envolvente de lo natural, de lo humano y de lo divino. En *segundo* lugar, la evolución interna del arte tiene que darse existencia inmediata y sensible, y las formas determinadas de la existencia sensible del arte son a su vez una totalidad de diferencias necesarias del arte, a saber, las *artes particulares*. Ciertamente, la configuración artística y sus diferencias, como espirituales, son de tipo general, y no están ligadas a *un* material, de modo que la existencia sensible se distingue a su vez de múltiples maneras; ahora bien, de suyo, lo mismo que el espíritu tiene su alma interna en el concepto, de igual manera un determinado material sensible guarda una relación más estrecha y una secreta concordancia con las diferencias espirituales y las formas de la configuración artística.

Sin embargo, la división completa de nuestra ciencia comprende tres partes principales.

Primeramente una parte *general*, cuyo contenido y objeto es la idea general de lo bello artístico como el *ideal*, así como su relación con la naturaleza, por una parte, y con la producción subjetiva del arte, por otro.

Segundo, a partir del concepto de lo bello artístico se desarrol-

En una parte *especial*, por el hecho de que las diferencias esenciales que ese concepto contiene en sí se desarrollan en una serie sucesiva de formas especiales de configuración.

En *tercer* lugar tenemos una *última* parte que debe considerar los modos singulares de lo bello artístico, por cuanto el arte progresa hacia la realización sensible de sus formas y se redondea en un sistema de las artes particulares y de sus géneros y especies.

I. Por lo que se refiere a la primera y segunda parte, para hacer comprensible lo que sigue, hemos de recordar que la idea, entendida como lo bello artístico, no es la idea en cuanto tal, la que la lógica metafísica intenta comprender como el absoluto, sino la idea que ha salido a configurarse a manera de realidad y se halla en una unidad de correspondencia inmediata con esta realidad. Pues, ciertamente, la *idea como tal* es lo verdadero mismo en y para sí, pero es lo verdadero según su universalidad todavía no objetivada. En cambio, la *idea*, entendida como lo *bello artístico*, tiene la determinación más concreta de ser por esencia realidad individual, así como una configuración individual de la realidad, la cual lleva inherente la característica esencial de hacer que aparezca la idea. Con ello hemos expresado ya la exigencia de que la idea y su configuración como realidad concreta han de hallarse en una completa adecuación recíproca. Así entendida la idea, como realidad configurada en concordancia con su concepto, es el *ideal*. Ahora bien, la tarea de tal correspondencia podría entenderse de manera totalmente formal, en el sentido de que la idea puede hacerse *esta* o la *otra* idea determinada con la única condición de que la forma real, cualquiera que ella sea, represente precisamente esta idea determinada. En tal caso, la necesaria *verdad* del ideal se confunde con la mera *corrección*, la cual consiste en que una determinada significación quede expresada en la forma correspondiente, de modo que su sentido pueda volver a encontrarse inmediatamente en la forma. El ideal no ha de tomarse en este sentido. Pues un determinado contenido puede representarse adecuadamente y por entero según la norma de su esencia, sin que por ello vaya a tener pretensiones de ser el ideal de lo bello artístico. Es más, en comparación con la belleza ideal, la representación parecerá incluso deficiente. En este sentido, hemos de notar de antemano lo que sólo más tarde podremos mostrar, a saber, que la deficiencia de la obra de arte no siempre habrá de considerarse como falta de habilidad subjetiva, puesto que la *deficiencia de la forma* emana también de la deficiencia del contenido. Así, por ejemplo, los chinos, los indios, los egipcios, en sus formas artísticas, imágenes de dioses e ídolos, se quedaron en lo informe o en una forma con determinación mala o falta de verdad, y no pudieron apoderarse de la belleza porque sus representaciones mitológicas, el contenido y el pensamiento de sus obras artísticas, eran todavía indeterminados en sí o tenían una mala dete

ción, no están el contenido absoluto en sí mismo. Por ello, cuanto más primordiales llegan a ser las obras de arte, tanto más profunda es la verdad interna que reviste su contenido y pensamiento. A este respecto, no hemos de atender solamente a la mayor o menor habilidad con que se captan e imitan las formas naturales, tal como están dadas en la realidad exterior. Pues, en determinados estadios de la conciencia y representación artísticas, el abandono y la desfiguración de las formas naturales no se deben a una falta de ejercitación técnica, carente de intención, sino a un cambio intencionado, que parte del contenido presente en la conciencia y es exigido por él. Desde este punto de vista, hay un arte imperfecto que en su esfera *determinada* puede ser enteramente consumado en su dimensión técnica, así como en otras dimensiones, y, sin embargo, parecer defectuoso de cara al concepto del arte y al ideal. Sólo en el arte supremo la idea y la representación se corresponden entre sí verdaderamente, en el sentido de que la forma de la idea es en sí misma la forma verdadera en y para sí, porque el contenido de la idea que aquélla expresa es él mismo el verdadero. Esto incluye, según hemos insinuado ya, que la idea esté determinada en sí misma y por sí misma como totalidad concreta, de modo que tenga en sí el principio y la medida de su particularización y determinación. Por ejemplo, la fantasía cristiana sólo podrá representar a Dios en forma humana y en su expresión *espiritual*, porque aquí Dios mismo es conocido enteramente como *espíritu* en sí. Por así decirlo, la determinación es el puente hacia la aparición. Donde esta determinación no es una totalidad que fluye de la idea misma, donde la idea no es representada como la que se determina y particulariza a sí misma, permanece abstracta, y no tiene en sí, sino fuera de sí, la determinación y, con ello, el principio de la forma de aparición particular que es adecuada a ella. Por eso, la idea todavía abstracta no tiene aún la forma como puesta por sí misma, sino que la tiene como algo externo. Por el contrario, la idea concreta en sí lleva en sí misma el principio de su propia forma de aparición, con lo cual es su propio configurar libre. De esa manera la idea verdaderamente concreta produce la forma verdadera, y esta correspondencia de ambas es el ideal.

II. Pero como así la idea es unidad concreta, esta idea a su vez sólo puede penetrar en la conciencia artística por el despliegue y la nueva mediación de los momentos particulares de la idea, y gracias a esa evolución la conciencia artística recibe una *totalidad de estadios y formas particulares*. Por tanto, una vez que hemos considerado lo bello artístico en y para sí, hemos de ver cómo el todo de lo bello se despliega en sus determinaciones especiales. Así obtendremos como *segunda parte la doctrina de las formas del arte*. Estas formas tienen su origen en las formas diferentes de captar la idea como contenido, lo cual condiciona una

diferencia de la configuración en la que ella aparece. En consecuencia, las formas del arte no son sino los diversos tipos de relación entre contenido y forma, relaciones que brotan de la idea misma y ofrecen así el verdadero fundamento para la división de esa esfera. Pues la división tiene que radicar siempre en *el* concepto, cuya particulación y división es.

Hemos de considerar aquí *tres* relaciones de la idea con su forma.

1. En *primer lugar*, la idea constituye el principio en tanto ella, hallándose todavía en la indeterminación y falta de claridad, o en una determinación mala, carente de verdad, se convierte en contenido de las formas del arte. Como indeterminada, todavía no tiene en sí misma aquella individualidad que reclama el ideal; su abstracción y unilateralidad hace que la forma exterior sea deficiente y casual. Por eso, la primera forma del arte es más un *mero buscar* la configuración que una facultad de verdadera representación. La idea todavía no ha encontrado la forma en sí misma y, por esto, permanece todavía un esfuerzo por conseguirla y una aspiración a ella. Podemos dar a esta forma la denominación general de forma *simbólica* del arte. Aquí la idea tiene la forma fuera de sí misma, en la materia natural sensible; el configurar parte ahora de ella y queda ligado a ella. Los objetos de la intuición natural, por una parte, son dejados tal como son, pero a la vez se pone en su interior la idea sustancial como su significación, de modo que ellos reciben ahora la tarea de expresarla y han de ser interpretados como si la idea estuviera presente en los mismos. Esto implica que los objetos de la realidad llevan en sí un aspecto por el que son capaces de representar una significación general. Pero como todavía no es posible una correspondencia perfecta, esa referencia sólo puede afectar a una *determinación abstracta*, como cuando, por ejemplo, con el león significamos la fuerza.

En tal relación abstracta se hace consciente, por otra parte, la *lejanía* entre la idea y la manifestación natural. Y cuando la idea, que ya no da expresión a ninguna otra realidad, sale a la luz en todas estas formas y se busca allí en medio de la inquietud y falta de medida de las mismas, pero sin poderse encontrar adecuadamente en ellas, entonces eleva a lo indeterminado y desmedido las formas de la naturaleza y los fenómenos de la realidad. Vacila en su entorno, se prepara y fermenta a su vera, les inflige violencia, las desfigura y extiende de manera innatural, con el fin de elevar la aparición a la idea mediante la dispersión, la desmesura y el lujo de las formas. Pues la idea es todavía aquí lo más o menos indeterminado, lo incapaz de recibir forma, mientras que los objetos naturales son plenamente determinados en su forma.

Por eso, dada la inadecuación entre ambos polos, la relación de la idea con la objetividad se hace *negativa*, pues ella misma, como interior, está descontenta con tal exterioridad y se mantiene *elevada* sobre toda esta plenitud de formas, que no le corres-

ponden, como su interior substancia general. Por supuesto, en dicha elevación, la aparición natural y la figura y datos humanos se toman y dejan tal como son, aunque se conocen también como inadecuados a su significación, que descuella sobre todo contenido del mundo.

Dichos aspectos constituyen en general el carácter del primer panteísmo artístico en Oriente, el cual, por una parte, pone la significación absoluta incluso en los peores objetos, y, por otra parte, fuerza violentamente las formas de manifestación para que expresen su concepción del mundo. Con ello se hace bizarro, grotesco y falto de gusto, o bien, despreciando la libertad infinita, pero abstracta de la sustancia, se vuelve contra todas las apariciones como nulas y perecederas. Con ello la significación no puede acuñarse perfectamente en la expresión, y, pese a tanta aspiración e intento, se mantiene, sin embargo, la inadecuación entre idea y forma. Ésta es la primera forma de arte, la simbólica, con su búsqueda, efervescencia, enigma y elevación.

2. En la *segunda* forma de arte, que denominaremos la *clásica*, está borrado el doble defecto de la forma simbólica. Ésta es imperfecta porque, de un lado, la idea entra en la conciencia solamente en una determinación o indeterminación abstracta, y, de otro lado, por ello mismo la coincidencia entre significación y forma tiene que permanecer deficiente y abstracta. Como disolución de este doble defecto, la forma clásica del arte es la libre acuñación adecuada de la idea en la forma que propiamente pertenece a ella según su concepto, con la cual, en consecuencia, puede llegar a una concordia libre y perfecta. Así, por primera vez la forma clásica da la producción e intuición del ideal consumado y lo establece como realizado.

Sin embargo, la adecuación entre concepto y realidad en lo clásico, lo mismo que en lo tocante al ideal, no puede tomarse en el sentido meramente *formal* de la coincidencia de un contenido con su configuración externa. De otro modo, todo retrato de la naturaleza, toda fisonomía, región, flor, escena, etc., que constituye el fin y contenido de la representación, sería ya clásico por esa congruencia de contenido y forma. Por el contrario, en lo clásico la peculiaridad del contenido consiste en que él mismo es idea concreta y como tal es lo espiritual concreto; pues sólo lo espiritual es lo verdaderamente interior. Y de cara a ese contenido hay que preguntar ¿qué es aquello, entre todo lo natural, que de por sí corresponde a lo espiritual en y para sí? Tiene que ser el concepto *original* mismo el que ha *inventado* la forma para la espiritualidad concreta, de modo que ahora el concepto *subjetivo* —en nuestro caso el espíritu del arte— no ha hecho sino *encontrarlo* y hacerlo adecuado, como existencia natural informada, a la libre espiritualidad individual. Esta forma, que tiene en sí misma la idea como espiritual —y, por cierto, la espiritualidad determinada individualmente— cuando tiene que salir a la aparición

temporal es la *forma humana*. Con frecuencia el personificar y humanizar han sido denigrados como si fueran una degradación de lo espiritual. Pero el arte, en tanto tiene que conducir lo espiritual a la intuición sensible, no puede menos de pasar a esta humanización, pues el espíritu sólo en el cuerpo humano aparece de manera adecuadamente sensible. Bajo este aspecto la metempsícosis es una representación abstracta, y la fisiología debería considerar como uno de sus principios fundamentales el hecho de que lo vivo en su evolución tiene que progresar necesariamente hacia la forma del hombre como única aparición sensible adecuada al espíritu.

Pero, en el arte clásico, el cuerpo humano en sus formas ya no es mera existencia sensible, sino que está allí solamente como existencia y forma natural del espíritu, por lo cual ha de estar sustraído a la indigencia de lo meramente sensible y a la limitación casual de la aparición. Así la forma queda purificada para expresar en sí el contenido adecuado a ella. Y, por otra parte, si la concordancia entre significación y forma ha de ser perfecta, también la espiritualidad, que constituye el contenido, ha de ser de tal índole que sea capaz de expresarse en la forma natural del hombre, sin descollar por encima de esta expresión en lo sensible y corporal. Con ello el espíritu queda determinado aquí como más particular, como más humano, no como el espíritu totalmente absoluto y eterno, pues éste sólo puede expresarse y manifestarse como espiritualidad.

Y, a su vez, ese defecto es el punto en el que se disuelve la forma del arte clásico y exige la transición a un tercer estadio más elevado, a saber, el *romántico*.

3. La forma del arte *romántico* suprime de nuevo la unión consumada de idea y realidad y, en un nivel superior, se pone en la diferencia y oposición de ambas dimensiones, en aquella diferencia que la forma simbólica del arte aún no había logrado superar. En efecto, la forma clásica del arte había logrado lo máximo que la manifestación sensible puede alcanzar, y si en ella hay algo defectuoso, eso se debe al arte mismo y a la limitación de la esfera artística. Esa limitación se debe al hecho de que el arte en general objetiva de manera sensiblemente concreta lo que, según su concepto, es el infinito universal concreto, el espíritu; y en su forma clásica el arte establece una unidad consumada de la existencia espiritual y de la sensible como *correspondencia* de ambas. Pero, de hecho, en esa fusión el espíritu no es representado *según su verdadero concepto*. Pues el espíritu es la subjetividad infinita de la idea, la cual, como interioridad absoluta, no puede configurarse libremente desde sí misma y para sí misma si permanece derramada en lo corporal como existencia adecuada a ella. En virtud de este principio, la forma romántica del arte suprime de nuevo la unidad indivisa de lo clásico, pues ha logrado un contenido que va más allá de la forma clásica del arte y de su *manera*.

La de expresión. Este contenido coincide con la conocida concepción cristiana de Dios como espíritu, a diferencia de los dioses griegos, que eran el contenido esencial y adecuado de la forma clásica. En ésta el contenido concreto *en sí* es la unidad de la naturaleza humana y de la divina, una unidad que, porque es solamente *inmediata* y *en sí*, llega también a su manifestación adecuada en forma inmediata y *sensible*. El dios griego es para la intuición ingenua y para la representación sensible. Por eso, tiene su forma en lo corporal del hombre, y el círculo de su poder y de su esencia es algo individual de tipo particular, una substancia y un poder frente al sujeto, con los cuales el interior subjetivo está en unidad solamente en sí, pero no posee esa unidad que saber subjetivo interno. Y el estadio superior es ahora el *saber* de esta unidad que es *en sí*, la cual en la forma clásica del arte era el contenido según su representabilidad consumada en lo corporal. Ahora bien, esa elevación del en sí al saber consciente de sí mismo trae consigo una diferencia enorme. Se trata de la diferencia infinita que separa al hombre, por ejemplo, del animal. El hombre es animal, pero incluso en sus funciones animales no se queda en un en sí como el animal, sino que se hace consciente de ellas, las conoce y las eleva a ciencia consciente, tal como hace, por ejemplo, con el proceso de digestión. Con ello el hombre desata el límite de la inmediatez que es en sí, de modo que, precisamente porque *sabe* que es animal, deja de ser animal y se da el saber de sí mismo como espíritu. Si, de esa manera, el en sí del estadio anterior, la unidad de la naturaleza humana y de la divina, es elevado de una unidad *inmediata* a una unidad *consciente*, entonces el *verdadero* elemento para la realidad de este contenido ya no es la inmediata existencia sensible de lo espiritual, la forma corporal humana, sino la *interioridad consciente de sí misma*. Por eso, el cristianismo, porque representa a Dios *como espíritu*, y no como individual y especial, sino como *absoluto*, porque lo representa en *espíritu* y en verdad, se aleja de lo sensible de la representación y se recoge en la interioridad espiritual, haciendo que sea ésta y no lo corporal el material y la existencia de su contenido. Asimismo, la unidad de la naturaleza humana y de la divina es una unidad sabida, la cual sólo puede realizarse por el *saber espiritual* y *en el espíritu*. Por eso, el nuevo contenido así logrado no está vinculado a la representación sensible, como correspondiente a él, sino que se libera de esta existencia inmediata, que ha de ser puesta negativamente, superada y sometida a reflexión en la unidad espiritual. Así, el arte romántico es el arte que se trasciende a sí mismo, si bien dentro de su propio ámbito y bajo la forma artística misma.

Por ello, podemos decir brevemente que en este tercer estadio el objeto es la *libre espiritualidad concreta*, que, como *espiritualidad*, tiene que aparecer para el *interior espiritual*. El arte, medido en este objeto, ya no puede trabajar para la intuición sensi-

ble, sino para la interioridad, que se recoge en sí y encuentra el objeto en su propio interior, para la interioridad subjetiva, para el *ánimo*, para el sentimiento, que como espiritual aspira a la libertad en sí mismo y busca y tiene su reconciliación solamente en el espíritu interior. Este mundo *interior* constituye el contenido de lo romántico y, por eso, tendrá que ser representado como tal interior y con la apariencia de tal interioridad. La interioridad celebra su triunfo sobre lo exterior y hace que este triunfo aparezca en lo exterior mismo, con lo cual queda desvirtuada la aparición sensible.

Por otra parte, también esta forma, como todo arte, necesita de lo exterior para su expresión. Ahora bien, en tanto la espiritualidad se ha retirado hacia sí desde lo exterior y desde la unidad inmediata con ello, la exterioridad sensible de la forma, lo mismo que en el arte simbólico, es asumida y representada como inesencia y transitorio y, de igual manera, el espíritu y la voluntad subjetivos y finitos son asumidos y representados hasta en lo particular y arbitrario de la individualidad, del carácter, de la acción, de la aventura, del embrollo, etc. La dimensión de la existencia exterior queda confiada a la casualidad y a las aventuras de la fantasía, cuyo capricho lo mismo puede reflejar lo dado tal *como* está dado, que arrojar revueltas y desfigurar en manera grotesca las formas del mundo exterior. Pues, a diferencia de lo clásico, lo externo ya no tiene el concepto y la significación en sí mismo, sino en el ánimo, que ya no encuentra su aparición en lo exterior y en su forma de realidad, sino en sí mismo. Y el ánimo es capaz de conservar o recuperar la reconciliación consigo en medio de todo lo casual, en medio de lo accidental que se configura para sí, en medio de la desgracia y del dolor, e incluso en medio del delito mismo.

Con ello, al igual que en lo simbólico, aparece de nuevo la indiferencia, la inadecuación y separación entre la idea y la forma, si bien con la *diferencia* esencial de que en lo romántico la idea, cuya deficiencia en el símbolo producía el defecto de la forma, ahora tiene que aparecer *consumada* en sí como espíritu y ánimo. Por razón de esa consumación superior, se sustrae a la unión correspondiente con lo exterior, por cuanto sólo puede buscar y realizar en sí su verdadera realidad y aparición.

En términos generales, éste es el carácter de la forma simbólica, clásica y romántica del arte como las tres relaciones de la idea con su forma en el ámbito artístico. Las tres formas consisten en la búsqueda, la consecución y la superación del ideal como la verdadera idea de la belleza.

III. En contraste con las dos primeras partes, la *tercera* presupone el concepto del ideal y las formas generales del arte, por cuanto ella es solamente la realización de las mismas en un determinado material sensible. Por eso, ahora ya no tenemos que ha-

Hémoslas con el desarrollo interno de la belleza artística según sus generales determinaciones fundamentales, sino que hemos de considerar cómo estas determinaciones aparecen en la existencia, se distinguen hacia fuera y realizan cada momento del concepto de belleza en forma autónoma para sí misma como *obra de arte*, y no como *forma* solamente *general*. Pero como ahora son las diferencias propias, immanentes a la idea de la belleza, las que el arte traduce a la existencia exterior, en esta tercera parte las formas generales del arte tienen que mostrarse como la determinación fundamental para la articulación y delimitación de las artes particulares. O bien, por decirlo de otro modo, las formas del arte llevan en sí las mismas diferencias esenciales que se nos presentaban en las formas generales del arte. La objetividad *exterior* en la que toman cuerpo estas formas a través de un material sensible y, por eso, *especial*, hace que ellas se *desplieguen* en las artes particulares, en tanto cada forma encuentra su realización adecuada en un determinado material externo y en su forma de representación. Por otra parte, esas formas del arte, como formas *generales* en su determinación, rebasan también su realización *especial* a través de un *determinado* tipo de arte, y logran igualmente su existencia a través de las otras artes, si bien en manera subordinada. Por eso, las artes particulares, de un lado, pertenecen específicamente a *una* de las formas generales del arte y constituyen su *adecuada* realidad artística exterior, y, de otro lado, en su forma de configuración externa representan la totalidad de las formas del arte.

Por tanto, en la tercera parte tenemos que habémoslas de manera general con lo bello artístico, tal como esto se desarrolla en un *mundo* de belleza realizada en las artes y en sus obras. El contenido de este mundo es lo bello, y lo bello verdadero, según veíamos, es la espiritualidad configurada, el ideal y, más en concreto, el espíritu absoluto, la verdad misma. Esta región de la verdad divina, representada artísticamente para la intuición y el sentimiento, constituye el punto central del mundo entero del arte como la forma autónoma, libre, divina que se ha apropiado completamente lo exterior de la forma y del material, y sólo lo lleva en sí como manifestación de sí misma. Pero como lo bello se desarrolla aquí a manera de realidad *objetiva* y así se distingue según la particularidad autónoma de los aspectos y momentos particulares, en consecuencia este centro, en cuanto devenido realidad auténtica, se contrapone a sus extremos. *Uno* de esos extremos es la *objetividad carente todavía de espíritu*, el mero entorno natural del dios. Aquí se configura lo exterior como tal, que no tiene en sí, sino en otro, su fin y contenido espiritual.

El otro extremo, por el contrario, es lo divino, como interior y sabido, en cuanto múltiple y particular existencia *subjetiva* de la divinidad. Es la verdad tal como está operante y viva en el espíritu de los sujetos particulares, ya no derramada en su forma exterior,

sino retornada al interior subjetivo e individual. Con ello lo divino en cuanto tal queda diferenciado de su manifestación pura como *divinidad*, y entra así en el reino de lo particular, que pertenece a todo saber, sentir, intuir y percibir en su condición subjetiva e individual. En el campo análogo de la religión, con la que el arte en su estadio supremo se halla en relación inmediata, encontramos la misma diferencia en el sentido de que, por un lado, se halla la vida terrestre, natural en su finitud, y luego, en segundo lugar, la conciencia convierte para sí misma a *Dios* en objeto, manteniendo así la distinción entre subjetividad y objetividad, hasta llegar finalmente a Dios en el culto de la comunidad, al Dios que está vivo y presente en la conciencia subjetiva. Estas tres diferencias principales aparecen también con un desarrollo autónomo en el mundo del arte.

1. La *primera* de las artes particulares, con la que debemos iniciar esta determinación fundamental, es la *arquitectura* bella. Su tarea consiste en elaborar la naturaleza exterior inorgánica, de modo que ésta quede emparentada con el espíritu como mundo exterior adecuado al arte. Su material es lo material mismo en su exterioridad inmediata como masa mecánica pesada, y sus formas son las de la naturaleza inorgánica, que el entendimiento ordena según relaciones abstractas de simetría. Puesto que en tales formas y material no puede realizarse el ideal como espiritualidad concreta y, con ello, la realidad representada se mantiene externa e impenetrada frente a la idea, o se mantiene frente a ella en una relación abstracta, en consecuencia el tipo fundamental de la arquitectura es la forma *simbólica* del arte. Pues la arquitectura prepara solamente el camino a la realidad adecuada de Dios y forcejea a su servicio con la naturaleza objetiva, para trabajarla arrancándola de los matorrales de la finitud y de la informidad casual. Así allana el camino para Dios, da forma a su entorno exterior y le edifica su templo como el espacio para la concentración interior y para la dirección hacia los objetos absolutos del espíritu. Hace subir un cerco para la concentración de los congregados, como protección contra la amenaza de la tormenta, contra la lluvia, el mal tiempo y los animales salvajes, y revela un quererse concentrar, si bien en forma exterior, aunque adecuada al arte. La arquitectura puede acuñar más o menos esta significación a su material y a sus formas, según que la determinación del contenido para el que trabaja sea más o menos importante, más concreto o más abstracto, más profundo o más oscuro y superficial. En ese sentido, puede querer ir tan lejos que en sus formas y material proporcione una adecuada existencia artística a dicho contenido; pero entonces ha rebasado ya su propio territorio y ha iniciado su oscilación hacia un estadio más elevado, la escultura. Pues su límite está en que mantiene lo espiritual como interior frente a sus formas externas, y así indica lo lleno de alma tan sólo a manera de una cosa diferente.

2. Así, mediante la arquitectura, el mundo exterior inorgánico queda purificado, ordenado simétricamente y emparentado con el espíritu; y el templo de Dios, la casa de su comunidad, está ante nosotros acabado. En *segundo* lugar, Dios mismo entra en este templo, por cuanto el rayo de la individualidad cae en la masa pesada, la penetra, y la infinita forma misma del espíritu, ya no su mera forma simétrica, concentra la corporalidad y la configura. Esta es la tarea de la *escultura*. Por el hecho de que en ella el interior espiritual, que en la arquitectura sólo podía insinuarse, inhabita en la forma sensible y en su material exterior, de modo que ambas dimensiones se acuñan la una en la otra sin predominar ninguna, la *escultura* tiene su tipo fundamental en la *forma clásica del arte*. De ahí que lo sensible por sí mismo no retenga ninguna expresión que no sea la de lo espiritual, lo mismo que, a la inversa, la *escultura* no puede representar con perfección ningún contenido espiritual que no pueda plasmarse adecuadamente en forma corporal. Pues por la *escultura* el espíritu ha de estar silencioso y feliz en su forma corporal, en unidad inmediata con ella, y la forma ha de estar vivificada por el contenido de la individualidad espiritual. Así, el material sensible externo ya no es elaborado meramente según su cualidad mecánica, como masa pesada, ni bajo las formas de lo inorgánico, como indiferentes todavía frente al color, etc., sino en las formas ideales de la figura humana, y esto según la totalidad de las dimensiones espaciales. Bajo este último aspecto, hemos de constatar en relación con la *escultura* que en ella aparece primeramente lo interior y espiritual en su quietud eterna y en su autonomía esencial. A esa quietud y unidad consigo corresponde solamente aquel exterior que se mantiene él mismo en tal unidad y quietud. Y este exterior es la forma según su *espacialidad abstracta*. El espíritu representado en la *escultura* es el que está profundizado en sí mismo, no el astillado en el juego de las casualidades y pasiones. Por eso, la *escultura* no abandona lo exterior a semejante multiplicidad en su aparición, sino que aprehende allí únicamente el aspecto de la *espacialidad abstracta* en la totalidad de sus dimensiones.

3. Cuando la arquitectura ha ejecutado ya el templo y la mano escultórica ha puesto allí la estatua del dios, en *tercer* lugar, en los amplios espacios de su casa se halla enfrente la *comunidad*. Ella es la reflexión espiritual en sí misma de aquella existencia sensible, es la subjetividad e interioridad animada, por la que la particularización, la singularización y su subjetividad se convierten en el principio determinante para el contenido del arte, lo mismo que para el material que representa externamente. La unidad ensimismada del dios en la *escultura* se rompe en la multiplicidad de la interioridad singularizada, cuya unidad no es sensible, sino simplemente ideal. Y por primera vez así es Dios mismo en ese ir de aquí para allá, como este cambio de la unidad en sí y realización en el saber subjetivo y en su particularización, como univer-

salidad y unión de los muchos, por primera vez así es verdaderamente espíritu, el espíritu en su comunidad. En ésta Dios está sustraído tanto a la abstracción de una identidad cerrada en sí misma, como a la sumersión inmediata en la corporalidad, según la manera que la escultura tiene de representarlo, y queda elevado a la espiritualidad y al saber en este reflejo, que aparece como esencialmente interior y como subjetividad. Con ello el contenido superior es ahora lo espiritual y, por cierto, como absoluto. Sin embargo, a causa del mencionado desmembramiento, aparece a la vez como espiritualidad *particular*, como ánimo particular. Y puesto que se presenta como asunto principal, no el descanso sin necesidades del dios en sí mismo, sino el aparecer en general, el ser para otro, el manifestarse, ahora se hace objeto de la representación artística la abigarrada subjetividad en su vivo movimiento y actividad como pasión humana, como acción y acontecimiento, en general, el amplio campo del sentir, querer y omitir humanos. Y ahora el elemento sensible del arte ha de mostrarse igualmente como particularizado en sí mismo y adecuado a la interioridad subjetiva. Lo que ofrece tal material es el color, el tono y, finalmente, el tono como mera designación de intuiciones y representaciones internas. Y como formas de realización de dicho contenido mediante este material obtenemos ahora la pintura, la música y la poesía. Puesto que aquí la materia sensible aparece particularizada en sí misma y puesta siempre idealmente, alcanza también la mejor manera de correspondencia al contenido espiritual del arte en general, y la conexión entre significación espiritual y material sensible alcanza una intimidad superior en comparación con la arquitectura y la escultura. Sin embargo, esta unidad más íntima se decanta enteramente hacia la parte subjetiva y, en tanto el contenido y la forma tienen que particularizarse y ponerse idealmente, sólo se produce a precio de la universalidad objetiva del contenido y de la mezcla con lo inmediatamente sensible.

Y si la forma y el contenido se elevan a la idealidad en tanto abandonan la arquitectura simbólica y el ideal clásico de la escultura, estas artes toman su tipo de la forma *romántica* del arte, pues son las más adecuadas para acuñar su manera de configuración. Pero constituyen una totalidad de artes porque lo romántico mismo es en sí la forma más concreta.

La articulación interna de esta *tercera esfera* de las artes particulares puede deslindarse como sigue.

a) La *primera* de las artes, la que se halla más cerca de la escultura, es la *pintura*. El material que ella usa para su contenido y la configuración del mismo es lo visible como tal, en tanto lo particulariza, o sea, en tanto se determina como color. Ciertamente, el material de la arquitectura y de la escultura es asimismo visible y tiene color, pero no es como en la pintura el hacer visible en cuanto tal, lo cual sucede por el hecho de que la luz, la cual en

sí es simple, se especifica en su opuesto, lo oscuro, y en unión con el **o** se convierte en color.

La escultura, aunque sea de manera concentrada y en formas orgánicas, mantiene la totalidad del espacio sensible. Por el contrario, la visibilidad subjetivada y puesta idealmente en la pintura no requiere ni la abstracta diferencia mecánica de masas que se da en la materialidad pesada de la arquitectura, ni la totalidad del espacio sensible que es típico de la escultura. Más bien, la visibilidad y el hacer visible de la pintura tiene sus diferencias en forma más ideal, como la particularidad de los colores, y así libera al arte de la completud espacial-sensible de lo material, en tanto se limita a la dimensión de la superficie.

Por otra parte, también el contenido alcanza la más amplia particularización. Cuanto cabe en el pecho humano como sensación, representación, fin, cuanto él puede acuñar fuera como acción, constituye el **e** variado contenido de **la** pintura. Aquí recibe su lugar el reino entero de lo particular, desde el contenido supremo del espíritu hasta los objetos más singulares de la naturaleza. Pues también la naturaleza finita en sus escenas y manifestaciones particulares tiene cabida aquí, siempre que una alusión cualquiera a un elemento del espíritu pueda Hermanarla más de cerca con el pensamiento y la sensación.

b) La *segunda* de las artes por las que se realiza lo romántico es la *música*, que viene después de la pintura. Su material, aunque todavía es sensible, sigue progresando hacia una más profunda subjetividad y especialización. La pintura dejaba subsistir todavía la apariencia total del espacio e incluso la fingía intencionadamente. La música, en cambio, por su posición ideal de lo sensible, suprime el fuera de sí indiferente del espacio e idealiza el uno individual del punto. Y como tal negatividad el punto es concreto en sí y es un suprimir activo dentro de la materialidad, lo cual sucede a manera de movimiento y temblor del cuerpo material en sí mismo en su relación consigo. Esa incipiente idealidad de la materia, que ya no aparece como espacial, sino como idealidad temporal, es el tono, lo sensible puesto negativamente, cuya visibilidad abstracta se ha transformado en posibilidad de audición, por cuanto el tono desliga lo ideal de su cautividad en lo material. Esta primera intimidad y animación de la materia da el material para la intimidad y alma todavía indeterminada del espíritu, y hace que sus vibraciones suenen y se extingan en el ánimo con toda la escala de sus sensaciones y pasiones. En tal manera, lo mismo que la escultura es el centro entre la arquitectura y las artes de la subjetividad romántica, **la** música constituye a su vez el punto central de las artes románticas, y es el punto de transición entre la abstracta sensibilidad espacial de la pintura y la espiritualidad abstracta de la poesía. Lo mismo que la arquitectura, la música, como contraste entre la sensación y la interioridad, implica la consecuencia de una comprensible relación cuantitativa, y asimismo

lleva en sí la base de una legalidad fija de los tonos y de su **com-**posición.

c) Finalmente, la *tercera* representación espiritual de la forma romántica del arte ha de buscarse en la *poesía*. Su peculiaridad característica radica en el poder con que somete al espíritu **y a** sus representaciones aquel elemento sensible del que la música y la pintura habían empezado a liberar al arte. Pues el tono, el último material externo de la poesía, en ella ya no es la sensación que suena, sino un signo sin significación por sí mismo y, por cierto, un signo de la representación hecha concreta en sí, y ya no de la sensación indeterminada y de sus matices y grados. El *tono* se convierte con ello en *palabra* como sonido articulado en sí, cuyo sentido es designar representaciones y pensamientos, por cuanto el punto negativo en sí, hacia el cual progresaba la música, ahora aparece como el consumado punto concreto, como el punto del espíritu, como el individuo consciente de sí, que une desde sí mismo el espacio infinito de la representación con el tiempo del tono. Sin embargo, este elemento sensible, que en la música todavía era inmediatamente uno con la interioridad, aquí queda separado de los contenidos de la conciencia, mientras que el espíritu determina este contenido para representárselo por sí mismo y en sí mismo, y, aunque se sirve del tono para expresarlo, sin embargo, lo usa como un signo sin valor ni contenido en sí. Según esto, el signo puede ser una mera letra, pues lo audible, lo mismo que lo visible, ha descendido a ser una mera insinuación del espíritu. En consecuencia, el auténtico elemento de la plasmación poética es la *representación* poética misma y la intuición espiritual. Ahora bien, en tanto este elemento es común a todas las formas del arte, la poesía se extiende a través de todas ellas y se desarrolla autónomamente en ellas. El arte poético es el arte general del espíritu que ha llegado a ser libre en sí, que para su realización ya no está ligado al material de la sensibilidad externa, que se exploya solamente en el espacio interior y en el tiempo interior de las representaciones y sensaciones. Y precisamente en este estadio supremo el arte asciende por encima de sí mismo, dado que abandona el elemento de la sensibilidad reconciliada del espíritu y, desde la poesía de la representación, pasa a la prosa del pensamiento.

Ésta es la totalidad articulada de las artes particulares: el arte externo de la arquitectura, el objetivo de la escultura y el subjetivo de la pintura, música y poesía. Se han intentado muchas otras divisiones, pues la obra de arte ofrece tal riqueza de aspectos que, como ha sucedido con frecuencia, ora se toma esto, ora lo otro como fundamento de división, así, por ejemplo, el material sensible. La arquitectura es entonces la cristalización y la escultura la figuración orgánica de la materia en su totalidad sensible y espacial; la pintura es la superficie pintada y la línea; y en la música el espacio en general pasa al punto lleno en sí del tiempo; **fi**nal-

mente, en la poesía el material externo queda degradado como carente de valor. Estas diferencias han sido enfocadas también según el aspecto abstracto de la espacialidad y de la temporalidad. Sin embargo, tal particularidad abstracta de la obra de arte, lo mismo que el material, si bien puede perseguirse consecuentemente en su peculiaridad, no puede sostenerse como lo que en definitiva fundamente, pues ese aspecto deriva su origen de un principio superior y, por ello, tiene que someterse a él.

Hemos visto que esto superior son las formas artísticas de lo simbólico, lo clásico y lo romántico, que constituyen los momentos generales de la idea de la belleza.

Su relación con las artes particulares en su forma concreta consiste en que éstas se comportan como existencia real de las formas del arte. Pues el *arte simbólico* encuentra su realidad más adecuada y su máxima aplicación en la *arquitectura*, donde está presente según su concepto completo y, por así decirlo, todavía no ha sido degradado a la condición de naturaleza inorgánica de otro arte. En cambio, para la *forma clásica del arte* la realidad incondicional es la *escultura*, que asume la arquitectura solamente como marco envolvente y, por otra parte, todavía no se halla en condiciones para acuñar la pintura y la música como formas absolutas de su contenido. Finalmente, la forma del arte *romántico* se apodera de la expresión pictórica y musical en manera autónoma e incondicional, así como de la representación poética. Ahora bien, la poesía es adecuada a todas las formas de lo bello y se extiende a través de todas ellas, pues su auténtico elemento es la fantasía bella, y la fantasía es necesaria para toda producción de la belleza, a cualquier forma que ésta pertenezca.

Cuanto quiera que las artes particulares realicen en obras singulares de arte, no es otra cosa, según su concepto, que la idea de la belleza en su proceso de desarrollo. Como su realización suprema se alza el grandioso panteón del arte, cuyo constructor y arquitecto es el espíritu de lo bello que se aprehende a sí mismo, aun cuando sólo en su evolución milenaria haya de consumir la historia universal.