

¿RELIGIÓN DEL ARTE O COMPRENSIÓN DEL ARTE? La crítica de Hegel al Romanticismo

Por: **Javier Domínguez Hernández**
Universidad de Antioquia

Resumen. *El Romanticismo hizo aportes fundamentales en la teoría de la pintura: por un lado centró la atención en su visualidad como arte de la apariencia y su idealización; por el otro, la coaccionó con el significado, poniéndola al servicio de la religión y el poder; estimuló el goce y la crítica del arte, pero los condenó también, en favor de una actitud reverencial ante él. La pintura de los Nazarenos representa la intención romántica de una nueva pintura cristiana, alemana y patriótica que habría de reorientar el espíritu de la época. Hegel se opuso radicalmente a este proyecto; su tesis del fin del arte no tiene sólo una explicación sistemática, sino que responde igualmente a un debate histórico concreto. El artículo aborda las posiciones de Wackenroder, August y Friedrich Schlegel, y Overbeck.*

Palabras claves: *Hegel, filosofía del arte, función histórica del arte, arte y público, Romanticismo.*

ART RELIGIÓN OR ART UNDERSTANDING? HEGEL'S CRITIC OF ROMANTICISM

Summary. *Romanticism made fundamental contributions to the theory of painting: on the one hand, it focused on its visuality as an art of appearance and its idealization; on the other, it coerced it with meaning, putting painting in the service of religion and power; it stimulated art enjoyment and criticism, but it also condemned them, favouring a reverential attitude toward art. The Nazarenes' painting represents the romantic intention of a new Christian, German and patriotic painting that would reorient the spirit of the time. Hegel radically opposed this project. His thesis of the end of art not only has a systematic explanation but also responds to a concrete historical debate. This article approaches Wackenroder, August and Friedrich Schlegel and Overbeck's positions.*

Key Words: *Hegel, philosophy of art, historical function of art, art and public, Romanticism.*

I. Contexto histórico

Si bien la pregunta del título enuncia la oposición inconciliable entre el romanticismo y el filósofo Hegel, hay que adelantar de entrada unas precisiones necesarias, sin las cuales la pregunta desfiguraría ese importante debate histórico y anularía su interés para una discusión actual sobre la función del arte en la cultura.

1. Oponer el Romanticismo a Hegel es problemático de por sí; es como delimitar entre Romanticismo e Idealismo alemanes, que son dos caras de la misma moneda. Ambas corrientes intelectuales están protagonizadas por la misma generación (1770–1840), todos se forman literaria, filosófica y teológicamente en un debate común entre lo antiguo (clásico) y lo moderno (romántico); todos pertenecen a la generación alemana que suspira esperanzada por los acontecimientos de la Francia revolucionaria, con la idea de una transformación

similar que haga del atomismo y del despotismo de los principados y reinos alemanes una nación común y libre; pero es también la generación que ve frustrada esta aspiración. Primero, por la desmoralización que produjo el régimen del terror, y luego, desde que en 1799 Napoleón asume el poder y comienza su expansión, por el espíritu de resistencia a la ocupación de parte de Alemania desde 1801 y su presión en la política y las instituciones, inicialmente en las alemanas y luego en las austriacas (1809); todo esto divide la generación romántica que se había configurado en Jena entre 1795 y 1800 bajo el liderazgo de Friedrich Schlegel (1772-1829). En 1806 Napoleón derrota a Prusia y afianza su poder de ocupación. Las reformas sociales son progresistas, pero desde 1809 comienza la resistencia abierta, hasta ser derrotado en 1814. En 1815 el Tratado de Viena instaura el viejo orden, y la Santa Alianza, inicialmente constituida por Rusia, Austria y Prusia, acomete una política cultural que identifica la cultura europea con la de la Cristiandad y descalifica la Revolución Francesa como hija del pecado. Según esta visión, el nuevo orden no puede ser sino cristiano y jerarquizado. Romanticismo e Idealismo alemanes son una ideología de la libertad, conllevan por ello un voluntarismo político que al resolverse en el torbellino de los acontecimientos polariza las posiciones, y de los revolucionarios juveniles se pasa en muchos casos al de los institucionalistas de la restauración nacionalista y conservadora, como en el caso de Friedrich Schlegel, completamente coetáneo de Hegel (1770-1831). Hay que destacar el caso de Schlegel, pues representa un eslabón clave en el debate entre religión del arte y comprensión del arte que ha de desarrollarse en lo que sigue.

2. Un segundo aspecto que ha de tenerse en cuenta para no desfigurar el debate concreto entre Hegel y el Romanticismo es el interés común por el arte y la función de éste en la cultura y en la historia. La filosofía del arte es hija del Romanticismo, y su novedad tiene que ver con el reconocimiento de la insuficiencia de la Estética sin historia. Que el juicio estético tenga que combinarse con el juicio histórico desplaza el interés por la percepción de lo bello en general a la experiencia de la obra de arte concreta, con relación al lugar y a la comunidad de su origen y su destino. La significación de lo estético se enriquece con la dimensión práctica que tiene el arte como necesidad humana fundamental, pues reabre el interés por su capacidad para configurar el *éthos* en la sociedad moderna, al modo como en la época antigua configuró la religión y con ello el sentido de lo divino y de lo humano, o como en la sociedad cristiana hasta los tiempos del Renacimiento y la Reforma protestante, cuando también el arte configuró para el hombre común los misterios de la vida, de la muerte y de la salvación.

Con relación a la valoración del arte por su función en la cultura, Hegel y el Romanticismo son aliados; en cuanto al alcance en la satisfacción de dicha función, polemizan. Pero sería injusto hacer del Romanticismo y de la filosofía del Idealismo bloques compactos. No sólo son porosos uno para el otro, sino que cada frente cobija en sí mismo diferencias internas extremas. Para el debate sobre religión del arte o comprensión del arte, las polarizaciones se van acentuando por una de las artes en particular, por el arte de la pintura. No entra por lo tanto en juego la enorme contribución sobre la literatura y su teoría, en cuyo ámbito el Romanticismo mantiene tanta actualidad, ni entra en juego esa típica

destinación romántica del arte a la revolución permanente, que ni siquiera la crisis de las vanguardias del mediados del siglo XX ha hecho extinguir. Y tampoco es toda la pintura la que enciende el debate entre Hegel y el Romanticismo, sino esa dirección políticamente sesgada, ideológicamente justificada e institucionalmente promovida y amparada que, bajo el rótulo de “pintura neoalemana patriótica y cristiana”, fue defendida por Friedrich Schlegel para proteger a los Nazarenos. Schlegel se había convertido por entonces en funcionario representante ante Prusia de la política cultural de Metternich, el poderoso canciller vienés y el soporte de la Santa Alianza de 1815. El talante de esta política cultural estaba determinado por el triunfalismo frente a lo francés, identificado ahora como el laicismo causante de la desinstitucionalización europea. Como representante de esta campaña, Schlegel defendió la pintura cristianizante de los Nazarenos en tres ocasiones: en 1819, con motivo de su exposición en Roma bajo el título programático de “La pintura alemana”, en 1823, con un escrito titulado **Puntos de vista e ideas relativos al arte cristiano**, y en 1825 con una encendida addenda a la nueva edición de la reseña de 1819. De la pintura romántica alemana todos tenemos inmediatamente la representación de la obra de Caspar David Friedrich (1774-1840). Si bien hubo en su concepción algo del espíritu de una “religión de la pintura”, su obra y su reconocimiento es ajena, por fortuna, al triunfo episódico de la pintura de los Nazarenos.

No era la pintura de Friedrich la que Hegel tenía en mente cuando exponía su tesis del carácter pretérito del arte, sino esa “pintura cristiana”, esa “religión de la pintura”, con la que se pretendía volver a cristianizar una sociedad y una cultura a la que ya no aglutinaba la fe, sino la fuerza coactiva del Estado moderno para equilibrar la divergencia de los intereses sociales, gremiales e individuales. No es, tampoco, desproporción ruidosa de una gran tesis filosófica contra un enemigo menor, pues hay que recordar, también, que es precisamente en esta época cuando se afianza la falsa equivalencia entre la pintura y el arte. Los orígenes de esta arraigada asociación son difíciles de explicar, pero están íntimamente atados a la convicción de la generación romántica y filosófico-idealista de que la pintura y la música son las artes característicamente románticas, tal como ellos entendían esa palabra en su tiempo, es decir, como la cultura europea de raíces cristianas con una mentalidad de sujetos autónomos.

II. La teoría romántica de la pintura y la crítica de Hegel

Para entrar de lleno al tema de la pregunta sobre si religión del arte o comprensión del arte, se deben abordar unos autores y unos textos claves, que entre 1795 y 1840 sustentaron el interés y el protagonismo creciente de la pintura y desembocaron en esa religión del arte que practicaron los Nazarenos con la intención de un “arte neoalemán, religioso y patriótico”, bajo el nombre de “pintura cristiana”. Es un grupo de autores y artistas muy desigual en sus pretensiones y en su influjo público, pues incluye a espíritus verdaderamente devotos, como Wackenroder (1773-1798) y J.F. Overbeck (1789-1869), el pintor y líder espiritual de los Nazarenos, y entre sus intelectuales cuenta con los hermanos Schlegel, August (1767-1845), auténtico estudioso de la pintura y defensor de la crítica de arte, y Friedrich, el

intelectual y el político, el ideólogo de la nueva pintura cristiana a quien Hegel tuvo en cuenta en sus *Lecciones de filosofía del arte* para deslegitimar todo intento moderno por volver a instaurar una religión del arte. Es un grupo, finalmente, que incluye a autores que desacreditan la crítica del arte en favor del silencio y la actitud respetuosa y reverencial, lo cual lleva pronto a la experiencia de la pintura como una experiencia religiosa (Wackenroder, Overbeck), o que legitiman la crítica de arte, fomentando su comprensión y la constitución de la historia del arte, estableciendo un puente firme entre Hegel y el Romanticismo, como la posición de August Schlegel. Hegel le debe a él muchos criterios, y en particular, la apreciación de la pintura como pintura, como arte de la pintura, en oposición a Friedrich, su hermano, en quien predominó la defensa de una pintura sólo válida por su servicio a la religión y al poder.

La defensa de una religión del arte o de una comprensión del arte son posiciones inseparables de un diagnóstico sobre la época y la función del arte en ella. Son posiciones, por lo tanto, hijas de una actitud crítica frente a la cultura, conectadas sólo mediatamente con criterios exclusivamente estéticos. Este sentimiento de desajuste de la cultura moderna era uno de los tópicos dominantes en los escritos de F. Schiller (1759-1805), muchas de cuyas ideas las había tomado y reelaborado Friedrich Schlegel en un escrito publicado en 1795,¹ titulado *Sobre los límites de lo bello*. Es un escrito juvenil y menor, pero en él se consigna claramente el sentimiento que los jóvenes románticos tenían de su época y de la pobre función del arte en ella, comparada con épocas anteriores como la época clásica de los griegos:

Si sólo se tiene arte, el hombre se convierte en una forma vacía, y si es sólo naturaleza, se torna en un ser salvaje y falto de amor. Es deplorable el ver amontonado todo un tesoro de las obras de arte más logradas y escogidas como una vulgar colección de preciosidades. Para nuestro desconsuelo, el hueco sigue estando ahí delante, monstruosamente ante nosotros. El hombre está desgarrado, el arte y la vida divididos. ¡Y este esqueleto fue vida una vez! ¡Hubo un tiempo, hubo un pueblo en que el fuego celestial del arte al igual que el ardor suave de la vida penetraba los cuerpos animados inundando el universo de la humanidad afanosa!²

El sentimiento de que el gran arte es asunto del pasado, y de que, sobre todo, la unidad de arte y vida es un pasado, hace suspirar a Schlegel por la época de los griegos, con cuya literatura está ocupado en ese momento. Pero estos años son también los tiempos del redescubrimiento de la vieja pintura alemana cristiana tardo-medieval y temprano-renacentista, la gran pintura que fue interrumpida por la iconoclastia de la Reforma protestante del siglo XVI, tan destructiva como fue en Alemania. La permanencia de Schlegel en París de 1801 a 1803 lo familiarizó con la pintura holandesa y la italiana; la secularización de los bienes religiosos en Alemania, ordenada por Napoleón en la ocupación, lo acercaron todavía

1 Es el mismo año de publicación de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller. La primera versión es de 1793.

2 SCHLEGEL, F. *Sobre los límites de lo bello*, en: D'ANGELO, P. y DUQUE, F. (eds). *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid: Akal, 1999, p. 34.

más a la pintura religiosa, al ayudar a los hermanos Boisserée, de Colonia, a formar la colección de los viejos maestros alemanes. Los acontecimientos van haciendo terciar a Schlegel cada vez más hacia lo nacional y lo cristiano hasta convertirse al catolicismo en 1808 y servir más adelante a la política cultural de la Restauración agenciada por Austria, suscrita por Prusia y padecida por la Universidad de Berlín, cuando Hegel se desempeñaba en ella como profesor de Filosofía (1818-1831).

Tal vez el primer texto romántico que nos permite captar la nueva disposición hacia el arte, tomando como referencia ideal ya no la Grecia clásica sino el medioevo cristiano, como una unión ejemplar de arte y vida, de fe y pintura, un texto además en el que las artes que más entusiasmo acarrearán son la música y la pintura, es el artículo **Efusiones cordiales de un monje amante del arte**, publicado por Wackenroder en 1797 y reseñado inmediatamente por August Schlegel, quien retiene de él importantes ideas para la concepción romántica de la teoría y la historia del arte que expondrá luego en sus propios trabajos a partir de 1800. Wackenroder (1773-1798) interesa de inmediato, pues en sus escritos se reconoce la posición típica romántica de disolución de las categorías y géneros artísticos en una sola palabra, “el Arte”, “el mundo del arte”, así como la disposición cuasireligiosa de una vida para el arte, que le abre indiscutiblemente el camino a la práctica religiosa del arte que a partir de 1809 defenderán los Nazarenos. Es de advertir, sin embargo, que su tono no es combativo ni doctrinario, sino reposado y convincente, lejos aún del triunfalismo de Friedrich Schlegel en 1825, o de Overbeck en 1840.

La consagración de la vida al arte aparece en la siguiente “confesión” de Wackenroder: “Me parece pues natural que yo también, en el mundo del arte, me abandone de buen agrado, con todo mi ser, a su destino soberano. Me deshago de todos los lazos, navego, bajo la gran vela, sobre el vasto mar del sentimiento, y abordo a gusto cualquier orilla donde el soplo celestial desde arriba me arrastra”.³

El arte, el gran arte, el de todos los pueblos y las épocas, es para Wackenroder una promesa de salvación: “(...) hay que adelantar una mano valiente en medio del montón de escombros en el que se desintegra nuestra vida y agarrarnos enérgicamente al arte, al gran arte permanente que, más allá de todas las cosas, alcanza la eternidad (...)”.⁴

Esta posición de Wackenroder tiene aspectos positivos y negativos. Evidentemente positivo es el abandono definitivo del arte griego como referente ejemplar del arte en cuanto tal, y la apertura al arte de todos los pueblos y épocas, con el ánimo de percibir en él todo lo que agita el pecho del hombre, como años más tarde lo expresará Hegel en sus *Lecciones de filosofía del arte*: negativa, o ambigua al menos es, por el contrario, la idealización de la Edad Media alemana y de la pintura alemana renacentista que culmina en Durero, pues

3 WACKENRODER. *De las diferentes categorías en cada arte*, en: MARÍ, Antonio (ed). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 1979, p. 173.

4 *Ibid.*, p. 176.

convierte la época en bandera nacionalista y patriótica, y desequilibra ese cosmopolitismo artístico abierto que había expresado poco antes. Lo más negativo de la posición de Wackenroder es el desprecio por la crítica de arte, en especial, la crítica de la pintura, y su defensa de una actitud silenciosa y respetuosa, de un ajuste severo del ánimo, como la actitud sumisa y auténtica ante las obras. Esta actitud deslegitima la estética y el conocimiento del arte en favor de la actitud cultural ante él; favorece el discurso sobre una religión del arte y del arte como un servicio divino, tal como lo harán pocos años después Friedrich Schlegel, para defender el “arte alemán” de los Nazarenos ante las críticas de Goethe y Meyer, o como defenderá Overbeck su propio cuadro *El triunfo de la religión sobre las artes*, al entregarlo en 1840. La consecuencia más desafiante de esta actitud cultural ante el arte en una cultura acuñada ya por la racionalidad, el conocimiento y la crítica libre, como es el espíritu de la cultura moderna, es la erección del arte en una experiencia suprema por encima del saber. De hecho la expresión frecuente de Wackenroder para dirigirse a los teóricos es de seudosabios o filosofastros.⁵

Por suerte, no fueron estas ideas extremas las que retuvo August Wilhelm Schlegel (1767-1845), sino ese redescubrimiento poético de la pintura que Wackenroder no pudo explotar ni aprovechar debido a su muerte temprana. La personalidad y la obra de August Schlegel es llamativa, además, por ser entre los individualistas románticos un espíritu de la mediación: reconoció la solidez y la novedad de la generación mayor, la contribución de Schiller y Goethe a la cultura alemana, medió entre los teóricos del arte y la filosofía (Schiller y Hegel), y fue un traductor incansable (Dante, Shakespeare, Calderón). Quizá extrapoló esta mediación productiva con una propuesta acerca de un *Bund*, una alianza entre la Iglesia y las artes, que en ese momento⁶ quedó inadvertida, pero fue un antecedente para la desafortunada obra e idea programática de Overbeck, *El triunfo de la religión sobre las artes*, que lo ocupó entre 1830 y 1840.⁷ El escrito de August Schlegel más decisivo —no el más importante de su vasta obra— para comprender este proceso de elevación de la pintura a una religión del arte, es el diálogo *Las pinturas*, aparecido en la revista *Athenaeum*, en 1799, dirigida por su hermano Friedrich, y órgano difusor por excelencia de las ideas de los jóvenes románticos.

5 Cfr. WACKENRODER. *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en: STENZEL, G (Hrsg. u. Verfasser). *Die deutsche Romantiker*. Bd. I. Salzburg, o.D.: Das Bergland Buch. p. 537s.

6 La propuesta aparece inicialmente en 1799, al final de *Las pinturas*; reaparece en 1800, en *La alianza entre la Iglesia y las artes*. El sentido de dicha propuesta era, en ese momento, favorecer un nuevo arte, la pintura romántica, y una nueva mitología, la cristiana, equiparable idealmente a la función de la mitología antigua para inspirar en dicha época el arte y el pensamiento. Esta era una preocupación general de los jóvenes románticos.

7 Por ser hermano de Friedrich, cuyas posiciones políticas y religiosas a partir de 1808 siempre despertaron en Hegel desprecio, la relación fructífera entre August y Hegel estuvo teñida también de “una tirante cordialidad”. Sobre la relación de Hegel con ambos hermanos Cfr. DUQUE, Felix. *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*. Madrid: Akal, 1999, p. 59s.

La importancia de August Schlegel se debe a que, en ese proceso de mistificación de la pintura, es uno de los pocos que proporcionan los criterios para evitarlo, dejando sobre el tapete los medios para ello, de los cuales el más importante es la necesidad de la crítica y de la historia. El diálogo **Las pinturas** escenifica el debate del momento: contra Winckelmann y Lessing, defiende la especificidad de la pintura frente a la escultura, y la reciprocidad entre pintura y poesía; frente a la actitud del impacto mudo ante una pintura —como lo defiende el pintor Reinhold, quien quizá personifica a Wackenroder— defiende la inmediatez comunicativa de la sensualidad del color, que constituye el medio expresivo propio de la pintura. Si esta experiencia busca palabras, no es porque se espera con ellas traducir la pintura y hacerla superflua, sino porque una auténtica pintura espera y demanda respuesta, y toda respuesta es una rearticulación de lo experimentado en el saber y en la vida de cada uno. Crítica de arte, crítica de la pintura de este tipo, es la que articula juicio crítico y juicio histórico y combina de un modo reflexivo y sin fanatismo arte y vida. Debido a que August Schlegel puede considerarse entre los jóvenes románticos como el maestro que más contribuyó al redescubrimiento y apreciación del arte de la pintura, y sus ideas sobrepasan dicho círculo, hasta el punto de convertirse en referencia para filósofos como Schelling y Hegel, y para los historiadores del arte en buena parte del siglo XIX, es conveniente destacar algunas de esas ideas.

A August Schlegel se le debe, en primer lugar, la idea general de que lo clásico es esencialmente escultórico, y lo romántico, pictórico. La idea de que la escultura “es una visible beatitud eterna”,⁸ sea en una plástica matemática como la arquitectura, u orgánica como la escultura, sobrepasa en August Schlegel el marco clasicista winckelmaniano hacia una concepción de la historia y el desarrollo del contenido de las artes. Escultura y pintura tienen contenidos temáticos diferentes: la escultura es lo que en el arte responde mejor a la representación de los dioses y los héroes de la mitología griega, al paganismo antiguo; la pintura, en cambio, a la de los santos y las vírgenes de la fe cristiana, que constituye el modelo de la fe moderna. Escultura y pintura son dos patrimonios de imágenes e historias. Esta idea será muy importante para Hegel, pues permite conciliar arte y mitología sin confundirlos, como va a ocurrir luego en la propuesta romántica de Friedrich Schlegel, el ideólogo defensor de los Nazarenos, los artistas pintores practicantes de una religión del arte en tiempos culturalmente desfavorables para ello, como es la cultura moderna. Es oportuno anotar, además, que la asociación entre pintura y mitología cristiana es una reelaboración de August Schlegel de lo que en Wackenroder era mera predilección por la pintura religiosa alemana de la Edad Media. August Schlegel percibe en ello algo revolucionario, aunque más desde el punto de vista político que desde el punto de vista estético puro. Esa pintura fue tan convincente porque coincidió con una religión, la católica, que no escamoteó la sensualidad del arte para configurar sus historias y sus mensajes; ser buen pintor y ser buen creyente no era algo conflictivo. Esta continuidad entre arte y vida,

8 SCHLEGEL, A. *Las pinturas*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 41.

entre concepción del mundo y configuración artística la destruyó el ascetismo iconoclasta de la Reforma protestante. Para la Alemania convulsionada de 1800 ésta era una idea atrevida, en momentos en que se debatía con el espíritu modernista y secular de Francia, de Napoleón. En un sentido criticaba la historia nacional por sus consecuencias para el arte; en otro sentido, tentaba los sentimientos nacionalistas y de patriotismo, reactualizando un pasado grandioso de su arte. Este era un buen argumento, además, para debilitar la normatividad neoclasicista que se practicaba por entonces en las Academias.

Otra de las contribuciones más duraderas de *Las pinturas* de August Schlegel es la justificación de la crítica del arte, en particular de la crítica de la pintura. En el debate que nos ocupa, **¿Religión del arte o comprensión del arte? La crítica de Hegel al romanticismo**, la justificación de la crítica de arte hace de August Schlegel un aliado de la comprensión y, por lo tanto, un aliado de Hegel y de la filosofía del arte. El concepto de crítica de arte del romanticismo, como su palabra lo indica, es ya "crítica del arte" y no "crítica del gusto", como lo había entendido la Estética del siglo XVIII hasta hacia muy poco. El énfasis sobre "el gusto en mí" queda desplazado por el de la obra de arte y su experiencia, que es algo que puede cambiarme. En el diálogo *Las pinturas* el juicio de gusto es abandonado en favor de la conversación sobre el arte, cuya competencia ya no se puede contentar con la reacción inmediata a la mera impresión, sino que requiere haberse concedido "el debido tiempo para mirar". August Schlegel expresa esta necesidad a través del personaje Waller: "(...) El hecho de que una obra de arte despierte en distintas personas impresiones tan sorprendentemente dispares en cuanto a su riqueza, profundidad y sensibilidad, testimonia lo mucho que importa lo que pone el contemplador".⁹

Este es un punto de vista fundamental, pues la experiencia del arte se concibe como un diálogo recíproco, donde la respuesta activa del contemplador es la que hace elocuente la obra o pone de presente su vana pretensión. "Lo que pone el contemplador" importa tanto, pues no pone sólo sensibilidad pura y a secas, sino que con ella pone también su experiencia personal, su saber, pone, sobre todo, la cultura de su época asimilada por él como *éthos*, como una segunda naturaleza. Esta concepción de la experiencia del arte, básica para la crítica que plantea August Schlegel, será tan importante para Hegel porque es una experiencia donde se necesita de la obra y nosotros, y en el "nosotros" hay tanta complejidad cultural e histórica, que ya no se puede pretender un arte tan poderoso que se nos imponga con la reverencia, la sumisión y el alcance comunitario y participativo que supone la religión para ordenar nuestras vidas y el mundo. En la idea de una religión del arte se camufla, al menos para la mentalidad de la cultura moderna, una irracionalización autoritaria de la función del arte en el saber y las instituciones de su mundo. La recepción crítica del arte, que por ser crítica no tiene que sacrificar lo estético, constituye en cambio uno de los ingredientes de la comprensión del arte, constituye el aspecto especializado del conocimiento y las ciencias del arte, ese elemento de ilustración que ha de combinarse juiciosamente con

9 *Ibid.*, p. 44.

el disfrute para ponderar los efectos prácticos del arte —éticos, políticos o sociales— en la cultura de la época.

Pero ¿cuál es el sentido genuino de la crítica del arte de August Schlegel? Que no se deje confundir con la palabrería, ese peligro siempre al acecho. La crítica requiere competencias, debe haber conocimiento del arte en cuestión, de sus técnicas y medios expresivos; debe haber conocimiento de su historia. Pero esto tampoco basta, pues la crítica requiere también lo poético: su función no es describir la obra en prosa. Como ésta es la protesta del pintor Reinhold, Waller (August Schlegel) salta de inmediato: “Me comprende usted mal, queridísimo amigo. Ni se me ocurre querer conseguir con el lenguaje precisamente aquello que sólo una impronta sensorial puede lograr. Simplemente digo que el lenguaje es capaz de captar vivo el espíritu de una obra de arte figurativo y de representarlo”.¹⁰ El artista no trabaja sólo para él, como tan frecuentemente se dice y se celebra, ni el arte encuentra “en su propio ámbito el origen y la meta de su existencia”.¹¹ En la concepción romántica del arte, como lo recalca Louise, otro de los personajes del diálogo, “lo principal es que haya relación y trato mutuos”; no sólo hay que renovar de continuo la comunicatividad entre obras y público, sino “acercar mutuamente las artes y buscar cruces de una y otra”.¹² Lo poético es lo que anima el espíritu de una obra y es lo artístico del arte, que hace a las distintas artes comunicables entre sí; por lo mismo, también, la palabra de la crítica genuina desaparece, para que sea la presencia de la obra lo que cumpla su cometido.

August Schlegel hace gala de esta crítica poética en las pinturas que van siendo comentadas en el diálogo; puede reconocerse en ella la nueva apreciación de la pintura que unos veinte años más tarde será tan decisiva en las *Lecciones de filosofía del arte* de Hegel. Tal como lo acredita la publicación de las notas que Hotho tomó de ellas en 1823, la concepción schlegeliana de la pintura como arte de la apariencia e idealización de la apariencia, madura y se desarrolla en Hegel en la teoría de lo bello artístico o del Ideal. Este fue uno de los pasajes que más reelaboró Hotho cuando publicó las *Lecciones* en 1835, y desde entonces ha acarreado tantas críticas contra Hegel. Esas críticas se pueden considerar ahora inmerecidas. Con los nuevos documentos a disposición puede decirse que Hegel pertenece al espíritu pictórico del Romanticismo, tan bien captado por August Schlegel, y no al espíritu escultórico del Clasicismo, como el Hegel que Hotho reelaboró para la publicidad en el célebre y debatido texto de las *Lecciones de estética* (un Hegel asimilado a la estética de *Propyläen*, la revista de Goethe, crítica de los románticos).

La nueva apreciación de la pintura puede documentarse en los comentarios sobre la pintura holandesa de paisajes de los siglos XVI y XVII y en los comentarios sobre pintores, en especial, en las quejas contra la pintura escultórica de Nicolás de Poussin (1593–1665) y

10 *Ibid.*, p. 44s.

11 *Ibid.*, p. 45.

12 *Ibid.*

en el entusiasmo con la pintura de Pablo Veronese (1528–1588). El bodegón, las escenas domésticas y populares, y el paisaje, eran todavía consideradas un género menor; estaban descartadas de la “gran pintura”. Schlegel, en cambio, alega ahora un criterio de gran interés para apreciar dichas pinturas como “gran arte” de la pintura: no buscar su dignidad en la trascendencia del tema, sino prestarle atención al “mérito de su tratamiento”, saber “encontrar con igual placer la poesía de la representación artística en lo corriente”.¹³ La novedad de este criterio para apreciar la pintura como pintura es la idea de la pintura como conocimiento del ojo. A propósito de un paisaje el pintor Reinhold hace caer en cuenta de lo siguiente:

(...) usted sólo imagina las distancias, no las ve. Y es que la pintura no emprende la tarea de reproducir los objetos tal como son, sino tal como aparecen. (...) El ojo por sí mismo sólo conoce el tamaño aparente de los objetos en su mutua relación; una ave rapaz cercana que tapa una nubecilla más alejada es para nuestro ojo del mismo tamaño que ésta. No establecemos las distancias más que a partir de los colores menos intensos y los contornos más difusos (...) Son cosas de este tipo las que pone el paisajista en primer plano.¹⁴

En el ejemplo de la pintura de paisaje, su excelencia artística consiste en que el artista “le presta al espectador (una) comprensión elevada de él, o mejor, elabora su sentido universal en su originaria constitución: nos enseña a ver. Es curioso que uno pueda desaprenderlo en tal grado. Pero ¿cuándo se dedica uno a ver por mor del ver mismo? El ver sucede siempre a propósito de otros menesteres”.¹⁵ La pintura nos saca de lo corriente, porque en ella, gracias a sus medios técnicos y expresivos, vemos por ver, por la libre actividad del ver; y lo mismo puede decirse de la música: la oímos por el puro oír y su libre actividad; así aprendemos a oír. En un momento del diálogo en el que el pintor puede alardear con fruición del conocimiento de su arte, le dice unas palabras a Waller, el teórico, que parecen adelantadas para Hegel, tanto para hablar de la pintura, como para hablar de lo ideal en el arte en general:

(...) la pintura es, en realidad, el arte de la apariencia, como la escultura el arte de las formas. Y si no temiera caer en sus irrealizables exigencias filosóficas, Waller, yo diría que su designio es idealizar la apariencia. En la realidad nos acostumbramos a pasar por alto la apariencia o a ver a través de ella: en cierto modo la aniquilamos sin cesar. El pintor le da un cuerpo, una existencia autónoma separada de nuestro órgano; convierte para nosotros en un objeto el medio mismo de todo lo visible. Así, pues, debemos demorarnos cabe la apariencia, ¿y cómo ésta podría merecer tal cosa si no es elegida y representada de la manera más significativa y agradable?¹⁶

August Schlegel proporciona por lo tanto las consideraciones gracias a las cuales el romanticismo estatuyó el rango de la pintura como pintura. No se puede hablar de pintura

13 *Ibid.*, p. 47.

14 *Ibid.*, p. 48.

15 *Ibid.*, p. 52.

16 *Ibid.*, p. 53.

pura en el sentido que llegó a tener en el siglo XX, pero le abrió el paso a una experimentación de la pintura en el sentido de concentrar el interés del ojo en el goce de la apariencia, en lo poético de ella; al destacarla y retenerla, la apariencia en su visualidad gana sentido, logra verdad.

Entre August Schlegel y Hegel hay una comunidad innegable de criterios, que pueden reconocerse en *Las Lecciones de filosofía del arte* que Hegel dictará en 1818 en Heidelberg y luego en Berlín en 1820-1821, 1823, 1826 y 1828-1829. Pero entre 1800 y el período de Berlín ocurren muchas cosas en Alemania, en lo político y en lo artístico. Para el tema sobre si comprensión o religión del arte, ocurren cosas de mucha resonancia en la pintura, pues de un arte libre todavía en 1800, ésta pasa a convertirse en "pintura cristiana" partidaria del poder político. Este proceso no es lineal, sino complejo, y los agentes más importantes son dos: la entrada en escena de los Nazarenos en el ámbito de la pintura, y de Friedrich Schlegel, el hermano de August, en el ámbito del debate ideológico y del influjo político. En 1815 Schlegel fue nombrado secretario de la Legación Imperial ante la Confederación Germánica, un organismo a través del cual se podía vigilar y orientar la política universitaria y de las Academias de arte; en 1820 fue editor de la revista *Concordia*, otra tribuna de Schlegel para intervenir en la opinión pública.

Sobre el nuevo concepto de la pintura y su función influyen varios hechos de interés: debido al acrecentamiento del aprecio por la pintura holandesa de los siglos XVI y XVII y de la vieja pintura alemana de la Edad Media tardía y principios del Renacimiento, los pintores alemanes se sienten ahora con referentes pictóricos propios frente al modelo tutelar y académico de los italianos y los franceses. Esta autoestima se convierte en nacionalismo patriótico durante la ocupación napoleónica que comienza a extenderse desde 1801. La repartición de los dominios religiosos y la secularización de los bienes de las Iglesias ordenado por Napoleón en 1803 hace pasar a colecciones privadas muchas de estas antiguas pinturas, lo cual comenzó a consagrarlas como excelencia museable. Friedrich Schlegel fue un activo consejero para la constitución de una de las colecciones más importantes, la de los Hermanos Boisserée, de Colonia, quienes hicieron gran difusión de ellas mediante reproducciones. El mismo Schlegel se familiarizó en París con la pintura religiosa italiana, cuya culminación situó en la del joven Rafael (1483-1520), el Rafael del círculo del Perugino (1450-1523). Se fortaleció por tanto una idea de la pintura que alimentó el sentimiento de resistencia contra la ocupación francesa y su cultura, y chocaba con la formación que se daba hasta entonces en las Academias de pintura en Alemania. En éstas dominaba aún la herencia neoclasicista de Anton Raphael Mengs (1728-1779). Dentro de las revistas influyentes que representaban puntos de vista clasicistas, la más importante era *Propyläen*, fundada por Goethe desde 1798, con la colaboración del pintor e historiador del arte J.H. Meyer. Goethe siempre fue un crítico de la orientación patriótica y cristiana de la nueva pintura alemana de los Nazarenos, pero era una eminencia a quien no se podía atacar sin acarrear desprestigio, al menos hasta 1821, cuando comienza la era de Metternich como Canciller Austriaco, el gran poder político bajo el cual Friedrich Schlegel podía acogerse como defensor de la institucionalidad.

La idea de la pintura que debía hacerse la resume Schlegel básicamente en dos ideas: la necesidad de volver a la antigua pintura medieval y del Renacimiento, y, sobre todo, la necesidad de volcar de nuevo la pintura a los temas cristianos. La Edad Media fue idealizada como una era de paz y armonía, todo ello garantizado por la fe cristiana, por la unidad católica. Oponer una pintura que le hable al corazón y al sentimiento religioso, que mueva a la devoción, a la pintura que sólo busca la habilidad técnica y el esplendor formal con temas de la antigüedad pagana, la pintura de Academia, fue la queja de una generación de pintores jóvenes de Viena en 1809, liderados por Franz Pferr (1788-1812) y Friedrich Overbeck (1789-1869).¹⁷ El ingreso les fue negado en 1810, y se establecieron en Roma bajo el nombre de "Liga de San Lucas", el evangelista que según la leyenda pintó a la Virgen. La idea consistía en fundar una hermandad de artistas y alimentar con la fe compartida una especie de apostolado por medio de la pintura. El abandono de Viena no estuvo relacionado solamente con la exclusión de la Academia, sino con la invasión de Napoleón a Austria. Esta liga de pintores no sólo alimentó su solidaridad con el sentimiento cristiano católico, sino con el sentimiento patriótico contra el invasor y su cultura. Su modo de vida les valió el apodo burlón de "Nazarenos", y así han pasado a la historia.

La situación política cambió favorablemente para ellos en 1815, año del Tratado de Viena luego de la derrota de Napoleón. Friedrich Schlegel, quien los protegía, entró al servicio de Metternich, y aunque la crítica no los favorecía, pues habían sido criticados por Goethe y Meyer en 1817, en 1819 tuvieron una gran oportunidad para hacerse reconocer; aprovechando la visita a Roma del emperador austriaco Francisco I, organizaron "La exposición de arte alemán". Esta autodenominación de "arte alemán" obedecía a la pretensión de representar el arte que se necesitaba en Alemania durante la marcha de la política de la Restauración. La crítica volvió a serles negativa. Ante ello, Friedrich Schlegel publicó una reseña titulada: *Sobre la exposición del arte alemán en Roma, 1819*, donde los defendió con tono moderado, para evitar, quizá, romper con la autoridad reconocida de Goethe. En 1820, Johann David Passavant reforzó la actualidad de los Nazarenos en una publicación titulada *Sobre las aspiraciones de la escuela artística neoalemana*, en la que los elevó a la categoría de auténticos herederos de la Escuela Toscana. Friedrich Schlegel publicó en su favor en 1823 *Consideraciones e ideas sobre el arte cristiano*, y en 1825 —una época ya de afianzamiento de la política cultural de la Restauración, a tal punto que varios de estos pintores, años antes rebeldes contra la Academia, ahora volvían a dirigir algunas de ellas, como las de Munich y Dusseldorf—, Schlegel reeditó su escrito de 1819 con una addenda corta pero suficiente para captar en ella el vuelco que se había dado en la pintura oficial en esos años, tanto en sus criterios estéticos como en su función cultural y política.

17 Caspar David Friedrich (1774-1840) presenta en 1810, en su taller, el *Cristo para el Altar de Tetschen*, que desconcierta y arranca críticas por mezclar géneros tenidos hasta entonces por inconciliables, tanto por el contenido como por el rango dentro de los géneros pictóricos: el tema religioso y la pintura de paisaje. Friedrich permanece muy independiente; no cabe ni dentro de la pintura del "Lukasbund" de los Nazarenos, ni dentro de la estética de innovación del clasicismo de Goethe.

Esta addenda de 1825 rezuma triunfalismo y desprecio; triunfalismo por el reconocimiento oficial —imperial— de “la belleza cristiana”, la pintura de los Nazarenos, ahora en la reconquista de las Academias; desprecio por el “arte antiguo”, es decir, por el espíritu pagano del academicismo. Es muy probable que a través de la crítica al academicismo de la herencia de Mengs, la crítica esté sutilmente dirigida contra *Propyläen*, la revista orientada por Goethe, cuyo “clasicismo” era más bien estratégico, pues su espíritu cosmopolita lo que en verdad quería contener era ese fanatismo neoalemán cristiano y patriótico. Ésta era ahora la ideología y el discurso del poder, y sus consecuencias en las Academias y en la Universidad eran obvias: la Universidad de Berlín, por ejemplo, había sido fundada en 1810 en el espíritu libre y crítico de Wilhelm von Humboldt (1765-1835); Hegel fue llamado a ella y comenzó a desempeñarse desde 1818, y ya en esta época era fuerte la presión política por enfilear la formación universitaria en la recristianización de la cultura, dictada por la Santa Alianza.¹⁸ Hacia 1825 las *Lecciones de filosofía del arte* de Hegel eran famosas en Berlín y sus planteamientos en contra de una religión del arte —el carácter pretérito del arte—, y en favor de una comprensión del arte, del arte libre, deben tomarse como respuesta a estas presiones.

No se puede decir que la addenda de 1825, reforzada ideológicamente en 1826 por la publicación póstuma del ensayo poético de Novalis (1772-1801), *La cristiandad o Europa*, escrito en 1799, esté dirigida contra el magisterio de Hegel, pero los temas en que se centra, sobre todo el diagnóstico sobre la época y la respuesta del arte a ella, en especial el protagonismo exageradamente polarizado de la pintura como “el arte”, tienen que haberle arrancado a Hegel sus tesis, a primera vista también tan polarizadas, pero que no lo son en absoluto, si no se confunde la coyuntura histórica con la época, el oportunismo para el arte con la pertinencia del arte a su tiempo; Friedrich Schlegel representa la confusión, Hegel representa la distinción.

El triunfalismo restauracionista de Friedrich Schlegel queda consignado desde el primer párrafo de su addenda de 1825: como afirma de entrada, la causa del arte cristiano ha vuelto a triunfar, y su carácter definitivo se apoya ahora en el “conocimiento sólido del arte alemán”, y en la “nueva claridad” con que ahora se conoce “la belleza cristiana”. “En otros tiempos”, en la Edad Media, no se tenía conocimiento de ella, pues “se vivía” en su concepto y “constituía la atmósfera de la época”; de ese “mero sentimiento aún inconsciente y no desarrollado” se ha pasado a un conocimiento de la belleza cristiana que ahora le traza al arte, a la pintura sobre todo, sus fundamentos y su “verdadero camino”. La comprensión concreta de la belleza cristiana no consiste para Schlegel en una teoría de lo bello o del arte, que para él no son más que conceptos muertos, discursos académicos de “pintura de

18 Sobre el apoyo y la resistencia que tuvo Hegel para ser llamado a la Universidad de Berlín (hoy Universidad de Humboldt), véanse los capítulos *Sobre la leyenda negra del Hegel ‘prusianizado’* y *Hegel en Berlín: los encantos de una gran universidad*, en: DUQUE, Felix. *La Restauración*. *Op. cit.*, p. 22-54.

polvera”, de “arte de moda”; consiste, en cambio, en el “sentido cristiano, hondo y piadoso, nuevamente despierto y mejor formado”; es algo así como un nuevo modo de ser que reconfigura de suyo también el arte. Auténticamente romántico, Schlegel capta bien que “la naturaleza del nuevo arte”, la nueva pintura, es “ser un arte siempre anhelante, que no hace sino indagar en pos de la Idea Suprema...como una perpetua búsqueda”, sólo que su camino correcto en ese peligro tremendo del anhelo infinito únicamente está asegurado en la belleza cristiana, que de por sí es pensamiento y una interpretación de todo.¹⁹

La afirmación de Schlegel sobre la perfección lograda de la pintura cristiana era falsa, pues la crítica de 1819 había hecho notar sus debilidades técnicas y la falta de credibilidad de su catolicismo. La crítica no descubría mérito pictórico en la exposición de los Nazarenos, y de hecho, pocas de sus obras se consideran hoy de interés. Los conocedores rescatan sólo a Veit y Overbeck como verdaderos representantes del espíritu de los Nazarenos, mientras que confirman en los demás lo que la crítica de entonces señalaba: un manierismo justificado sólo por el programa, por la pintura que se hubiera querido hacer, pero no por lo que se hizo.²⁰ Por ello salta a la vista la perversión argumentativa de la retórica de Schlegel cuando hace de los defectos virtudes, y de lo que se le critica a dicha pintura un ejercicio de devoción. En esta argumentación aparece el diagnóstico de Schlegel sobre la época, el cual se tuvo que haber tenido muy en cuenta por Hegel para deslegitimarlo sin contemplaciones y de inmediato como una ilusión para el espíritu y la mentalidad de la cultura moderna.

Schlegel exige para el arte de la época y para el futuro del arte una disposición por parte del artista que puede ser posible como disposición particular y privada, pero que ya es imposible como *Bildung*, como cultura o formación del artista como tal. Al artista no se le puede exigir, según Hegel, lo que la cultura y la época ni le proporcionan ni esperan de él, algo que Schlegel resume en dos exigencias: la primera: “que la idea de la belleza cristiana deje de ser un concepto muerto y meramente supuesto; algo aprendido o repetido. Tiene que haber en ella seriedad y plena verdad viva, pues precisamente este concepto sólo puede ser captado con un sentimiento profundo y propio”. Pero como el “sentimiento piadoso” no basta por sí solo para hacer al artista, lo segundo que se requiere es: “una luz interior vivificante, cosa bien distinta del mero talento para la invención fructífera o la magia para el color, por sumamente estimable y más bien rara que pueda ser esta última en la pintura”.²¹ Ya no son el gusto y el genio los que hacen al artista, y al arte, arte bello. Ahora son sentimiento religioso profundo y la inspiración divina los que han de hacer al artista, y al arte, arte cristiano. La pintura no puede ser ya otra cosa que “sentimiento de vida interior” a la vista; sólo que a la vista del alma, poco importa que no convenza a los ojos del cuerpo. El discurso de Schlegel no puede ser menos dirigista y fundamentalista:

19 Cfr. SCHLEGEL, F. *Sobre la exposición del arte alemán en Roma, 1819, Addenda de 1825*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.* p. 136s.

20 Cfr. D'ANGELO, Paolo. *Prólogo*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 26s.

21 SCHLEGEL, F. *Sobre la exposición...*, en: *Ibid.*, p. 137s.

En esta luz divina de la vivificación interior debe el verdadero pintor comprender todo lo que ve e incluso sus representaciones internas y su mundo mental han de asumir esta forma y figura. Y desde todas sus obras debe irradiarse esta secreta luz del alma distintamente, consumada en bella claridad, como una palabra proferida. Precisamente en esto radica la esencia peculiar de la belleza cristiana y lo que la distingue del arte antiguo. Este último se basa más en una elevada idea de la configuración viva del cuerpo, compatible, si bien de manera algo diferente, con el principio de la más alta belleza del alma.²²

Schlegel mismo describe lo que ha de esperarse de esta pintura, lo cual coincide con lo que estaban ofreciendo en ese momento los Nazarenos, y lo que comenzaban a imponer como nuevos directores de las Academias. Como publicista en favor de la política de Metternich, debía sentirse el intelectual más eficiente para imponer políticas culturales, entronizando los patrones de una pintura cristiana y deslegitimando todo lo demás. Si uno piensa en la reacción de Hegel, esto le debió haber producido repulsión, amante como era de la libertad de la pintura. En vez de un “arte de la apariencia”, libre de por sí, Schlegel describe un arte de aureola:

Una aparición supraterrrenal que vence al alma, un estado de iluminación y elevación celestiales, una luminosa resurrección de la noche oscura de la tumba, tal y como irrumpe la aurora a través de las nubes plomizas; un arrobamiento amoroso en medio de la naturaleza sufrida, un rayo de belleza interior que irradia desde el dolor más hondo del alma: estos son los temas auténticos y no meramente contingentes de la antigua y de la nueva pintura cristianas, y así es como deben ser ambas esencialmente captadas.²³

Si frente a una Madonna, o a una imagen de Dios Padre o de Cristo ya no doblamos la rodilla como dice Hegel en sus *Lecciones de estética*,²⁴ pues la formación racional de la conciencia moderna interpone entre el arte y nosotros la mediación estética y el juicio reflexivo, en vano puede aceptarse que se le exija al arte que suplante de nuevo el goce o el interés estético y el conocimiento por la devoción: “ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la Edad Media”.²⁵ Frente al diagnóstico de Schlegel, que sólo puede ampararse en la coyuntura política del momento, favorable a sus compromisos y opiniones: “(...) nuestra época y la progresiva evolución en el sentido de la cosmovisión cristiana traerán consigo y producirán, conforme a la atmósfera intelectual ahora reinante, también un arte que le sea peculiar y una nueva época del mismo (...)”,²⁶ Hegel responde con su diagnóstico sobre la época moderna, según el cual, su mentalidad está acuñada irreversiblemente por el conocimiento científico, la cultura de sus instituciones está regida por la legalidad y el derecho, y la religión, con su institución, la Iglesia, ha pasado al ámbito de las libertades privadas. Cuando Hegel afirma que “nuestra época es desfavorable al arte”

22 *Ibid.*, p.138.

23 *Ibid.*

24 Cfr. HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p.13 y 79.

25 *Ibid.*, p. 13.

26 *Ibid.*, p. 138s.

no se refiere al arte libre, sino a la imposible restauración de una religión del arte, que lo sobrecarga con funciones que ya no puede satisfacer ante la comprensión de la religión y la moralidad que caracterizan la cultura moderna. Una religión del arte ya es un imposible, no por el arte en cuanto tal, sino por nosotros, por nuestra conciencia del mundo y la historia; una religión del arte sólo puede ser la imposición de un poder político de turno, que instrumentaliza el arte para revestir su poder con la legitimidad de lo sagrado. El arte de la sociedad burguesa no puede ser ya arte donde su belleza sólo la pueda ver el alma. El argumento de Schlegel de que “solamente el alma ve lo bello. El ojo sensible se limita a ver la envoltura material de la forma exterior, o sea: la gracia; mientras que el pensamiento capta sólo lo elevado y sublime”,²⁷ está respaldado en un diagnóstico equivocado. En la época moderna, como pretende Schlegel, el arte ya no “está conectado esencialmente con el cristianismo”.²⁸ Este argumento de Schlegel no es sólo un anacronismo para Hegel, sino un persistente platonismo cristianizado, lo cual no es otra cosa que una deslegitimación filosófica del arte a través de la deslegitimación de la apariencia. Hegel no podía olvidar tan pronto algo que en la filosofía había quedado firme desde Kant, que una de las maravillas del arte —Kant se refería en particular a la poesía— era poder jugar con la apariencia sin engañar. Tampoco podía olvidar tan pronto la concepción antropológica de Schiller, según la cual el fenómeno que anuncia en el salvaje el acceso a la humanidad es el goce en la apariencia porque ella es obra del hombre en cuanto tal; despreciar la apariencia estética es para Schiller despreciar el arte “cuya esencia es esa apariencia”, práctica de humanidad soberana.²⁹ Menos aún podía olvidar Hegel la teoría del arte de su coetáneo August Schlegel, con quien por estos años había roto la relación su hermano Friedrich. August había ajustado el punto de vista de Schiller a la pintura en especial, exaltándola como arte de la visualidad, arte del gozo por la apariencia en el ver por el ver mismo.³⁰ Su idea de que el diseño de la pintura “es idealizar la apariencia”, lanzada en 1799, ya había madurado en Hegel en sus lecciones, en la teoría de lo bello artístico o del ideal; según dicha concepción, la idealización de la apariencia consiste en la capacidad del arte para hacer de la apariencia una mediación de verdad.³¹ Esta es una comprensión ilustrada del arte, madurada por el propio movimiento

27 SCHLEGEL, F. *Sobre la exposición...*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 139.

28 *Ibid.*

29 *Cfr.* KANT, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, § 53, p. 234. SCHILLER, F. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Anthropos, 1990, Carta 26, p. 343s.

30 *Cfr.* SCHLEGEL, A. *Las pinturas*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 53.

31 *Cfr.* HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin, 1823. Copiadas por H.G. Hotho, editadas por A. Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 1998, p. 79. Esta idea compendia la comprensión de Hegel de lo bello artístico y muestra la intervención discutible de Hotho, quien la consigna en sus propias notas en 1823, pero la oscurece en la redacción que elabora para la edición póstuma de las lecciones de Hegel, entre 1835 y 1842. En esta versión, lo bello artístico, el ideal, aparece definido como “la apariencia sensible de la idea” (*cfr.* HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética. Op. cit.*, p. 85). Esta es apenas una muestra de la ingente tarea que debe afrontar la revisión de la filosofía del arte de Hegel que recién ha comenzado, gracias a la cual ya se han publicado las notas

romántico y básica para Hegel, una comprensión que había que defender ahora de la mistificación de Friedrich Schlegel. Para Hegel, cristianizar el arte es sacrificarlo, pues condena de entrada su elemento; la apariencia de su visualidad queda rebajada a instrumento de catecismo, su visualidad ya no es apariencia en la que vale la pena demorarse.

Este debate tenso entre Hegel y Friedrich Schlegel o, en términos de relación con el arte, este debate entre comprensión del arte y religión del arte no alcanzó a resolverse en vida de los contrincantes, pues Schlegel murió en 1829 y Hegel en 1831, pero ambos tuvieron seguidores. El caso más interesante para observar este proceso, un caso, además, para constatar que Hegel no deliraba cuando se oponía tan resueltamente a la política cultural que promovía Schlegel en la pintura, es el gran cuadro y el extenso escrito que Johann Friedrich Overbeck le adjuntó al entregarlo en 1840: *El triunfo de la religión sobre las artes*, fruto del trabajo de 10 años. La addenda de Schlegel de 1825 era una directriz para la pintura, representada para él en ese momento por los Nazarenos en la exposición de Roma de 1819; *El triunfo de la religión sobre las artes*, ahora en 1840, era la realización de ese programa por parte de Overbeck, líder espiritual del grupo de pintores, ya casi disuelto desde 1830 y algunos de los cuales ya eran en este momento directores o profesores de Academia en Alemania.

El tono dominante del escrito adjunto al cuadro es el de un maestro seguro de su mensaje “a los jóvenes artistas”. La concepción visionaria del arte queda formulada desde el principio del texto:

quiero empezar indicando la denominación que me parece más acertada, a saber: *El triunfo de la religión sobre las artes*, o también más brevemente: *El Magnificat del arte*. Pues de la misma manera como, en la parte superior del cuadro, la misma Madre de Dios escribe su canto de alabanza para exhortar a todos, en función de directora del coro, a rendir honores a Dios Nuestro Señor, del mismo modo expresa este pensamiento en la parte baja del cuadro el círculo de artistas, compuesto sólo por quienes han puesto preferentemente su arte al servicio de la religión: las artes son celebradas aquí sólo en la medida en que contribuyen a la glorificación de Dios y, de esta manera, forman una de las flores más deliciosas con las que aparece adornada su Iglesia.³²

Este cuadro, actualmente en la Escuela de Arte Städel, de Frankfurt, es “la summa de la teoría artística nazarena”, pues es un catecismo pintado, “una conferencia con el pincel”, pero también es el canto del cisne de esa teoría romántica de la pintura como religión de la pintura que promovió Friedrich Schlegel. El sentido religioso también está presente en la pintura del más grande de los pintores románticos, Caspar David Friedrich, pero en ella no hay predicación ni púlpito, sino una invitación a lo espiritual que no pasa por la mediación de la Iglesia, sino más bien por la de la contemplación de la infinitud en la naturaleza, a la cual

de otros oyentes de sus lecciones. La propia obra de Hotho, y en particular sus *Lecciones de Estética* de 1833, de próxima publicación, pueden ganar también con ello perfil propio.

32 OVERBECK, J.F. *El triunfo de la religión sobre las artes*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 164s.

está expuesto el individuo. El cuadro de Overbeck tampoco encontró fieles, al menos en el ámbito de la filosofía. Un año más tarde, en 1841, el representante más destacado por entonces de la filosofía del arte de Hegel, Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), le repitió a Overbeck la crítica del maestro: “una Virgen nos resulta hoy algo imposible en un tiempo en que llevamos frac y corbata”, y tan increíble como esa mitología cristiana que la Reforma protestante socavó, en favor de una relación más racional con la religión en los nuevos tiempos, su ambición de reducir el desarrollo del arte a la historia que el cuadro fabula, también resulta hoy insostenible.³³

La tesis fundamental de Hegel, que determina en su filosofía la relación con el arte como una relación de comprensión, es la idea de que el significado y la importancia de éste se juzga por el alcance de su función en la cultura a que pertenece. Esta función tiene que ver con la fundación o la contribución que el arte le presta a la autocomprensión de la conciencia histórica de una comunidad, un pueblo o una época. Esta función la cumplió el arte del modo más pleno y perfecto en la antigua cultura griega, pues por medio de las representaciones de los dioses y sus acciones, primero en la poesía y luego en la arquitectura y la escultura, el arte configuró la religión que congregó y en la cual se reconoció la comunidad. En una intuición de lo bello, el arte le proporcionó a esa cultura una representación viva e influyente de lo divino, y con ello, la base para su comprensión de lo ético; en la autoconciencia histórica de esa cultura el arte fue la pauta que le dio su orientación original. En el mundo moderno, esta función sólo la puede cumplir el arte de un modo parcial, pues su pretensión de orientación de la praxis humana está involucrada y tiene que contar con una cultura cuya mentalidad está acuñada por algo que ya no puede eludir: la necesidad de racionalidad. En esta nueva situación, la orientación de la acción humana está sustentada, ante todo, en la reflexión autónoma, y en ella ya no basta lo que el arte proporciona: intuición. Para el hombre moderno el conocimiento objetivo y general es algo necesario, y con ello el conocimiento del arte mismo. La historia del arte y la filosofía del arte son para Hegel intermediarios entre las artes y su diversidad histórica, y su objeto consiste en acompañar la intuición para esclarecer, para comprender, el significado histórico cultural del arte.

La oposición tan radical entre Hegel y Friedrich Schlegel se debe a la apreciación tan diferente que uno y otro tienen de la función que el arte puede cumplir a cabalidad en el mundo moderno. En esta cultura, el arte ya no es relevante en el contexto del culto, y la legalidad ha desplazado la moral fundada en la religión. No quiere decir esto que el arte ha perdido su función en la cultura secular. La sociedad del mundo moderno también tiene sus lugares para el arte: el museo, la exposición, el teatro, la sala de conciertos, la literatura. Pero estas son instituciones acordes con la *Bildung* en el modo moderno y secular de culturizarse, donde el individuo y la sociedad experimentan el arte, lo juzgan, lo aprecian y lo critican. Esta es la forma moderna por medio de la cual el arte, como un proyecto de mundo configurado intuitivamente, cumple su destinación esencial a la comprensión intersubjetiva. Esta es la

33 Cfr. D'ANGELO, Paolo. Prólogo, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 28s.

forma como el arte recibe y retiene su función y su significado en el desarrollo, la conservación y la transmisión de la cultura humana. Hegel trata siempre de mantener la correspondencia entre la *Bildung* y el arte, entre el estado de la cultura y el arte; Schlegel, en cambio, los desfasa: empequeñece la cultura para entronizar el arte, pues la religión del arte implícita en el "arte cristiano" que defendió y requirió, no puede funcionar sino en una relación vertical del poder y del conocimiento, y esa ya no puede ser la posición del arte en la cultura con la que ha de compartir su pretensión de verdad, ni puede ser tampoco la respuesta que el arte espera. El arte puede sugerir, pero no puede pontificar, puede invitar pero no puede coaccionar, puede contribuir pero no puede solucionar; en la cultura moderna, el arte ya no puede ser ni el gestor ni el responsable de las "virtudes nacionales". De hecho, con el Romanticismo comenzaron propiamente los manifiestos artísticos, los escuadrones de las vanguardias, y tras casi todos ellos se ha agitado esa aspiración romántica de volver a unir arte y vida, arte y comunidad, arte y política. La aspiración es legítima, pues el arte pertenece en lo fundamental a la praxis humana de transformación de la realidad dada; no es un lujo burgués ni un adorno del poder. Pero esa aspiración a la transformación no puede pasar por encima del juicio comprensivo de la recepción. La aspiración de la filosofía del arte de Hegel es estar presente y activa en ella; sus lecciones de 1823 terminan con una declaración de esta disposición: "Con esto hemos recorrido el arte en su ámbito. El arte y su seriedad ya es asunto del pasado para nosotros. Para hacer de lo divino un objeto para nosotros nos son necesarias ya otras formas, necesitamos del pensamiento. Pero el arte es un modo esencial de representación de lo divino, y nosotros tenemos que comprender esta forma. Ya no tiene por objeto lo agradable ni la habilidad subjetiva. La filosofía tiene que tomar en consideración lo que en el arte es verdadero".³⁴

La vieja disputa entre la filosofía y la poesía no se desató para sacrificar la una en favor de la otra, y lo mismo vale para la saludable tensión entre arte y filosofía en el mundo moderno tal como lo captó Hegel. Tanto en su crítica contra Schlegel, quien quería mentirle a través del arte a sus contemporáneos estetizando la política, como en el compromiso en que Hegel dispuso la filosofía para ser digna interlocutora del arte, resuenan las advertencias de las musas antiguas cuando le inspiraron al pastor Hesíodo la relación del origen de los dioses:

¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad. Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundieronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final.³⁵

34 HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Op. cit.*, p. 311s.

35 HESÍODO. *Teogonía* 27-34, en: *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 1978, p. 70s.

Que el arte griego no hubiera regido como una religión dogmática y en cuanto religión del arte haya sido un estimulante de la fantasía para las creaciones culturales de los griegos, fue una idea que unió las inquietudes políticas juveniles de Hegel y Schlegel, para mirar críticamente su época convulsionada. Ahora bien, que eso tenía que volver a ser así, como se lo propuso Schlegel años más tarde bajo la justificación política de un nuevo arte cristiano, fue lo que los confrontó radicalmente en su madurez. Para Hegel ello constituía una práctica de política equivocada con el arte, pues era una política de poder, y lo que se ajusta al arte es practicar con él una política de libertad, en la que el arte participe de la dinámica de la ilustración cotidiana y su cultura del juicio.