



## La construcción de la Modernidad estética: La ilusión de la autonomía de la obra de arte

Luis Alvarenga

Universidad Centroamericana, San Salvador

Desde la perspectiva weberiana, podemos observar que la Modernidad se contruye en virtud de un proceso de racionalización de los diferentes ámbitos y experiencias humanas. Dicha racionalización, que es el punto de apoyo del proceso de construcción del capitalismo, crea, dentro de la producción material e ideológica, ámbitos especializados, en los cuales reina la ilusión de una autonomía absoluta. De esta manera, la esfera económica se percibe como un ámbito autosuficiente por sí mismo, con sus propias leyes y su propia “naturaleza”. Tal es la ilusión de la autonomía absoluta de cada uno de estos ámbitos con respecto al resto de la sociedad.

Este proceso de racionalización-especialización-autonomización toca también al ámbito de lo estético, el cual es confinado a su expresión artística. La *autonomía absoluta* que se le adjudica a la obra de arte es uno de los rasgos más destacados de la modernidad estética. Dicha autonomía es una construcción ideológica, cuyos orígenes podemos encontrarlas en dos elementos importantes del pensamiento alemán del siglo XVIII: la filosofía idealista —con Kant a la cabeza, pero con importantes aportes posteriores por parte de Schelling y Hegel— y el romanticismo. Para Peter Bürger, en su estudio sobre las vanguardias,

*“Kant ha concedido a lo estético un puesto privilegiado entre la razón y los sentidos, y ha definido el juicio del gusto como libre y desinteresado. Schiller parte de estas reflexiones de Kant para ocuparse de algo así como una determinación de la función social de lo estético. El intento parece paradójico porque Kant había puesto de relieve el desinterés del juicio estético, lo cual implica también, como se vio en primer lugar, la carencia de función del arte. Lo que Schiller intentará ahora probar es que el arte, en base precisamente a su autonomía, a su desvinculación de fines inmediatos, es capaz de cumplir una misión que no podría cumplirse por ningún otro medio: la elevación de la humanidad”.<sup>1</sup>*

Bürger reconstruye la forma en que se originó la ideología de la autonomía del arte, remitiéndonos a la situación particular en la que quedan los artistas en la nueva sociedad burguesa. Al ser el arte una actividad que no se integra a la lógica de la producción de mercancías del capitalismo, los artistas se quedan en una situación marginal, como los últimos remanentes de los gremios medievales. De ahí que la ideología de la autonomía del arte sea una conciencia —falsa conciencia, pero conciencia al fin— del arte como un mundo distinto al de la lógica capitalista (*racionalidad instrumental, racionalidad de medios y fines*):

*“En resumen, la autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente,*

<sup>1</sup> Bürger: Teoría de la vanguardia, p. 96.

*liberada de constricciones inmediatas. En esto reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas. La categoría, sin embargo, no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico, que está por tanto socialmente condicionado. Y precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología —con tal de que se utilice este concepto en el sentido de la crítica de la ideología del joven Marx— está al servicio de alguien. La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una ‘esencia’ del arte).<sup>2</sup>*

El fenómeno es complejo y no puede reducirse simplemente a la categoría de “ideología” en el sentido negativo de la palabra. Ciertamente, la ideología de la autonomía estética legitima la separación del arte de otros ámbitos humanos, como la política y la economía, por citar algunos. Así, esta ideología recubre la condición escindida del sujeto en la Modernidad (los dualismos alma-cuerpo, arte-política, público-privado son ejemplos de esta escisión). Si bien reviste este carácter, también es necesario decir que la autonomía del arte se concibe como un espacio de libertad frente a la lógica reificadora del capitalismo, a la propagación de la racionalidad instrumental en todos los ámbitos de la vida humana. Esto le permite al arte tener un carácter crítico. Veremos sucintamente cómo se conforma la ideología de la autonomía absoluta del arte en el romanticismo estético alemán (Schiller) y en la crítica del juicio que formula Kant, así como en los autores adscritos a la tradición idealista (Schelling y Hegel).

## 1. Kant

Es en la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant donde podemos encontrar una formulación teórica explícita acerca de la autonomía estética. Kant apunta hacia una definición de lo estético vinculado a “lo bello”. En la parte dedicada al juicio estético plantea el carácter “desinteresado” del juicio estético. Es ahí donde se basa la autonomía estética. En la medida que el juicio estético carezca del interés de satisfacer necesidades materiales, o de dilucidar las condiciones del conocimiento verdadero o de dar criterios para la orientación práctica de la razón (es decir, la ética), en esa medida, el juicio estético es un juicio autónomo. La autonomía se gana en la medida en que lo estético no tiene una competencia, por así decir, epistemológica, técnica o científica. Lo estético tiene un valor en sí mismo.

Si reconstruimos el análisis kantiano acerca de lo bello, podemos apuntar que Kant lo caracteriza como: (a) algo que produce satisfacción en el juicio estético, pero esta satisfacción es “*sin interés alguno*”. El objeto de semejante satisfacción llámase *bello*<sup>3</sup>; (b) lo bello carece de concepto: esto significa que lo bello es “sin concepto”.<sup>4</sup> Al contrario que el juicio conceptual, que representa en la mente del sujeto las cualidades que se predicen del objeto, el juicio estético lo único que hace es moverse en el ámbito del gusto de los sujetos, sin decirnos nada del objeto del que afirma, para el caso, que

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 99-100.

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 141.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 152.

es bello; (c) Es independiente de las emociones humanas<sup>5</sup>. Las pasiones humanas enturbian la contemplación desinteresada del objeto estético. El juicio estético es autónomo por cuanto se eleva encima del interés, de la búsqueda de finalidades ajenas a sí mismo y de las pasiones humanas. Carece de toda “utilidad” práctica, lo cual lo hace un ámbito independiente de otras esferas “prácticas”: la política, la economía, etc.

Esta caracterización de la “libertad” del juicio estético tiene congruencia con las características del arte. El arte es un “hacer”. Pero este hacer solamente puede darse en condiciones de libertad. “Según derecho —anota Kant—, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad, pues aunque se gusta de llamar al producto de las abejas (los panales construidos con regularidad) obra de arte, ocurre esto sólo por analogía con esto último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquellas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice en seguida que es un producto de su naturaleza (del instinto), y sólo a su creador se le atribuye como arte”.<sup>6</sup> Así, el arte es un producto de la racionalidad como lo es también el juicio estético. Las similitudes van más allá de esto último: tanto la obra de arte como el juicio estético son libres porque carecen de toda utilidad. Ya lo vimos en el caso del juicio estético. No está de más recordar cómo distingue Kant el arte del oficio: “el primero llámase libre; el segundo puede también llamarse arte mercenario”.<sup>7</sup> Arte y juicio estético son el resultado del “libre juego” de las facultades humanas. Revisten un carácter lúdico e independiente de las limitaciones del mundo sensible.

Un elemento clave del análisis estético de Kant es el concepto de “lo sublime”. Al igual que lo bello, lo sublime produce un placer desinteresado y autónomo. El filósofo de Königsberg lo formula de la siguiente manera: “Lo bello tiene en común con lo sublime que ambos placen por sí mismos. Además, ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, ni un juicio lógico determinante, sino un juicio de reflexión; consiguientemente, la satisfacción no depende de una sensación como lo de lo agradable, ni de un concepto determinado, como la satisfacción en el bien”.<sup>8</sup>

Lo sublime va más allá de lo simplemente bello, porque es algo que se eleva de forma superlativa por encima de lo ordinario. Alude también a una facultad especial del espíritu que va más allá de la sensibilidad ordinaria: “*Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos*”.<sup>9</sup> Kant habla de “lo sublime” expresado en la violencia de las fuerzas naturales, en la contemplación de un abismo; habla también de un “sublime matemático”: “*Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña*”.<sup>10</sup> La gran obra de arte expresa propiamente lo sublime.

Ahora bien, ¿quién puede crear esa gran obra de arte? Un tipo de sujeto tan privilegiado y libre como lo es el juicio estético y el arte mismo: el genio. La genialidad sería, para Kant, una cualidad innata —el filósofo de Königsberg habla de “talento” y de “dote natural”, que “da la regla al arte”<sup>11</sup>—. La genialidad, como talento natural, no necesita de la ciencia para crear una obra de arte que exprese lo sublime.

Así como es necesario poseer un talento especial para crear una obra de arte bello, también es necesaria una disposición especial para gozar la belleza del arte. La sensibilidad ordinaria —es decir, no estética— une la satisfacción al interés: “Cuando

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 156 y ss.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 191. Todas las cursivas en este apartado son de Kant.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 262.

se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión)".<sup>12</sup> Ajena a todo interés, la gratificación que experimenta el observador del objeto bello se logra elevar sobre lo ordinario. El siguiente es un ejemplo de ese tipo de observador incapaz de una contemplación desinteresada, como la demanda el objeto bello. Kant pone tres ejemplos de observadores incapaces de hacer un juicio estético, entre ellos, un indígena norteamericano (!): "Si alguien me pregunta si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos, puedo seguramente contestar: 'No me gustan las cosas que no están hechas más que para miraras con la boca abierta', o bien como aquel iroqués, a quien en París gustaba tanto como los figones; puedo también, como Rousseau, declamar contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas; puedo, finalmente, convencerme fácilmente de que si me encontrase en una isla desierta, sin esperanza de volver jamás con los hombres, y si pudiese, con mi sola voluntad, levantar mágicamente semejante magnífico edificio, no me tomaría siquiera ese trabajo, teniendo ya una cabaña que fuera para mí suficientemente cómoda". Contaminada por la búsqueda de la utilidad, la perspectiva de estos observadores sería incapaz de ver la belleza, puesto que "cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto".<sup>13</sup>

El problema de definir el juicio estético a partir del "desinterés" implica, para Adorno, vaciar de contenido a la estética:

Lo revolucionario de la *Crítica del juicio* es que, sin abandonar el ámbito de la vieja estética del efecto, la limita mediante una crítica inmanente, igual que en su conjunto el subjetivismo kantiano tiene su peso específico en su intención objetiva, en el intento de salvar la objetividad mediante el análisis de los momentos subjetivos. El desinterés se aleja del efecto inmediato que quiere conservar el agrado, y esto prepara la quiebra de la supremacía del agrado. Pues, desprovisto de lo que *interés* significa en Kant, el agrado se convierte en algo tan indeterminado que ya no sirve para definir lo bello. La doctrina del agrado desinteresado es pobre a la vista del fenómeno estético; lo reduce a lo formalmente bello (que es muy dudoso en su aislamiento) o a los objetos naturales llamados *sublimes*. La sublimación en la forma absoluta pasó por alto en las obras de arte al espíritu en cuyo nombre tiene lugar la sublimación. La forzada nota a pie de página en la que Kant dice que un juicio sobre un objeto de agrado puede ser desinteresado, pero interesante, es decir, que puede producir un interés aunque no se base en ninguno, da fe honrada e involuntariamente de esta situación. Kant separa al sentimiento estético (y, de acuerdo con su concepción, virtualmente también al propio arte) de la facultad de apetecer, a la que se refiere 'la representación de la existencia de un objeto'; el agrado por esa representación tiene siempre al mismo tiempo relación con la facultad de apetecer'.<sup>14</sup>

La concepción kantiana de juicio estético radicado en la noción de "desinterés" fundamenta una autonomía conquistada al precio de la separación de los intereses humanos, por mucho que Kant intente salvar la situación aduciendo que las cosas bellas son desinteresadas pero interesantes, como lo señala Adorno. Pero también, como veremos en el caso de Schiller, este tipo de autonomía es una rebelión contra la cosificación del sujeto en el capitalismo naciente.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 21.

## 2. Schiller

El poeta alemán, que abrevó en los planteamientos kantianos, va más lejos que Kant en el sentido que concibe la autonomía del arte como un espacio de libertad, en contraposición al prosaísmo de la vida burguesa y su espíritu de cálculo. Si el hombre de la sociedad burguesa es el hombre atado a las necesidades materiales, el arte es la emancipación (al menos en las ideas) de esas necesidades. Sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* pueden verse como un programa estético de mejoramiento humano. La libertad del arte pone en evidencia la esclavitud espiritual de la sociedad burguesa:

*“Este arte tiene que abandonar la realidad y elevarse con noble audacia por encima de la necesidad, pues el arte es hijo de la libertad, y quiere recibir sus normas de la necesidad de los espíritus y no de la indigencia de la materia. Pero ahora reina la necesidad y somete a la humanidad bajo su yugo tiránico. La utilidad es el gran ídolo del tiempo, para el que trabajan todas las fuerzas y al que han de rendir homenaje todos los talentos. En esta ruda balanza no tiene ningún peso el mérito espiritual del arte y, privado de todo estímulo, desaparece del mercado ruidoso del siglo. Incluso el espíritu filosófico de investigación arranca a la imaginación una región tras otra, y los límites del arte se estrechan a medida que la ciencia amplía los suyos”.*<sup>15</sup>

Las anteriores palabras servirían como un retrato del ideal humano del romanticismo. Es esa misma libertad la que está detrás de la proclama kantiana sobre la Ilustración: *atrévete a pensar*. Esta versión del romanticismo puede verse como la apuesta ilustrada a redimirse por medio de la refinación del espíritu. Sus ecos llegan hasta el Marx de los *Manuscritos de 1844*, en el que se denuncia el embrutecimiento de espíritu a que somete el trabajo alienado al hombre, reduciéndolo a sus necesidades materiales más básicas.<sup>16</sup>

En una reivindicación típicamente romántica del sentimiento, Schiller critica el *frío* racionalismo del capitalismo naciente.<sup>17</sup> (“Ahora bien: la preponderancia de la capacidad analítica tenía que quitarle necesariamente a la fantasía su fuerza y su fuego, y restringir la esfera de objetos era empobrecer la fantasía. Por eso el pensador abstracto tiene a menudo un corazón *frío*, porque descompone las impresiones que conmueven el alma solamente como un todo; el comerciante tiene frecuentemente un corazón *estrecho*, porque su imaginación, encerrada en el círculo uniforme profesional, no puede extenderse a una forma distinta de representación”<sup>18</sup>). No obstante, es importante destacar que el poeta alemán no está predicando un irracionalismo a ultranza. Propone, más bien, una síntesis armónica de las facultades humanas (de la razón y la fantasía). El arte sería el vehículo capaz de obrar esta síntesis, por ser ella un ámbito de libertad. ¿De qué estaría libre el arte? Al igual que las ciencias — concebidas aristotélicamente por Schiller como *saber desinteresado*—, el arte sería un fin en sí mismo: un ámbito humano emancipado de la búsqueda de fines ajenos a ella:

*“Por eso hay que darles la razón, enteramente, a quienes declaran en absoluto indiferente y estéril lo hermoso y la disposición en que es colocado nuestro espíritu en relación con el conocimiento y el carácter. Tienen toda la*

<sup>15</sup> Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, carta II, p. 28.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, carta IV, pp. 37-38.

<sup>17</sup> La metáfora de Marx que une el cálculo capitalista con el frío podría verse como deudora de Schiller: “En las aguas heladas del cálculo egoísta”. Cfr. *Manifiesto del Partido Comunista*.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, carta VI, p. 48.

*razón, porque la belleza no produce ningún resultado individual para el entendimiento ni para la voluntad; no realiza ningún fin particular, ni intelectual, ni moral; no descubre ninguna verdad; no nos ayuda a cumplir ningún deber; y, en una palabra, es igualmente incapaz de fundar el carácter y de ilustrar la mente. Así, pues, con la cultura estética, el valor personal de un hombre o su dignidad, en tanto depende esta de él mismo, permanece enteramente indeterminado, y sólo se ha logrado que ahora, por naturaleza, se le haya puesto en posibilidad de hacer de sí mismo lo que quiere y se le haya devuelto por completo la libertad de ser lo que debe ser”.*<sup>19</sup>

Como corolario de lo anterior, Schiller propone una concepción de arte que no tiene otra finalidad que esté más allá del placer estético. Así, el arte que tiene finalidades morales o didácticas desvirtúa la autenticidad de la obra estética. Nos dice Schiller: “Hay un arte bella de la pasión, pero un arte pasional y bella es una contradicción de términos, pues el efecto inevitable de lo bello es librarnos de las pasiones. No menos contradictorio es el concepto de un arte bella docente (didáctica) o reformadora (moral), pues nada es más contrario al concepto de belleza que darle al espíritu una tendencia determinada”.<sup>20</sup>

El arte se convierte en una esfera autónoma de la vida cotidiana (a la que es fácil asociarle características como vulgaridad, prosaísmo, interés, etc.), porque es una vía de alcanzar “lo absoluto”:

“En las alas de la fantasía deja el hombre los límites estrechos del presente, en los que se encierra la simple animalidad, y se lanza hacia un futuro ilimitado, pero, al brotar el sol de lo infinito en su imaginación vertiginosa, su corazón no ha cesado de vivir en lo particular y de servir al instante. En medio de su animalidad, lo sorprende el impulso hacia lo absoluto, y como en este estado nebuloso todas sus aspiraciones van a lo material y temporal y se limitan únicamente a su individuo, es inducido por aquella demanda a ampliar su individualidad en vez de abstraerla: a aspirar a una materia inagotable, en vez de buscar una forma; a un cambio eternamente duradero y a una seguridad absoluta de su existencia temporal, en vez de tender hacia lo invariable”.<sup>21</sup>

En esta última reflexión podemos encontrar ecos del *sublime* kantiano. De esta manera, en Schiller se consume lo que Kant ya prefiguraba. Podríamos afirmar que el arte gana en libertad —esto es, en autonomía absoluta— a medida que se le niegan vinculaciones con ámbitos humanos ligados al “interés”. Tan interesada es la moral como la búsqueda del conocimiento verdadero —aunque perviva la noción de “saber desinteresado”.

### 3. Schelling

En Schelling, encontramos que la autonomía de la estética obedece a que la belleza es “un concepto eterno”, es decir, un concepto trascendente, entendiendo por ello un concepto intemporal, alejado de las contingencias y de los accidentes históricos. Por tanto, la belleza tiene una connotación metafísica, por cuanto expresaría la esencia de la vida, esto es, sus rasgos universales y eternos. Podríamos decir que, frente a las limitaciones de la realidad, la belleza surge como algo carente de límites, pues, como lo expresa en su diálogo filosófico *Bruno*, “es forzoso que, si la belleza es algo intemporal, cada cosa es bella tan sólo en virtud de su concepto eterno; y es forzoso que, si la belleza no puede originarse nunca, ha de ser lo primero, lo positivo, la sustancia misma de las cosas; y también es forzoso que, si lo contrario

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, carta XXI, p. 120.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 138.

de la belleza es mera negación y limitación no pueda aquélla entrar en la región donde sólo existe la realidad, y, por consiguiente, los conceptos eternos de las cosas serán los únicos necesariamente bellos”.<sup>22</sup>

Podemos encontrar aquí una relación de oposición entre la realidad, o, mejor aún, el mundo cotidiano, achacado de imperfecciones y condicionado de múltiples formas, y el mundo estético (la belleza), caracterizado por “la más incondicionada perfección”.<sup>23</sup> De esta forma, el espacio de la belleza es un espacio autónomo, liberado de las limitaciones que podría encarnar, por ejemplo, los condicionamientos políticos: “Porque es forzoso que, si la belleza es algo intemporal, cada cosa es bella tan sólo en virtud de su concepto eterno; y es forzoso que, si la belleza no puede originarse nunca, ha de ser lo primero, lo positivo, la sustancia misma de las cosas; y también es forzoso que, si lo contrario de la belleza es mera negación y limitación no pueda aquélla entrar en la región donde sólo existe la realidad, y, por consiguiente, los conceptos eternos de las cosas serán los únicos necesariamente bellos”.<sup>24</sup>

Si la autonomía de la estética —que en Schelling, al igual que en el idealismo alemán, se centra en el concepto de lo bello— se basa en el hecho de que lo bello capta la esencia de la vida, ello implica que la belleza es sinónimo de verdad. Así, los conceptos trascendentales del *verum* y del *pulchrum* están unidos en el ámbito estético. Eso puede colegirse de la siguiente frase, que pone en evidencia, además, el carácter normativo del concepto de belleza en Schelling: “... una obra de arte es únicamente bella por su verdad, porque no creo [que] hayas entendido por verdad algo inferior o menos nobles que la de los prototipos intelectuales de las cosas”.<sup>25</sup> Hablar de prototipos intelectuales de las cosas tiene fuertes resonancias platónicas. Remite a la teoría de las ideas de Platón y, por consiguiente, a la metafísica de éste. Recordemos que, en el sistema metafísico platónico, la realidad residía en el Mundo de las Ideas, poblado, por así decirlo, de los conceptos perfectos, cuyas copias defectuosas habitaban en el mundo sensible. Los conceptos perfectos platónicos son esos prototipos intelectuales de los que habla Schelling. Esto remarca las connotaciones metafísicas que tienen sus planteamientos estéticos. Así, la obra de arte —que *debe* expresar ‘lo bello’— es una forma de contacto entre la razón humana y los prototipos intelectuales, que señalan los parámetros de perfección de los que carece —o sólo posee de forma muy limitada y defectuosa— el mundo de lo sensible.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que la belleza es el punto de contacto entre el ser humano y un orden superior —el ámbito de los prototipos intelectuales—, es posible deducir que la belleza es un espacio de libertad, en virtud del cual, el intelecto humano se eleva por encima de las limitaciones e imperfecciones del mundo de lo sensible. Así, la estética sería para Schelling lo que la filosofía para Platón: una forma de liberación del alma humana, apresada en lo sensible:

*“Es verdad que la más alta belleza no tiene carácter, pero lo es en el mismo sentido que decimos del universo que no tiene una medida determinada, ni longitud, ni anchura, ni profundidad, puesto que contiene todas las dimensiones en la misma ilimitación; o que el arte de la naturaleza creadora es informe porque él mismo no está sometido a ninguna forma. En éste, y no en otro sentido, podemos decir que el arte helénico, en sus más altas creaciones, se ha elevado a la ausencia de caracteres. Pero no se elevó hasta ella inmediatamente; sólo después de haberse liberado de los lazos de la naturaleza llegó a la divina libertad. De un grano sembrado al azar no podía*

---

<sup>22</sup> Bruno, p. 19.

<sup>23</sup> F. Schelling: Bruno, p. 17.

<sup>24</sup> Bruno, p. 19.

<sup>25</sup> Bruno, p. 20.

*surgir esta planta heroica, sino de un germen profundamente enterrado en la tierra. Sólo los poderosos movimientos del alma, sólo los profundos estremecimientos de la fantasía, bajo el impulso de la naturaleza que todo lo vivifica, que en todas partes actúa, pueden dar al arte el sello de este poder irresistible con el cual, desde la rígida y hermética seriedad de las creaciones de una época más temprana, hasta las obras de una gracia sensible y superabundante, da a luz, con genio inagotable y permaneciendo siempre fiel a la verdad, la más alta realidad que haya sido dada a contemplar a los mortales”.*<sup>26</sup>

Hay una enorme coincidencia entre estos planteamientos y la idea kantiana del “genio”, como encarnación de ese “creador” artístico cuya poderosa intuición le permite captar lo “sublime” del mundo.

#### 4. Hegel

En el joven Hegel, autor del “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, no sólo encontramos ecos de la concepción romántica de la libertad del arte. Nuestro autor da un paso más allá: el ámbito de la libertad —constituido por las actividades intelectuales desinteresadas— resulta superior al ámbito de lo público:

“Con la idea de la humanidad delante quiero mostrar que no existe una idea del *Estado*, puesto que el Estado es algo *mecánico*, así como no existe tampoco una idea de una *máquina*. Sólo lo que es objeto de la *libertad* se llama *idea*. ¡Por lo tanto, tenemos que ir más allá del Estado! Porque todo Estado tiene que tratar a hombres libres como a engranajes mecánicos, y puesto que no debe hacerlo debe *dejar de existir*. Podéis ver por vosotros mismos que aquí todas las ideas de la paz perpetua, etc., son sólo ideas *subordinadas* de una idea superior. Al mismo tiempo quiero sentar aquí los principios para una *historia de la humanidad* y desnudar hasta la piel toda la miserable obra humana: Estado, gobierno, legislación. Finalmente vienen las ideas de un mundo moral, divinidad, inmortalidad, derrocamiento de toda fe degenerada, persecución del estado eclesiástico, que últimamente, finge apoyarse en la razón, por la razón misma. La libertad absoluta de todos los espíritus que llevan en sí el mundo intelectual y que no deben buscar ni a Dios ni a la inmortalidad *fuera de sí mismos*.”<sup>27</sup>

Dicho de otra manera, para el joven Hegel, el arte y la filosofía encarnan de una forma superior la idea absoluta, a la cual están subordinadas las demás ideas. El ámbito del Estado —tan importante en su obra posterior— le resulta limitado en sí mismo. Ahora bien, resulta interesante ver cómo, en este escrito temprano, la belleza sería la instancia en que se sintetizan todos los conceptos trascendentales: el *pulchrum*, el *bonum* y el *verum*. En la belleza Hegel intuye la presencia de su *idea absoluta*:

*“[...] la idea que unifica a todas las otras, la idea de la belleza, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la verdad y la bondad se ven hermanadas sólo en la belleza. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos ortodoxos. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético. Aquí debe hacerse*

---

<sup>26</sup> F. Schelling, La relación de las artes figurativas con la naturaleza, pp. 44-45.

<sup>27</sup> Hegel, “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” (invierno 1796-1797?), en *Escritos de juventud*, p 219-220. Las cursivas son del autor.



*patente qué es al fin y al cabo lo que falta a los hombres que no comprenden [nada de las] ideas y que son suficientemente sinceros para confesar que todo les es oscuro, una vez que se deja la esfera de los gráficos y de los registros”.*<sup>28</sup>

El joven Hegel, probablemente imbuido del *pathos* romántico, ve en el orden estético un lugar de plenificación de la humanidad. En ella estaría cifrada la humanización del mundo: “La poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: *la maestra de la humanidad*; porque ya no hay ni filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes. Al mismo tiempo, escuchamos frecuentemente que la masa [de los hombres] tiene que tener una *religión sensible*. No sólo la masa, también el filósofo la necesita. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡esto es lo que necesitamos!”<sup>29</sup> Resulta interesante detenernos en este momento del pensamiento de Hegel, pues, como veremos más adelante, en su obra madura matizará planteamientos como el siguiente, en el que lo estético aparece como un elemento, por así decirlo, civilizador: “Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo* y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella.”<sup>30</sup>

Como decíamos antes, esta valoración tan optimista de la estética se atempera considerablemente en el Hegel maduro. En la *Fenomenología del espíritu*, lo estético aparece formulado como “religión del arte,”<sup>31</sup> encarnada en el mundo griego. La religión del arte no es una culminación del espíritu, como podía apreciarse en el “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, sino como un momento previo a lo que sí resulta un momento cumbre de la Idea: el saber absoluto. Más aún: la religión del arte no es ni tan siquiera el momento cuya culminación desemboca en ese saber absoluto. La religión del arte, vista sus posibilidades agotadas, le da paso a la religión revelada, es decir, a la civilización cristiana.

No obstante, en sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel considera que el arte merece una reflexión sobre su carácter autónomo. Se obraría erróneamente, afirma, si se pretende imponerle el mismo criterio de análisis de las ciencias, pues “el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia”.<sup>32</sup> Hay una diferencia crucial entre arte y ciencia para Hegel. Ambas son manifestaciones del espíritu, pero la primera, al igual que lo afirmaba Kant, es libre, por cuanto es un fin en sí misma. La ciencia, en cambio, está sometida a intereses ajenos:

*“¿Es digno el arte de que la ciencia se ocupe de él? Indudablemente, si sólo se le considera como una diversión, un adorno o un simple medio para gozar, no es el arte independiente y libre, sino el arte esclavo. Pero lo que nos proponemos estudiar es el arte libre en su fin y en sus medios. Ser utilizado para otro fin que el propio es lo que tiene de común con la ciencia. También la ciencia está llamada a servir otros intereses que los suyos; pero no es tal ciencia, sino cuando, libre de toda preocupación extraña, se eleva hacia la verdad, único objeto real suyo y que puede satisfacerla plenamente. Lo mismo ocurre al arte; de este modo libre e independiente, es verdaderamente arte, y sólo entonces resuelve el problema de su alto destino, el de saber si ha de ser colocado al lado de la religión y de la filosofía como un modo particular, propio*

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>29</sup> *Ídem*.

<sup>30</sup> *Ídem*.

<sup>31</sup> Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 408 y ss.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 23

*de revelar Dios a la conciencia, para expresar los intereses más hondos de la naturaleza humana y las verdades más comprensivas del espíritu*".<sup>33</sup>

Hegel plantea que el arte libre lo es porque representa una vida liberada de los condicionamientos que limitan la libertad del espíritu. "La necesidad de lo *bello en el arte* se deduce, por tanto, de la imperfecciones de la realidad. La misión del arte es representar, en formas sensibles, el desarrollo libre de la vida, sobre todo, del espíritu; en una palabra, hacer la apariencia semejante a su idea. Entonces es solamente cuando lo verdadero se aparta de las circunstancias accidentales y pasajeras, se emancipa de la ley que lo condena a recorrer la serie de las cosas finitas. Entonces es cuando llega a una manifestación exterior que no deja ver las necesidades del mundo prosaico de la naturaleza, a una representación digna de él, que nos ofrece el espectáculo de una *fuera libre*, que no depende sino de sí misma, que tiene en sí su propio destino y que no recibe del exterior sus determinaciones".<sup>34</sup> Sin embargo, la libertad del arte, que es la libre representación de la idea, no puede agotar en sí misma el despliegue total del espíritu, que conquista nuevos ámbitos de libertad.

Esto explica cómo la autonomía del arte no puede, en la época contemporánea, colmar todas las aspiraciones espirituales como sí pudo hacerlo en Grecia, cuando era religión del arte. El arte ha rendido todas sus potencialidades y ha sido sobrepasado por la filosofía, que tiene en sus manos la tarea de reflexionar sobre lo que la estética implica en el despliegue universal de la idea: "[...] el arte con su elevado destino es algo que ha pasado; ha perdido para nosotros la verdad y la vida. Lo consideramos de un modo demasiado especulativo para que recobre en las costumbres el puesto de honor que ocupaba en otro tiempo. Razonamos nuestros goces y nuestras impresiones; todo en las obras de arte ha llegado a ser para nosotros materia de crítica u objeto de observación. La *ciencia del arte*, en una época semejante, es bastante más necesaria que en los tiempos en que el arte tenía el privilegio de satisfacer plenamente las inteligencias. Hoy parece invitar a la filosofía a ocuparse de él no para que le reduzca a su objeto, sino para que estudie sus leyes y ahonde en su naturaleza".<sup>35</sup> En Hegel, la estética ha llegado a un punto de culminación que es también el punto de agotamiento de sus posibilidades en el despliegue de la racionalización y de la liberación históricas. La religión del arte es una etapa de este despliegue propio de esa "adolescencia" de la humanidad que es el mundo griego, adolescencia que no ha terminado de resolver sus contradicciones constitutivas, pues la libertad espiritual expresada en el arte no se corresponde con el régimen esclavista en el que sólo unos pocos son libres. Muy poco puede dar de sí la estética en el ámbito de la modernidad, caracterizado por el universalismo cristiano y la constitución del Estado de derecho a través de la monarquía constitucional, que daría, según Hegel, a todos los seres humanos la posibilidad de ser libres. Desde esta perspectiva, es posible encontrar una visión crítica de la autonomía estética absoluta: su limitación reside en que es solamente una libertad ideal.

## 5. Conclusiones

Al recorrer los planteamientos de estos autores, podemos darnos cuenta de que la autonomía estética absoluta expresa muchas cosas. Siguiendo la línea de reflexión de Bürger, podemos afirmar que es la expresión de la división del trabajo del capitalismo, en el que el artista no logra encajar del todo. El artista sería algo así como un resabio del artesano medieval, que reclama porque su impronta personal aparezca

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 24.

plasmada en la obra de arte y se niega a sumarse a la masificación de la producción material y espiritual. La autonomía estética, es, además, la legitimación de ese proceso acelerado de especialización de las actividades humanas que pone en marcha el capitalismo. La especialización implica una privatización, así como una incomunicación con respecto a otras actividades humanas. Esto es lo que llamamos fragmentación del sujeto.

Sin embargo, el fenómeno tiene una faz crítica. Negándose a ser masificada, la estética enarbola la rebelión del espíritu libre y selecto. Es Ícaro elevándose por los cielos para escapar de la tiranía de las determinaciones materiales que, como nunca antes, la modernidad erige frente a los seres humanos. Pero su gloria es también su caída, es la imposibilidad de Ícaro de tocar al sol. La rebelión que se queda en el mundo de las ideas sublimes es víctima de su propia fragmentación. El arte no logra romper el círculo de su propia cosificación. Este es el caso de la ideología del “arte por el arte”, en la que la rebelión del espíritu selecto es incapaz de examinar críticamente su relación con la sociedad. Al querer romper con el “filisteísmo” de la masificación capitalista, se exacerba aquello que constituye la clave de su cosificación: su alejamiento de los intereses humanos.

Ante ello, surgirán como alternativas las diferentes propuestas de vanguardia y el realismo socialista, como formas de romper con esa autonomía absoluta que no sería más que una ilusión enajenada. Sin embargo, son empresas también condenadas al fracaso. En el caso del realismo socialista, el dictado político barre con el espacio crítico de la obra de arte. En el caso de las vanguardias, la hermosa quimera de hacer del mundo de la vida una obra de arte tiene que lidiar con la masificación comercial del arte.

## **Bibliografía**

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 2000.
- Hegel, G.W.F. *Escritos de juventud*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Espasa-Calpe, Madrid, 1999.
- Schelling, Friedrich. *Bruno*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1957.
- ————. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Aguilar, Buenos Aires, 1972.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Aguilar, Madrid, 1963.