



<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v72n183.92483>

EL ARTE EN LA *ENCICLOPEDIA* Y LA BASE SISTEMÁTICA DE LA ESTÉTICA HEGELIANA*



ART IN THE ENCYCLOPEDIA AND THE SYSTEMATIC BASIS OF HEGELIAN AESTHETICS

ITALO DEBERNARDI CÁRCAMO*

Pedagogía en Filosofía, Universidad Católica Silva Henríquez, Chile

Artículo recibido: 23 de octubre del 2020; aceptado: 4 de junio del 2021.

* idebernardi@ucsh.cl / ORCID: 0000-0002-2685-0615

Este artículo forma parte de la investigación realizada en el marco de la tesis doctoral desarrollada por el autor, tesis ya aprobada y financiada por la Comisión Nacional de Investigación de Ciencia y Tecnología, CONICYT.

Cómo citar este artículo:

MLA: Debernardi Cárcamo, Italo. “El arte en la Enciclopedia y la base sistemática de la estética hegeliana.” *Ideas y Valores*, 72. 183 (2024): 9-28.

APA: Debernardi Cárcamo, I. (2024). El arte en la Enciclopedia y la base sistemática de la estética hegeliana. *Ideas y Valores*, 72 (183), 9-28.

CHICAGO: Italo Debernardi Cárcamo. “El arte en la Enciclopedia y la base sistemática de la estética hegeliana”. *Ideas y Valores* 72, 183 (2024): 9-28.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

El presente trabajo se propone exponer el carácter problemático de la base sistemática de la estética hegeliana desarrollada en la Enciclopedia a partir del análisis de algunas de sus temáticas centrales y de las modificaciones que sufren en las tres ediciones de esta obra. Primero se examina la definición enciclopédica del ideal y la noción de obra de arte contenida en ella. Luego se aborda la disputada cuestión de la autonomización del arte respecto de la religión. Finalmente, se analiza la intuición como medio propio del arte y las consiguientes determinaciones de este, a saber: la inmediatez y la finitud.

Palabras clave: Hegel, estética, ideal, intuición, obra de arte.

ABSTRACT

The paper aims to expose the problematic nature of the systematic basis of Hegelian aesthetics developed in the Encyclopedia based on the analysis of some of its central themes and the modifications they undergo in the three editions of this work. First, the encyclopedic definition of the ideal and the notion of work of art contained therein are examined. Consecutively, the disputed issue of the autonomy of art with respect to religion is addressed. And finally, intuition is analyzed as a means of art itself and the consequent determinations thereof; namely, immediacy and finitude.

Keywords: Hegel, Aesthetics, Ideal, work of art, intuition.

Introducción

La tercera sección de la Filosofía del Espíritu en la *Enciclopedia* se abre con un apartado dedicado al arte como primer momento del Espíritu absoluto que consta de tan solo ocho párrafos, a pesar de lo cual Hegel deja establecida en ellos la base sistemática de toda su estética. Así, sobre un punto tan importante como el lugar sistemático del arte, su inserción en el espíritu absoluto, tanto en las *Lecciones sobre la estética* como en los diferentes *Nachschriften*, o cuadernos de apuntes de los cursos berlineses de estética, se nos reenvía siempre a la *Enciclopedia*. Por lo demás, la condición de obra compilatoria de las *Lecciones* y el esencial carácter problemático que se sigue de ello (Gethmann-Siefert 2014 20)¹ convierten a la *Enciclopedia* en una fuente insoslayable a la hora de profundizar en cualquier temática de la estética hegeliana, y en una especie de piedra de toque insustituible para toda interpretación de esta estética, y en particular para toda aquella que, en un esfuerzo de fidelidad al pensamiento estético del filósofo suabo, tome como punto de partida los manuscritos de los cursos berlineses. A partir de este supuesto, el propósito de este trabajo es mostrar que esta base sistemática de la estética hegeliana es, sin embargo, compleja y extremadamente problemática. Para ello se analizarán algunas de las principales temáticas tratadas en este apartado mediante un estudio comparativo de las distintas versiones del mismo en las tres ediciones de la *Enciclopedia*.

Comenzaré con un análisis de la compleja definición enciclopédica del ideal, para luego tratar dos temáticas que sufren significativas modificaciones, a saber: la autonomía del arte y, en segundo lugar, la *inmediatez* y la *finitud* como determinaciones del arte en general.

El ideal en la *Enciclopedia*. Una problemática definición

De una edición a otra, Hegel no solo amplía la sección dedicada al arte, sino que retoca el material fusionando párrafos, extrayendo pasajes de un párrafo e insertándolos en otro, agregando palabras clave o simplemente alterando el subrayado. Con ello, como es de prever, se alteran los énfasis, y en ocasiones es el sentido completo de una oración o de todo un párrafo el que se ve trastocado. Ya el primer párrafo constituye un ejemplo —y probablemente el más sobresaliente— de este

1 Sobre la génesis de las *Lecciones de estética*, así como sobre las divergencias evidentes entre la obra editada por Hotho y los diferentes *Nachschriften*, véanse los apartados “C. The Genesis of the Aesthetics: from Sketch to System” y “B. The Transcripts of Hegel’s Berlin Lectures on Aesthetics” (Gethmann-Siefert 2014 20-34 y 49-60). Sobre estas diferencias entre las *Lecciones* y los manuscritos y, en definitiva, sobre las razones para tomar distancia de las *Lecciones* en favor de una lectura a partir de los cuadernos de apuntes, véase también mi artículo “Las lecciones sobre estética de Hegel: discrepancias fundamentales entre la edición de Hotho y los *Nachschriften*”. *Aisthesis*, 67(2020): 9-30.

proceder, pues de ser en 1817 una breve definición del arte, termina convirtiéndose en un abigarrado párrafo donde se funde el texto original con el del párrafo 459 de la primera edición y donde, además de dárse nos una definición del arte, se nos entrega la determinación del ideal, así como casi la totalidad de los conceptos fundamentales que entran en juego en esta estética, a saber: aparte de la misma noción de *ideal*, las de *intuición* (*Anschauung*), *inmediatez* (*Unmittelbarkeit*), *figura* (*Gestalt*) y *belleza* (*Schönheit*), poniendo además en relación todas estas nociones. El párrafo original rezaba simplemente: “La figura inmediata de este saber es aquella de la *intuición* y de la *representación* del espíritu absoluto como del *ideal*” (*Enz 1817* §456).² Esta concisa oración se convierte en otra que da cuenta de la compleja y ambivalente naturaleza del arte en cuanto primera figura del saber absoluto, atendiendo a la dimensión exterior de la obra de arte tanto como a la interior, dimensiones que a su vez se subdividen en otros momentos:

La figura de este saber es en cuanto *inmediata* (el momento de la finitud del arte) por una parte un disgregarse en una obra de existencia exterior común, en el mismo que la produce y en el sujeto que la intuye y venera, y por otra parte es la *intuición* concreta y representación del espíritu *en sí* absoluto como del *ideal*, —de la figura concreta, nacida del espíritu subjetivo, en la cual la inmediatez natural solamente es *signo* de la idea, y para cuya expresión de tal manera ha sido transfigurada por el espíritu imaginativo, que la figura ya no muestra en ella nada más [que la idea]— [es] la figura de la *belleza*. (*Enz. §556 582*)³

-
- 2 “Die unmittelbare Gestalt dieses Wissens ist die der *Anschauung* und *Vorstellung* des absoluten Geistes als des *Ideals*”. Como hará notar D’Angelo, originalmente tanto el término *Anschauung* como *Vorstellung* estaban subrayados, a diferencia de lo que ocurrirá en las siguientes dos ediciones, en las cuales Hegel solo subrayará el primer término, aparentemente para enfatizar —de un modo un tanto forzado— la concordancia entre *Anschauung-Vorstellung-Begriff* y las tres formas del saber absoluto. Cabe reparar, además, en el adjetivo “concreto” que el filósofo agrega para calificar al sustantivo *Anschauung* en la tercera y definitiva edición (D’Angelo 183). Las traducciones de la primera y de la segunda edición de la *Enciclopedia* son más.
- 3 “Die Gestalt dieses Wissens ist als *unmittelbar* (- das Moment der Endlichkeit der Kunst) einerseits ein Zerfallen in ein Werk von äußerlichem gemeinem Dasein, in das dasselbe produzierende und in das anschauende und verehrende Subjekt, andererseits ist sie die konkrete *Anschauung* und *Vorstellung* des *an sich* absoluten Geistes als des *Ideals*, -der aus dem subjektiven Geiste gebornen konkreten Gestalt, in welcher die natürliche Unmittelbarkeit nur *Zeichen* der Idee, zu deren Ausdruck so durch den einbildenden Geist verklärt ist, daß die Gestalt sonst nichts anderes an ihr zeigt; die Gestalt der *Schönheit*”. Traducción modificada. Me aparto en algunos puntos o pasajes de la traducción de Valls Plana; en particular, cuando al comienzo traduce “in das dasselbe produzierende und in das anschauende und verehrende Subjekt” por “en el sujeto que la produce y que la intuye y venera”, con lo cual da a entender que es uno y

Este párrafo deja la impresión de que Hegel hubiese querido resumir en él lo fundamental de la doctrina enciclopédica sobre el arte, pues en él se anuncian prácticamente todas las temáticas que desarrolla en los párrafos siguientes. Aquella breve definición que Hegel nos ofreciera en 1817, aun cuando consideraba una doble modalidad del arte en cuanto primer momento o figura del saber absoluto, nos mostraba a aquél de modo unidimensional, puesto que se situaba desde lo que podríamos denominar el carácter ideal de la obra de arte. Todavía en la primera edición berlinesa este párrafo —aun cuando había sido considerablemente ampliado al añadirse lo que terminaría siendo la segunda mitad del mismo— se centraba en la idealidad de la obra de arte, dejando de lado ese otro aspecto fundamental suyo cuyo reconocimiento constituye uno de los grandes méritos de la estética hegeliana, a saber, su naturaleza sensible en cuanto existencia (*Dasein*) exterior, la cual incluye su materialidad concreta. Así, en 1827 Hegel afirmaba:

La figura inmediata de este saber es la de la intuición y representación del espíritu en sí absoluto como del ideal, —de la figura concreta, nacida del espíritu, en la cual la inmediatez natural solamente es *signo* de la idea, y para cuya expresión de tal manera ha sido transfigurada por el espíritu

.....

el mismo sujeto el que primero produce y después, una vez ya producida la obra, una vez que ya se ha dado a la idea una existencia exterior común como expresión suya —es decir, una vez que la idea se da en cuanto ideal, o lo que es lo mismo, bajo la figura de la belleza—, percibe y en el mismo acto venera la obra, todo lo cual, por cierto, bien puede darse en un mismo sujeto —y tal sería el caso del artista— pero es claro también que no es necesario que sea así. En lo que respecta al sujeto, el acto creador libre y consciente de la obra de arte bella *sensu stricto*, en cuanto acto subjetivo, no es condición para la percepción y veneración de la misma, aun cuando en un sentido amplio pero profundo, se pueda decir que el pueblo griego no fue tan solo un pueblo de artistas y el pueblo del “arte propiamente tal”, sino el pueblo artístico o simplemente el pueblo-artista por antonomasia. Recuérdese que, si bien, por una parte, el espíritu productor de la figura concreta de la belleza, como bien aclara Hegel en 1827, es el espíritu subjetivo, por otra, el espíritu absoluto, que es el contenido de este arte, se da siempre (como se señala en 1817 en el §461) bajo la forma de un *Volksgeist*, esto es, bajo la forma del espíritu de un pueblo particular. Ahora bien, tratándose de la simple percepción de la obra y de su veneración, no cabe separación como si se tratase de dos momentos aislados. Sí debemos distinguir, en cambio, la percepción de la obra en cuanto existencia exterior o simple percepción, de lo que sería su apreciación estética, una relación típicamente moderna con la obra, porque implica la desacralización de la misma, la pérdida del aura sacro de la obra, es decir, la muerte del arte en el sentido de que este se independiza de la religión, pero, junto con ello, pierde su posibilidad suprema: ser manifestación —sensible o intuitiva, qué duda cabe— de lo divino, de lo absoluto. La percepción de la obra en la cual Hegel está pensando aquí es la del espectador ideal, la del espectador a quien se le manifiesta lo absoluto bajo la figura de la belleza de los dioses de mármol; no es nuestra percepción de estas esculturas *en cuanto obras de arte*. Pues bien, aquella percepción originaria está ya atravesada por la veneración.

imaginativo, que la figura ya no muestra en ella nada más [que la idea]— [es] la figura de la *belleza*. (Enz. 1827 §556)⁴

Tan solo en la última edición se nos ofrece una concepción del arte que se sitúa a la vez en su interior y en su exterioridad, es decir, una consideración que de entrada problematiza la naturaleza del arte. En rigor, no es que Hegel no viera en 1817 (ni en 1827) este otro aspecto o “dimensión” del arte, y por tanto la doble naturaleza de este, pues aparece al menos en parte considerado en el §461:

Pero en la medida en que la forma tiene en sí su contenido verdadero, aquella penetración misma, la sustancia espiritual en su significado absoluto (§457), la *figura*, sin embargo, –por mor de la inmediatez, en la cual este saber es *intuir* o *representar figurado*– es *finita*, por un lado, en tanto que el ser es una materia inmediata y con ello exterior, por otro, porque con ello el contenido es solamente un *espíritu-de-un-pueblo* particular. (Enz. 1817 §461)⁵

Como se ve, en 1817 Hegel ya reconoce la finitud de la figura (*Gestalt*), junto con su inmediatez y materialidad exterior, al tiempo que se anuncia la correlación directa que hay entre estas tres determinaciones de la obra de arte: *finitud*, *inmediatez* y *exterioridad*. Además, añade que esta finitud afectaría a la figura, no solo por una limitación suya, esto es, por su carácter intuitivo, sino porque el mismo contenido sería finito, en cuanto este “es solamente el *espíritu de un pueblo particular*”. Esta última afirmación resulta aún más grave que la de la mera finitud de la forma, puesto que se pondría en cuestión que el contenido del arte, y en particular el del arte de la belleza —que es el que en todo momento tiene aquí presente Hegel—, sea efectivamente el espíritu absoluto, como lo es según doctrina hegeliana tanto en esta obra como en las lecciones de estética (en cualquiera de sus versiones). Sin embargo, a pesar de esta consideración del momento de finitud, de irreductible finitud, que el arte tiene por mor de su naturaleza sensible, en 1817 Hegel no consideraba como aspecto de dicha finitud el carácter subjetivo de la obra, esto es,

4 “Die unmittelbare Gestalt dieses Wissens ist die der Anschauung und Vorstellung des an sich absoluten Geistes als des Ideals, – der aus dem Geiste gebornen concreten Gestalt, in welcher die natürliche Unmittelbarkeit nur *Zeichen* der Idee, zu deren Ausdruck so durch den einbildenden Geist verklärt ist, daß die Gestalt sonst nichts anderes an ihr zeigt; – die Gestalt der *Schönheit*”.

5 “Insofern aber die Form ihren wahrhaften Inhalt, jene Durchdringung selbst, die geistige Substanz in ihrer absoluten Bedeutung, (§457.) in sich hat, so ist jedoch um der Unmittelbarkeit willen, in welcher dieses Wissen *Anschauen* oder *bildliches Vorstellen* ist, die *Gestalt* theils insofern *endlich*, als das Seyn ein unmittelbares und damit ein äusserlicher Stoff ist, theils weil damit der Inhalt nur ein *besonderer Volksgeist* ist.”

el sujeto creador en cuanto espíritu subjetivo, o más bien, su subjetividad en lo que tiene de particular. Al respecto el §462 era concluyente:

Que esta existencia sea *productum* del sujeto que captura la idea y la lleva a exposición [*Darstellung*: presentación] exterior, no pertenece a su finitud; porque el sujeto es solo lo puramente formal de la actividad, y *la obra de arte* es expresión de Dios solamente si no hay en ello signo de *particularidad* subjetiva, sino que el espíritu del pueblo que la habita es concebido y nace sin añadido semejante y con inmaculada contingencia. -La mediación de atravesar por el dolor y la actividad de un sujeto y de ser llevado a la figura, es inmediatamente superada; la obra expone la *sustancia* del sujeto, y el dolor de la concepción es justamente esta absoluta enajenación y negatividad de la particularidad subjetiva. (*Enz. 1817 §462*)⁶

Aquí se reconoce el artista y su actividad creadora en lo que tienen de particular, pero se descarta *expressis verbis* que esta actividad determine aquella finitud del contenido. La particularidad subjetiva del sujeto creador y de su actividad aparecen superadas y suprimidas en la obra; deben serlo, para que esta sea “expresión de Dios”, es decir, para que su contenido sea lo divino, el espíritu, incluso aunque este espíritu sea a la vez “el espíritu de un pueblo particular”. En otras palabras, de acuerdo con la primera edición, la finitud le viene dada a la obra, en parte por ser una existencia exterior, y en parte por la particularidad del pueblo (el griego), en el cual se dan las condiciones para que el arte alcance su posibilidad suprema, *pero no por la particularidad subjetiva del artista*. Más aún, en rigor, en un principio, es decir, en 1817, Hegel pone este *Volksgeist* particular solo en cuanto *superado* en el Espíritu absoluto, razón por la cual un autor como Vieillard-Baron habla de una “ruptura sistemática” que no debe minimizarse, en el mismo sentido en que Bodei afirma que “no hay ningún pasaje del espíritu objetivo al espíritu absoluto” (cit. en Vieillard-Baron 20-21).⁷ En efecto, la *Enciclopedia de Heidelberg* dejaría atrás la posición que Hegel todavía sostiene en el *System der Sittlichkeit* concerniente a que el *Volksgeist* y la vida del pueblo es el cumplimiento pura y simplemente de la vida del espíritu. De

6 “Dass diese Existenz Product des die Idee erfassenden und zur äusserlichen Darstellung bringenden Subjects ist, gehört nicht zu ihrer Endlichkeit; denn das Subject ist nur das *rein Formelle* der Thätigkeit, und das *Kunstwerk* ist nur dann Ausdruck des Gottes, wenn kein Zeichen von subjektiver *Besonderheit* darin, sondern der inwohnende Geist des Volkes sich ohne solche Beimischung und von deren Zufälligkeit unbefleckt empfangen und herausgebohren hat. -Die Vermittlung, durch den Schmerz und die Thätigkeit eines Subjects hindurchgegangen und zur Gestalt gekommen zu seyn, ist unmittelbar aufgehoben; das Werk stellt die *Substanz* des Subjects dar, und der Geburtsschmerz ist eben diese absolute Entäusserung und Negativität der subjectiven *Besonderheit*”.

7 Las traducciones del francés son propias.

acuerdo con aquella concepción de la época jenense, el arte, la religión y la filosofía son expresión inmediata del *Volksgeist*, con lo cual, en lo que respecta al arte y en especial al arte clásico, se acentúa su carácter nacional y por tanto particular. En la *Enciclopedia de 1817*, en cambio, el *Volksgeist* es *superado* en el Espíritu absoluto. Ello explica que la historia mundial universal, como *tribunal del mundo*, por un lado, pueda juzgar los distintos *Volksgeist* particulares “en tanto que formas diversas y singulares del espíritu objetivo” (Viellard-Baron 20), mientras que, por otro lado, no tenga jurisdicción sobre el Espíritu absoluto. Este no está sometido a la dialéctica de los *Volksgeist* particulares, conforme a la cual los acontecimientos de la historia del mundo (*Weltgeschichte*) universal tienen un sentido. La razón por la cual el Espíritu absoluto sobrepasa este tribunal se encuentra en que, gracias a la negación de la existencia del mundo y de los espíritus-de-pueblo particulares que el Espíritu absoluto efectúa en tanto que sustancia moral, él es la esencia absoluta y alma absoluta de la naturaleza y del espíritu. Esto permitiría entender, al menos en parte, que pese a ser el espíritu de un pueblo particular el que se manifiesta a sí mismo en el arte, aquel *Volksgeist* sea a la vez el espíritu universal.

Por todo esto no resulta irrelevante el adjetivo “*subjektiven*” agregado a *Geiste* en la edición de 1830, ausente en el fragmento que originalmente pertenecía al parágrafo 459 y que después se transpone y se funde en el parágrafo inicial de la sección. En efecto, Hegel pareciera cejar en su postura inicial respecto a la superación de la particularidad subjetiva del artista y de la mediación de su actividad creadora.

Autonomía del arte respecto de la religión

En la primera versión de la *Enciclopedia* que entregara a la imprenta, Hegel todavía continuaba a grandes rasgos con el planteamiento de la *Fenomenología*, pues no solo llama a esta sección dedicada al arte “*die Religion der Kunst*”, sino que él habla allí, al menos explícitamente, tan solo del bello arte de los griegos. En otras palabras, Hegel todavía parece identificar el arte como primer momento del espíritu absoluto con el arte clásico. Tan solo en la segunda edición, y más clara y decididamente en la tercera, Hegel introduce la distinción entre las diversas *Kunstformen* que ya había desarrollado en sus cursos, con referencias explícitas a las otras dos formas artísticas y en particular a la simbólica.⁸ La importancia que estas dos formas van adquiriendo progresivamente

8 En la *Propedéutica* ya aparece la distinción entre arte clásico y romántico. El auténtico aporte de la última edición de la *Enciclopedia*, por ser realmente original, es la inclusión del arte simbólico como primera forma artística y, por lo tanto, como primer momento de lo bello. Esta inclusión rompe con el dualismo arte clásico/arte romántico y le permite a Hegel introducir el movimiento dialéctico en el despliegue del arte.

en los cursos que Hegel dedica a la estética se refleja en las sucesivas ediciones de la *Enciclopedia*. Así, en la versión definitiva de esta obra se dedican los párrafos 561 y 562 a las formas simbólica y romántica respectivamente. Esto es significativo por cuanto este proceso por medio del cual estas formas artísticas van ganando en determinación y relevancia estaría directa o indirectamente relacionado con aquel otro proceso de independización del arte. En particular en el caso del arte romántico, el hecho de que vaya cobrando más importancia matizaría la tesis de que el arte clásico tiene su futuro en la religión verdadera.

No obstante, el simple hecho de que Hegel pase a hablar en la primera edición berlinesa de “die Kunst” a secas no basta, a juicio de algunos, para hablar de una verdadera distinción y consecuente autonomización del arte respecto de la religión. A favor de esta postura se podría argumentar que de hecho Hegel ya había usado esta expresión simple para referirse al arte mucho antes de la *Enciclopedia* de Heidelberg. El título del apartado final del capítulo *Konstitution* en la Filosofía del espíritu de la *Realphilosophie*, “C. Kunst, Religion und Wissenschaft”, ya anunciaba la tripartición del saber absoluto del espíritu. Lo mismo ocurre en la *Ur-Enzyklopädie*, cuya tercera sección de la parte dedicada a la *Wissenschaft des Geistes* se titula: “3. Die Vollendung des Geistes in Kunst, Religion und Wissenschaft”.⁹ Ahora bien, ¿por qué, entonces, la edición de Heidelberg de la *Enciclopedia* no habla también de *Kunst* a secas? ¿Quiere decir esto que el paso de “*Die Religion der Kunst*” (o de “*Kunstreligion*”) a simple *Kunst* no indica nada, esto es, que no implica el paso a una real distinción entre arte y religión, y por tanto un abandono de la concepción religiosa del arte que se remonta a la época de Jena?

Por otra parte, con respecto a la incorporación en la sistemática enciclopédica de los otros dos estadios o formas artísticas del devenir del arte en el devenir total del espíritu absoluto, se podría agregar que, a pesar de ello, todavía en la última edición el último párrafo de la sección (§563) se inicia con la afirmación de que “El arte bello (así como la religión que le es propia) tiene su futuro en la religión verdadera” (*Enz.* §563),¹⁰ esto es, en la *geoffenbarte Religion*. Esta es básicamente la misma tesis que ya estaba presente en la *Realphilosophie*: “El arte, en su

9 Otro tanto ocurre en la *Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse* (*Enciclopedia filosófica para el curso superior*), cuya tercera sección, “der Geist in seiner reinen Darstellung”, se subdivide en: I. Die Kunst, II. Die Religion y III. Die Wissenschaft. Sin embargo, hay que señalar que aquí se distinguen todavía tan solo “dos formas principales o estilos del arte: el antiguo y el moderno”, prueba suficiente de que Hegel aún no superaba la simple oposición de la —por entonces común y totalmente vigente— “*querelle des anciens et des modernes*”.

10 “Die schöne Kunst (wie deren eigentümliche Religion) hat ihre Zukunft in der wahren Religion”.

verdad, es más bien religión: la elevación del mundo del arte a la unidad del Espíritu absoluto” (*Filosofía real* 227),¹¹ tesis que por lo demás podemos encontrar en otros textos previos a la edición de Heidelberg de la *Enciclopedia*.¹² La lectura comparativa de las distintas ediciones de esta última obra deja la impresión de que hubiera una indecisión respecto a la perspectiva que debe tener la primacía, esto es, la del arte como primer estadio del espíritu absoluto, con sus estadios o formas propias, o la de la religión, perspectiva desde la cual el arte aparece como un momento previo a la religión verdadera y, por lo tanto, como una forma de religión —o al menos como estadio prereligioso—, y donde el único arte que cuenta es el clásico. En otras palabras, Hegel no parece abandonar del todo una perspectiva sistemática que aborda y concibe el arte *desde* la religión. A partir de esto se ha cuestionado la pretendida autonomía que el arte ganaría en lo que va de la primera a la última edición de la *Enciclopedia*, es decir, la que alcanzaría gracias al progreso del pensamiento estético hegeliano en los cursos de estética; e incluso no ha faltado quien ha ido más allá, cuestionando a partir de la subsunción del arte a la religión, la plena inclusión de aquél en la dialéctica del espíritu absoluto (D’Angelo 191 y ss.). Para la fundamentación de esta postura resulta determinante la precisión que Hegel realiza ya en 1827 en el párrafo que abre la sección dedicada al arte, donde se aclara que esta figura del saber absoluto, que es el arte, es “la *intuición* concreta y representación del espíritu *en sí* absoluto”. Este “*an sich*” dejaría bien en claro, a juicio de quienes defienden esta lectura, que aquí no estamos en presencia del espíritu que es *en sí* y *para sí*, como sí lo estamos en las otras dos esferas del saber absoluto. Y en caso de que quedaran dudas, el párrafo siguiente se encargaría de disiparlas definitivamente cuando, al distinguir la unidad tan solo *inmediata* de la naturaleza y del espíritu que se da en el arte producto de que su forma propia es la intuición, se asevera que no es “la unidad espiritual en la que lo natural estaría puesto solo como ideal o como superado, y el contenido espiritual solo estaría referido a sí mismo; *no es el espíritu absoluto el que entra en esta conciencia*”. Todo esto dejaría al arte en tierra de nadie, y al apartado dedicado a él como una suerte de antesala al saber absoluto.

No obstante, si bien no se puede negar que hay una cierta vacilación de parte de Hegel con respecto a cuál debe ser el punto de vista que ha tener la primacía —el del devenir del espíritu absoluto, el de la religión o el del arte—, a mi modo de ver, se trata siempre de perspectivas que

11 “Die Kunst ist in ihrer Wahrheit vielmehr Religion. Erhebung der Kunstwelt in die Einheit des absoluten Geistes” [HWG 8 279]. Traducción modificada. Ripalda traduce: “El verdadero arte es la RELIGIÓN...”.

12 “Die wahre Kunst ist die religiöse Kunst”; “el arte verdadero es el arte religioso” (Hegel 2002 178).

se entrecruzan y se complementan, y el énfasis depende del punto de partida de la exposición. Está claro que el arte no puede ser considerado como un momento completamente autónomo, esto es, absoluto, como no puede serlo ningún momento del devenir del espíritu; no obstante, si mientras nos situamos desde el estadio siguiente al que corresponde al arte, este se muestra como un estadio prereligioso y fundamentalmente como *religión de la belleza*, si lo consideramos, en cambio, desde el devenir total del espíritu —que es lo que cuenta en última instancia—, entonces el arte se revela como el primer momento del espíritu absoluto con derecho propio. Como asevera Hegel en sus notas manuscritas a la primera edición de la *Enciclopedia*: “en tanto que espíritu absoluto, es decir, espíritu que se sabe puro, él es solamente en tanto que arte, religión y ciencia” (HGW 13 503). Arte, religión y filosofía son formas en que se manifiesta el mismo espíritu absoluto. Por último, no está de más reparar en que ni siquiera la primera de las versiones de la *Enciclopedia* reproduce la triada “*die Natürliche Religion*”, “*die Kunst-Religion*” y “*die Offenbare Religion*” de la *Fenomenología*, es decir, un desarrollo dentro del cual el arte es considerado claramente como un estadio entre dos formas del devenir de la religión, y cuyo resultado final es la religión verdadera.¹³

La mayoría de estas lecturas que cuestionan que el arte posea con pleno derecho su lugar al interior del saber absoluto utilizan el término

13 En la primera edición (§458), el tratamiento de la religión natural en la *Enciclopedia* se ve reducido a una alusión velada a las religiones naturales, al referirse a una de las dos primeras formas posibles que toma Dios —antes de la que recibirá en el arte bello—, como aquella forma “abstracta de un existente inmediato, de un ser natural elemental o concreto”. En su ejemplar personal, Hegel reenvía, por una parte, al culto al sol, a los astros y al mar, es decir, a la religión de Zoroastro o religión de la luz en el antiguo Irán y, por otra parte, al culto de los animales en el antiguo Egipto (cf. HGW 13 507). En este caso no se trata de formas de un estadio artístico, sino religioso, aunque muy primitivo, tanto que ni siquiera requiere el concurso del arte. Se trata, si se quiere, de la prehistoria del arte y de la religión. Sin embargo, junto con esta posibilidad aparece la de que a la divinidad se le dé la forma del pensamiento puro, esto es, la propia de la sublimidad. Y aun cuando aquí no se puede descartar que lo sublime se esté considerando también *en cuanto religión*, o incluso fundamentalmente bajo esta perspectiva, en 1830 esta ambigüedad desaparece, pues se habla directamente de “*die Kunst der Erhabenheit*”, el arte de la sublimidad. Y además —cuestión que resulta aún más significativa para determinar cuál es el plano que prevalece aquí, esto es, el religioso o el artístico— en la edición definitiva, como posibilidad complementaria a que el contenido sea concebido como el Dios abstracto del puro pensar, se plantea, ya no la religión natural, sino aquél “tender hacia él [Dios] que sin descanso y sin reconciliación se revuelve por todas las figuras en tanto no puede alcanzar su meta”, es decir, el tender propio del *simbolismo fantástico*. En otras palabras, se trata ahora de dos estadios o formas de *arte* simbólico que constituirían el pasado del arte de la belleza.

religión en un sentido excesivamente amplio. Es cierto que al inicio de la tercera sección de la filosofía, refiriéndose a la esfera del espíritu absoluto en su totalidad, Hegel afirma que ella puede ser llamada simplemente “religión” (*Enz.* §554). El contenido del arte, de la religión y de la filosofía es el mismo, y ese contenido es el espíritu absoluto o Dios, el cual “ha de ser entendido como espíritu en su comunidad” (*Enz.* §554, *Anm.*). Sin embargo, queda claro que está hablando de esta “esfera suprema en general” —y no solo de su primer momento— por lo que se trata de un uso amplio del término que no debe ser confundido con el que tiene cuando designa el segundo momento del saber absoluto del espíritu.

Todo lo anterior permite sostener que se verifica un proceso de autonomización del arte respecto de la religión que va más allá de lo formal (en el tratamiento).

La inmediatez y la finitud como determinaciones del arte en general

Al analizar el párrafo que abre esta sección dedicada al primer momento del espíritu absoluto, señalaba que en él se presenta de entrada la correlación directa que hay entre *finitud*, *inmediatez* y *exterioridad* de la obra de arte. A estas tres determinaciones habría que agregar aquella de la cual dependen las ya mencionadas. Me refiero al carácter intuitivo de toda obra de arte. La determinación de la *Anschauung* como medio del arte constituye una de las tesis fundamentales de esta estética y su verdadera piedra angular, por cuanto, además de que de ella depende todo su edificio doctrinario, ella fija el lugar que ocupa el arte, considerado en la totalidad de su devenir histórico, dentro del sistema del espíritu absoluto.

Esta tesis de la inmediatez del arte, esto es, del arte como saber inmediato del espíritu absoluto y de la consecuente finitud de aquél, se puede rastrear fácilmente hasta la *Realphilosophie*, donde el arte es definido como “el saber infinito que, inmediatamente vivo, es su propio contenido” (*Filosofía real* 226),¹⁴ y donde en apenas dos páginas encontramos en germen los cimientos de la estética hegeliana:

El arte produce el mundo en el Espíritu y para la intuición. Es el Baco de la India; no el claro Espíritu que se sabe sino el *Espíritu en trance*, que se envuelve en la sensación y la imagen, bajo ella oculto el horror. Su elemento es la intuición; pero esta es la *inmediatez* sin mediación, por eso este elemento es inadecuado al Espíritu. Por consiguiente el arte no puede dar a sus figuras más que un Espíritu limitado. La belleza es forma, es la ilusión de una vitalidad absoluta, autosuficiente, cerrada en sí y

14 “das unendliche Wissen, das unmittelbare lebendig, seine eigene Erfüllung ist” (HGW 8 278).

perfecta. Este medio de la finitud, la intuición, no puede captar lo infinito, su infinitud es meramente *intendida* [trad. alternativa: “meramente se *pretende-decir*”]. (*Filosofía real* 227)¹⁵

Este pasaje no solo enfatiza que la intuición es el elemento del arte y que de ella depende la inmediatez y finitud de este, sino que además concluye de ahí la insuficiencia del arte para realizar su tarea. La intuición como medio para alcanzar lo infinito es insuficiente. El espíritu solo puede ser absoluto mediado; él requiere pasar por el momento de la mediación para reconocerse en otro. El arte aparece así, como esfuerzo infructuoso o mera intención por captar lo infinito en un finito no mediado, pues en la medida en que la infinitud del arte es una infinitud no mediada, es por ello mismo una falsa infinitud.

Este dios estatua, este mundo del canto, que abarca respectivamente cielo y tierra, las esencias generales en mítica forma individual y las singulares, la consciencia de sí, son representación *intendida*, no *verdadera*, carecen de necesidad, de la figura del *pensamiento*. La belleza es más bien el velo que cubre la verdad, que la exposición de la misma. (*Filosofía real* 227)¹⁶

Por su parte, en la *Enciclopedia*, ya en el §244 se establece la relación entre intuición e inmediatez en lo que suele considerarse la definición enciclopédica de la intuición:

La idea que es *para sí, considerada* según esta su *unidad* consigo, es *intuir*, y la idea que intuye, *naturaleza*. En cuanto intuir empero, la idea está puesta bajo la determinación unilateral de la inmediatez o de la negación mediante reflexión extrínseca. (*Enz. §244, Enc. 299*)¹⁷

15 Aquí el arte es concebido como ilusión (*Täuschung*) de la vitalidad absoluta, concepción que será expresamente criticada y dejada a un lado, como prejuicio erróneo que impide un acercamiento adecuado —es decir, filosófico— al arte, en el pórtico mismo de las lecciones de estética; y en este punto al menos hay coincidencia entre los diversos *Nachschriften* y la edición de Hotho.

16 “Dieser Gott als Bildsäule, diese Welt des Gesanges, welche den Himmel und die Erde, die allgemeinen Wesen in mythischer individueller Form, und die einzelnen Wesen, das Selbstbewußtsein umschließt; - es ist gemeint, nicht wahre Vorstellung, - es ist nicht die Notwendigkeit, nicht die Gestalt des Denkens darin; - die Schönheit ist vielmehr der Schleier, der die Wahrheit bedeckt, als die Darstellung derselben” (HGW 8 279). Nos distanciamos un poco de la traducción de Ripalda, quien traduce la frase final como: “La belleza, en vez de explanar la verdad, es el velo que la cubre”.

17 “Die Idee, welche *für sich* ist, nach dieser ihrer *Einheit* mit sich *betrachten* ist sie *Anschauen*; und die anschauende Idee *Natur*. Als *Anschauen* aber ist die Idee in einseitiger Bestimmung der Unmittelbarkeit oder Negation durch äußerliche Reflexion gesetzt”.

Ahora bien, está claro que la *Unmittelbarkeit* constituye el momento de la finitud del arte, pero ¿es igualmente cierto que para Hegel no habría más que este momento en el arte? ¿Es evidente, como afirma D'Angelo, que el genitivo en la expresión “finitud del arte” debe ser entendido tan solo como un genitivo subjetivo y no objetivo, en el sentido de que el arte no tiene un momento de finitud, en cuanto inmediato, y luego también un momento de infinitud, en cuanto mediado, sino que él es la forma inmediata, y por ello tan solo el lado inmediato y finito del saber del absoluto (cf. 182-83)? Efectivamente, el arte es para Hegel el saber inmediato del espíritu absoluto en sí, por cuanto es la *intuición* del mismo; es decir, es inmediato y finito precisamente porque es intuición. Con todo, que esta *Unmittelbarkeit* que determina al arte sea, como aclara Hegel en el paréntesis del §556, “el momento de la finitud del arte”, no implica, a mi juicio, que el arte solo tenga este momento o dimensión. En otras palabras, que el arte sea el momento de finitud del espíritu absoluto no quiere decir que sea solo finito, pues este saber es siempre un saber, inmediato, sí, pero del espíritu absoluto. El arte es el primer intento por abrazar lo infinito en lo finito. Puede ser, a los ojos de Hegel —o al menos del Hegel de Jena—, un intento vano. La forma con la que se intenta abrazar o coger lo absoluto puede no ser adecuada; pero es un intento —el primero—, y es absolutamente necesario en el camino del espíritu hacia la autoconciencia o del saber de sí del absoluto como espíritu en y para sí. El espíritu necesita enajenarse en un otro que ya no sea un simple ser-ahí, un ser natural, sino un ser *producido* por él para así poder reconocerse en él.

Si nos quedamos solo con la finitud del arte olvidamos que este sigue siendo una figura del saber del espíritu absoluto, o como afirma el §556, la intuición y *representación* del espíritu en sí absoluto como ideal. Con ello, esta interpretación elimina de golpe la complejidad y dualidad de la obra de arte, su contradicción interna, a saber, la oposición que hay entre su irreductible exterioridad sensible y el contenido espiritual absoluto suyo que rechaza precisamente aquella exterioridad y singularidad sensible.

Resumiendo el inicio de la exposición de la filosofía del espíritu en la *Realphilosophie*, Rodríguez Tous sostiene:

El mero “consistir” o “estar-ahí-delante” (*Bestehen*) de los objetos en el espacio es, para el espíritu, ser. Pero el ser es universalidad abstracta, o “formal”, puesto que el ser como ser-en-el-espacio de los objetos es ser sin más, que hace in-diferentes las particularidades. Pero “das *Ding ist*, es *ist nicht im Seyn –sondern es ist selbst*”. La esencia de *lo que es* (*das Seyende*) de este modo, escribe Hegel, es la *intuición*. El espíritu es intuición como su saber más inmediato aún no reflexionado (el momento de la afirmación del *ahora* y el *aquí* de la *phdG*); para ser propiamente espíritu,

debe “alejarse” —“mediándose consigo mismo”— de la inmediatez. En la intuición, el Espíritu solo es *an sich*. (169)

Aquí se da la razón por la que el medio del arte, la *Anschaung*, determina su unilateral inmediatez, a saber, que en la intuición el Espíritu solo es *an sich*, lo cual concuerda con la precisión que realiza Hegel en la última edición de la *Enciclopedia*.

Sin embargo, hay que tener presente que no se trata, de hecho, no puede tratarse, en el caso del arte de la misma intuición de la que se está hablando en la *Realphilosophie*, ya que tratándose del arte la intuición no es la esencia de lo que simplemente es, es decir, la de aquello cuyo ser es pura universalidad abstracta o “formal”, como ser-en-el-espacio de los objetos —ser sin más, a secas—; pues los “objetos” o existencias de los cuales se trata en el arte, a diferencia de los que encontramos en la naturaleza, son *productos* del espíritu. Hegel insiste sobre este carácter de producto espiritual de la obra de arte en sus cursos de estética, y ya mucho antes en la *Fenomenología* había reconocido y resaltado la importancia del quehacer artístico como un producir espiritual; incluso el quehacer del artista artesano en Egipto es un quehacer, aunque inconsciente, del espíritu.

Con esta consideración sobre la “intuición artística” y su especificidad respecto de la simple intuición, entronca la consideración del “otro” sujeto que está implicado con y en la obra de arte, esto es, ya no el artista sino el “espectador” de la obra, o más precisamente, el sujeto “que intuye y venera” la obra de arte. Al igual que la actividad creadora del primero, la “pasividad estética” del espectador es comprendida en el §556 como uno de los tres momentos de la *disgregación* de la obra; el otro momento, recordémoslo, es precisamente el de su condición de “existencia exterior común”, esto es, la naturaleza sensible de la obra de arte. Con la inclusión del espectador Hegel está tomando en cuenta el momento puramente “estético” de la obra, solo que aquí no hay que confundirse, pues no se trata del efecto estético, puramente subjetivo, que produce la obra en quien la contempla. Y no se trata de esto, en primer lugar, porque este sujeto no es un espectador atemporal, sino *histórico*; no somos nosotros los que así intuimos la obra de arte clásico, sino que aquí el espectador “ideal” —en el sentido que solo para él se da la idea de modo intuitivo, a saber, bajo la figura (*Gestalt*) de la belleza— es exclusivamente el espectador griego. Como se afirma muy claramente ya en la *Enciclopedia* de Nuremberg, “Estudiamos las obras griegas, pero no por eso somos griegos” (Hegel 2009 §203 119). En segundo lugar, esta no es una consideración estética en el sentido de que parta de los efectos de la obra de arte en la sensibilidad del sujeto (y que se fundamente, por ejemplo, en el sentimiento de placer que produce en

este), pues este espectador en realidad no es mero espectador, ya que él intuye y *venera* la obra de arte. De hecho, su intuir no es el mero intuir un objeto bello, como podría serlo un objeto de la naturaleza, sino que es —repitámoslo una vez más— un *intuir el ideal*, esto es, intuir la idea bajo la forma o figura (*Gestalt*) de la belleza. Aquella intuición y veneración de la obra de arte nos está vedada; a nosotros las obras de arte clásicas nos hablan de un pasado del espíritu absoluto y nuestra relación con ellas solo puede ser reflexiva, a saber, la propia de la filosofía del arte. Pero para que nuestra relación con el arte sea “estética”, o mejor aún, especulativa, tiene que haberse realizado ya históricamente la muerte del arte como religión estética o artística, es decir, la muerte del arte en cuanto absoluto, como huida de los dioses griegos. Estudiamos las obras griegas, pero no por eso *se nos aparecen* los dioses en ellas. Y precisamente porque no somos griegos, podemos estudiar las obras del arte clásico. Dicho de otro modo: el arte tiene que dejar de ser para nosotros arte absoluto, presentación de lo divino, para que podamos considerar sus obras —en particular las estatuas de los dioses griegos— “tan solo” como obras de arte.

Comentando la bella página de la *Fenomenología* que Hegel consagra a la joven Canéfora —mujer que llevaba en la cabeza una cesta con ofrendas en las fiestas de las Panateneas—, Vieillard-Baron señala:

Ahora bien, es precisamente en la medida en que nosotros no doblamos más la rodilla ante las estatuas griegas, en la medida en que se retira la mesa de los dioses, y en que debemos confesar la dura palabra de que Dios mismo está muerto, es en esta exacta medida que podemos considerar estas estatuas como obras de arte, y como el más bello regalo que el destino nos hizo. Este regalo es también, como escribió Plutarco en su vida de Pericles, “el único testimonio que nos prueba hoy, que el famoso poder y el antiguo esplendor de Grecia no son invenciones”. (11)

Esta muerte del arte en cuanto arte absoluto tiene un carácter esencialmente ambivalente, pues solo una vez que el aspecto religioso ha desaparecido, solo una vez que el aura de estas obras se ha esfumado para siempre o, en palabras del mismo Hegel, solo una vez que las estatuas de los dioses no son más que “cadáveres de los que se ha esfumado el alma que las animaba” (*Fen.* 855), solo entonces ellas son para nosotros verdaderas obras de arte, y a la vez testimonios fieles de una etapa del espíritu ya pasada.

Por último, hay que agregar que el sujeto que contempla y venera tampoco es un individuo. El sujeto es más bien la comunidad ética, es decir, la comunidad de individuos que comparten una eticidad, que están unidos por una misma *Sittlichkeit*, la cual a su vez recibe su configuración definitiva, o más rigurosamente hablando, su *transfiguración*,

precisamente por medio del arte. Este, en su forma clásica, viene a unificar lo religioso, lo estético y lo político de aquella comunidad. En este sentido, la imagen de la joven Canéfora viene a ser reveladora de esta dimensión estético-política, a la vez que religiosa, del arte.

La obra de arte bella no solo es fruto del espíritu libre del artista; no solo requiere como condición de posibilidad suya ser obra de la actividad creadora libre del artista que ya no crea como simple artesano, sino que es consciente de su actividad espiritual, consciente de sí como artista. La obra de arte bella requiere también de la *polis*, de aquella comunidad de ciudadanos libres que es el único espacio político donde es posible el artista autoconsciente. Es en esta comunidad que la obra de arte absoluto o clásico opera el “sacrificio simbólico” de la subjetividad de sus sujetos,¹⁸ así como el de la subjetividad tan solo interior de la misma sustancia universal, la cual deja su universalidad puramente abstracta, se exterioriza y se hace existencia concreta. Es únicamente en la bella *polis* griega que los dioses se *aparecen*. Y este modo supremo de *aparición* de los dioses es precisamente el que se da en el arte y solo en él. En él no solamente se aúnan en bella armonía lo religioso, lo político y lo estético, sino que la vida ética y la realidad efectiva de ese pueblo artista se ven elevadas y transfiguradas por medio del arte, ya que “el espíritu que nos ofrece esas obras de arte es más que la vida ética [*sittliche Leben*] y la realidad efectiva de ese pueblo, pues él, el espíritu, es el recuerdo que *interioriza* al espíritu que estaba todavía *enajenado, exteriorizado* en ellos” (*Fen.* 855).

Teniendo en consideración todo lo anterior, ¿Hasta qué punto se puede hablar de inmediatez, “espontaneidad” y de falta de reflexión en el arte, por el solo hecho de que la obra de arte sea, en cuanto existencia exterior, un objeto dado a la intuición? En otras palabras, ¿hasta qué punto se puede equiparar la inmediatez artística a la inmediatez que se da en la naturaleza y, en esa medida, la intuición de un objeto artístico a

18 *Enz.* 1817 §463: “Insofern nun aber das Bild des Gottes als unmittelbar vorhandenes ist, so ist das Verhältniss der Andern, getrieben von ihrem ansichseyenden Wesen, im *Cultus* durch die *Andacht*, der Versenkung in den Gedanken, ihrer eigenen Subjectivität sich entäussern, von ihrer besondern Wirklichkeit symbolisch aufzuopfern, und in der Begeisterung und im Genusse sich ihrer Identität mit der Substanz bewusst zu werden, welche dadurch ihre äusserliche Gestalt verliert und ebenso ihre in der Substantialität nur *innerliche* Subjectivität als ein *allgemeines Wissen* heraus ins *Daseyn* versetzt”; “Pero ahora, en la medida en que la imagen de Dios es en tanto que inmediatamente presente, la relación donde entran los otros [sujetos], impulsados por su esencia que es en sí, consiste para ellos en el *culto* a través del *recogimiento*, en el hundimiento en el pensamiento, en enajenarse de su propia subjetividad, para sacrificar simbólicamente su realidad efectiva particular, y, en el entusiasmo y en el goce, en devenir conscientes de su identidad con la sustancia que, de este modo, pierde su figura exterior e igualmente transpone su subjetividad que es solamente *interior* en la sustancialidad, como un *saber universal*, hacia afuera en la existencia [*Daseyn*].”

la intuición de un objeto natural? No resalta acaso Hegel el carácter espiritual de la obra de arte, es decir, su condición de ser un producto del espíritu, merced a lo cual el espíritu puede reconocerse en ella, y a su vez razón por la cual la belleza artística es infinitamente superior a la belleza natural, corolario de la tesis según la cual un producto del espíritu es siempre superior a un producto de la naturaleza?

La inmediatez del arte es una inmediatez producida *por y para* el espíritu. El carácter de producción, o más exactamente, de autoproducción del espíritu, es en Hegel un rasgo esencial del arte que difícilmente puede ser sobreponderado. En el arte, por vez primera el espíritu se da como espíritu absoluto. Él mismo es el contenido del arte, y ello precisamente porque este contenido “no es más [ni menos] que su auto-producción de sí en tanto que vida consciente de sí y reflexionada en sí” (Vieillard-Baron 8).

Conclusión

Esta consideración de las que, a mi juicio, son algunas de las temáticas más relevantes de la estética hegeliana tratadas en la *Enciclopedia*, esto es, la autonomización del arte, la intuición como medio propio del arte, la inmediatez y la finitud como determinaciones suyas, y en particular la determinación de los conceptos fundamentales de la estética hegeliana que se lleva a cabo en la compleja definición del ideal, permite fundamentar la tesis de que en la *Enciclopedia* se proporciona la base sistemática de esta filosofía del arte (cf. Gethmann-Siefert 2014 71-84), base a la que ineludiblemente se debe recurrir en todo esclarecimiento e interpretación que se haga de la misma, y más aún en aquella comprensión suya que se base, ya no en la edición canónica de las *Lecciones*, sino en las fuentes que se conservan de los distintos cursos berlineses. Sin embargo, el estudio comparativo de las variaciones presentes en las distintas ediciones de esta obra deja claro que se trata de una base sistemática altamente compleja y que en las sucesivas ediciones fue nutriéndose, en cuestiones de importancia no menor, de los progresos y descubrimientos que el pensamiento estético hegeliano desarrolló en los cursos berlineses. Es de suponer que la primera lección que Hegel dedicó a esta parte de su sistema, todavía en Heidelberg y a solo un año de la primera versión de la *Enciclopedia*, haya sido la culminación de la articulación sistemática desplegada en aquella obra, “la conclusión de una definición sistemática del arte” (Gethmann Siefert 2006 12). Sin embargo, ya en la primera lección que Hegel dictara en Berlín se advierten diferencias sustantivas con la base sistemática de Heidelberg. En particular, aun cuando todavía con un desarrollo condensado, aparece aquí por vez primera el arte simbólico como forma artística autónoma, con lo que se rompe definitivamente con la idea del arte clásico como simple estadio previo de la auténtica religión. Esta radical modificación en la articulación, junto con la ampliación del

desarrollo progresivo de esta sección, particularmente desde la lección de 1826, es recogida, como ya se vio, primero de modo no muy decidido en la versión de 1827 de la *Enciclopedia*, y de modo ya explícito en su última edición. Por su parte, el cambio de nombre de la sección desde la edición de 1827, con el consiguiente énfasis en la autonomía del arte, es otro ejemplo, no menos importante, de que Hegel fue modificando la sistemática de la estética en el transcurso de una lección a otra y de que estas modificaciones fueron siendo incorporadas en las sucesivas ediciones de la *Enciclopedia*. Para la lectura fenomenológica esto demostraría que en las lecciones Hegel pone constantemente a prueba sus presupuestos sistemáticos trabajando en el fenómeno histórico concreto (cf. Gethmann Siefert 2014 75). De este modo, si bien las dos primeras lecciones berlinesas dependen casi completamente de la sistemática de la *Enz.* de 1817, las de 1826, en cambio, “exhiben claros rastros de una ‘fermentación’ de la perspectiva sistemática que lleva a la versión corregida de la *Enciclopedia*” (*ibid.*). Lo que habría entonces, es una estrecha interrelación entre, por una parte, el sistema de la estética elaborado en las distintas versiones de la *Enz.* y, por otra, la exposición del desarrollo histórico efectivo del arte en las lecciones berlinesas, relación por la cual la segunda es más que la simple exposición de aquella base sistemática, e incluso más que su sola corroboración histórica. En las lecciones de estética es el sistema mismo el que, junto con someterse a prueba, se determina y reelabora.

Por otra parte, como se puede comprobar en el caso de la superación de la particularidad subjetiva del artista, el pensamiento estético hegeliano no siempre avanza en la dirección que uno esperaría o, al menos, en una sola dirección, es decir, en este caso, hacia el reconocimiento de una mayor autonomía del arte y de una realización más plena de su tarea, a saber: la de la realización de la belleza como ideal, o en otras palabras, la producción de una obra que llega a ser mero *signo* de la idea, por cuanto su forma es fruto del trabajo de autoproducción y autoclarificación de un contenido que no es nada más ni nada menos que lo absoluto. Aquí solo podemos mencionarlo, pero un análisis más detallado podría mostrar cómo, a pesar de que el arte clásico sigue siendo el decisivo para Hegel, la introducción del estadio o forma simbólica en la exposición enciclopédica del devenir del arte, además de romper la rígida oposición clásico/romántico, pareciera determinar el ideal clásico con rasgos propios del símbolo (cf. D’Angelo 184-191), como si Hegel abandonara la posibilidad de que la obra de arte llegue a ser un signo completamente transparente del espíritu.

Por todo ello, se puede concluir que la comprensión del desarrollo del pensamiento estético hegeliano a partir de sus fuentes más directas que se conservan no puede simplemente recurrir a esta base como a algo sólido y definitivo, sino que se ve forzada a iluminar la lectura de la misma a partir de aquellas mismas fuentes que se pretende esclarecer.

Bibliografía

- D'Angelo, Paolo. *Simbolo e arte in Hegel*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1989.
- Debernardi, Italo. *Lo sublime en las lecciones de estética de Hegel. Lectura a partir de los Nachschriften publicados*. Tesis de Doctorado en Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) – Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2016.
- Debernardi, Italo. “Las lecciones sobre estética de Hegel: discrepancias fundamentales entre la edición de Hotho y los *Nachschriften*”. *Aisthesis*, 67 (2020): 9-30. [doi:10.7764/67.1]
- Gethmann-Siefert, Annemarie y Beer, Karsten. “Prólogo. Sobre los apuntes de Kehler”. *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826*, editado por Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov. Traducido por Domingo Hernández. Madrid: Abada, 2006.
- Gethmann-Siefert Annemarie. “Introduction: The Shape and Influence of Hegel’s Aesthetics”. *Lectures on the philosophy of art: the Hotho transcript of the 1823 Berlin lectures*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Jenaer System-Entwürfe III*. Hrsg. Von J.H. Trede und R.-P. Horstmann, HGW 8, 1976.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (Heidelberg 1817)*. Gesammelte Werke. Bd. 13. Unter Mitarbeit von Hans-Christian Lucas und Udo Rameil hrsg. von W. Bonsiepen und K. Grottsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2000.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1827)*. HGW 19: Hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas. Felix Meiner Verlag, 1989.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (Berlin 1830)*. Gesammelte Werke. Bd. 20. Unter Mitarbeit von Udo Rameil hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas. Felix Meiner Verlag, 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Fenomenología del espíritu*. Traducido por Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada, 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio. Para uso de sus clases*. Traducido por Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 1999.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Enciclopedia filosófica para el curso superior*. Traducido por Max Maureira y Klaus Wrehde. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Filosofía real*. Traducido por José María Ripalda. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Rodríguez Tous, Juan Antonio. *Idea estética y negatividad sensible: La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2002.
- Vieillard-Baron, Jean-Louis. “L’insertion de l’art dans le systeme hegelian: ‘Phenomenologie de l’esprit’ et ‘Encyclopedie’ de 1817”. *L’Esthétique dans le système hégélien. L’Harmattan*, (2004): 7-23.