

En *La actualidad del primer romanticismo alemán*. Buenos Aires (Argentina): TeseoPress.

¿Un arte de ?misterio falso? o Geheimniskrämerei?. La crítica de Hegel al estilo de pintura de Caspar David Friedrich.

Garnica, Naim y Lauren Cahen Maurel.

Cita:

Garnica, Naim y Lauren Cahen Maurel (2019). *¿Un arte de ?misterio falso? o Geheimniskrämerei?. La crítica de Hegel al estilo de pintura de Caspar David Friedrich*. En *La actualidad del primer romanticismo alemán*. Buenos Aires (Argentina): TeseoPress.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/naim.garnica11/37>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p30e/Umb>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

Modernidad, filosofía y literatura



NAÍM GARNICA
(COMPILADOR)



LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

LA ACTUALIDAD DEL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

Modernidad, filosofía y literatura

Naím Garnica
(compilador)



La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura / María Jimena Solé ... [et al.]; compilado por Naím Garnica. – 1a ed. – Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca, 2019.

Libro digital, HTML

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-661-343-9

1. Filosofía. 2. Literatura. I. Solé, María Jimena II. Garnica, Naím, comp.

CDD 801

ISBN: 9789876613439

Traducciones: Maximiliano Gonnet del alemán de los textos de Chistian Benne y Markus Ophälders; Elsa Ponce del portugués del artículo de Constantino Luz de Medeiros; Héctor Feruglio del italiano del trabajo de Giulia Valpione y Naím Garnica del inglés de los trabajos de Elizabeth Millán-Brusslan y Laure Cahen-Maurel.

Imagen de tapa: Caspar David Friedrich, "Landschaft mit Gebirgssee, Morgen"

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 18705. Sólo para uso personal
teseopress.com

¿Un arte de “misterio falso” o *Geheimniskrämerei*?

*La crítica de Hegel al estilo de pintura
de Caspar David Friedrich*

LAUREN CAHEN-MAUREL

Introducción: la transcripción de 1820/1821

La hostilidad constante de Hegel hacia los escritores y filósofos del primer Romanticismo alemán es muy conocida, por lo cual apenas se necesita volver a señalarla. Ya en 1807, cuando la *Fenomenología del espíritu* fue publicada, Hegel objeta la actitud problemática de lo que él llama el “alma bella” (*die schöne Seele*); en trabajos posteriores, él asocia dicho concepto explícitamente con los románticos alemanes. Continuando con este tema, en *Lecciones de estética*, editado por primera vez en forma de libro póstumamente en 1835-1838 por el exalumno de Hegel Heinrich Gustav Hotho, expresa un rechazo severo de los románticos por su subjetivismo supuestamente pernicioso. Aquí, el rechazo del filósofo del tipo de ironía negativa propugnada por Friedrich Schlegel, por ejemplo, es tan notorio como su persistente castigo del anhelo vacío por lo absoluto que engendra una *krankhafte Schönseligkeit*, esto es, una “bendición hermosa y mórbida”, que Hegel atribuye al poeta y filósofo Novalis.¹

¹ W 10,1-3 Hegel, W. G., *Vorlesungen über die Aesthetik*. Vols. 10,1-3 of *Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Edited by Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1835–1838 (W 10,1: 87 y 205; cf. Traducción al inglés: Hegel [1842] 1975a, 67 y 159). Según Hegel, el esfuerzo de la ironía romántica para trascender el mundo no es más que la vana afirmación de una subjetividad que se cree superior a toda objetividad (ver W 10,1: 86). Y debido a

En contraste, no fue hasta 1995, hace solo veintidós años, con la publicación de la edición separada de la transcripción de Ascheberg del primer curso de *Las lecciones de estética* de Hegel, el cual se celebró en la Universidad de Berlín en el semestre del invierno de 1820/1821, que el juicio de Hegel sobre el pintor romántico alemán Caspar David Friedrich salió a la luz.² Sus comentarios no se incluyeron en la edición de Hotho de las *Lecciones* antes mencionada y más conocida.³ El veredicto del filósofo sobre Caspar David Friedrich en la transcripción de Ascheberg dice lo siguiente:

Oft giebt es aber auch so einen gemachten strengen Styl, und der Künstler setzt darin zuweilen eine Affectation, z.B. bei den Werken Friedrich's aus Dresden [But there is also often

que el alma bella no quiere arriesgarse a confrontar su interioridad con el mundo externo, el resultado es una conciencia vacía y cerrada que carece de sustancia. Hegel llega a establecer un vínculo entre la actitud del alma bella de una vida interior puramente reflexiva desconectada de la realidad y la causa de la muerte de Novalis, que murió de consumo en 1801. Nota del traductor: las citas se consignan en su totalidad en la primera aparición, luego se emplea la abreviatura de cada obra en el original del alemán, salvo se indique lo contrario.

- 2 Hegel, W. G., (1995), *Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift [Nachgeschrieben von Wilhelm von Ascheberg]*. Edited by Helmut Schneider. Frankfurt a. M.
- 3 La edición de Hotho se basa en parte en dos cuadernos de Hegel que utilizó para sus lecciones sobre estética: el cuaderno de Heidelberg de 1818 y un cuaderno de su curso de Berlín. Hegel tenía la intención de volver a redactarlos para su publicación, pero esto no sucedió. Ambos cuadernos ya no existen, por lo que el único material seguro de la mano de Hegel sobre el tema de la estética es la exposición sistemática, aunque extremadamente condensada, sobre el arte que se encuentra en la *Enciclopedia*, publicada por primera vez en 1817 y luego revisada para su reedición en 1827. Ver §§ 456-64 en la *Enciclopedia* 1817, GW 13: 241-243; cf. §§ 556-563 en *Enciclopedia* de 1827, GW 19: 392-399. La mayor parte de la edición de Hotho del *Vorlesungen* consiste en transcripciones que hizo él mismo y las notas de otros estudiantes que asistieron a las conferencias de Berlín. La edición de Hotho omite las conferencias del semestre de invierno de 1820/1821, y se basa en las conferencias posteriores de los semestres de verano de 1823 y 1826, y el semestre de invierno de 1828/1829. Ver Gethmann-Siefert (1991, 92-110) y Jaeschke ([2003] 2016, 384-388) sobre la naturaleza problemática de la edición de Hotho, y más en general sobre los problemas debatidos filosóficamente planteados por el hecho de que los materiales de las lecciones de Hegel sobre la estética no provienen de los escritos publicados por Hegel o de sus escritos a mano.

a manufactured severe style, and the artist sometimes puts an affectation into it, e.g. in the Works of Friedrich from Dresden]. (GW 28,1: 120)⁴.

A primera vista, esta crítica parece ser simple e incluso trivial. Además, debido a su brevedad, uno podría imaginar que las críticas de Hegel no representan ningún tipo de contribución notable a las discusiones en curso sobre el lugar de C. D. Friedrich en la historia del arte y la cuestión de su estilo de pintura. Sin embargo, como mostraré, este no es el caso. En primer lugar, debe considerarse que el juicio del filósofo es interesante tanto por el lugar específico en el curso de la lección donde está situado, como por su relevancia. De hecho, este pasaje no se encuentra en la historia filosófica de Hegel del desarrollo de la pintura europea, junto con otros pintores de la Academia de Dresde, sino en la introducción a esta historia.⁵ Esta introducción contiene una reflexión bastante detallada sobre el concepto de estilo en las artes que se basa libremente en la tipología histórica de estilos artísticos de Winckelmann. Aquí Hegel presenta tres amplias etapas en el desarrollo de las artes individuales:

1. el comienzo de un arte específico;
2. el centro ideal en el momento culminante de la historia de este arte; y
3. el final o la disolución de este.

⁴ GW 28,1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I: Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. Vol. 28,1 of *Gesammelte Werke*. Edited by Niklas Hebing. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p.120. También, Cf. Hegel [1820/21] 1995, 192.

⁵ Ver la transcripción de Ascheberg ("Besonderer Theil," GW 28,1: 116-21), o la tercera parte de la edición de Hotho titulada "The System of the Individual Arts" en W 10,1-3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Aesthetik*. Vols. 10,1-3 of *Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Edited by Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Dunccker und Humblot, 1835-1838. (W 10,2: 243-465 and W 10,3).

Un estilo distintivo corresponde a cada una de estas tres etapas. Estos son: el estilo severo, el ideal y el agradable (o elegante). Para comprender las críticas de Hegel a C. D. Friedrich, es importante tener en cuenta que esta referencia al pintor en el curso de las lecciones de Berlín de 1820/1821 se produjo dentro de las consideraciones de Hegel sobre la naturaleza del estilo.

Antes de interpretar este pasaje con más detalle, primero examinaré brevemente el estado actual de la investigación sobre la relación entre Hegel y C. D. Friedrich. Es sorprendente notar cuán poca resonancia ha encontrado el juicio de Hegel en la literatura secundaria. Yendo más allá de algunos de los resultados más especulativos de la erudición anterior, mostraré que, al consultar varias fuentes y documentos alemanes originales, pasados por alto de los años 1820-1821, es posible determinar con precisión aquellas pinturas de C. D. Friedrich de las cuales Hegel tendría conocimiento e incluso que habría visto en persona. Al comparar la crítica de Hegel en la transcripción de Ascheberg con estas pinturas particulares de Friedrich, y además leer esta crítica en el contexto más amplio de sus consideraciones sobre el estilo y la cuestión del misterio en la pintura, las secciones siguientes argumentarán que se pueden extraer una serie de consecuencias de los dos reproches claves del filósofo sobre la gravedad y la afectación que son significativos tanto para la investigación sobre Hegel, como para la de C. D. Friedrich.⁶

⁶ Para los estudios sobre Caspar David Friedrich que tratan las cuestiones filosóficas específicas, ver entre otros: Décultot, E., 1996, *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson; Busch, W., 2003, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. Munich; Koerner, J. L., [1990] 2006, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London; Grave, J., 2011, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*. Zurich/Berlin.

El juicio de Hegel sobre C. D. Friedrich: ¿una necesidad?

Como se mencionó anteriormente, aunque ha estado disponible durante más de veinte años, el juicio de Hegel sobre Friedrich apenas se ha discutido en la investigación. En su mayor parte, esto ha sido ignorado o pasado por alto, o simplemente advertido, por ejemplo, por expertos en Hegel como Annemarie Gethmann-Siefert y Stephen Houlgate.⁷ Algunos otros investigadores han comentado brevemente este pasaje y han especulado sobre qué pinturas de Friedrich Hegel podría haber tenido en su considerar al etiquetar el estilo de Friedrich como severo y artificialmente afectado. Por ejemplo, en su libro de 2010 *Hegel on the Modern Arts*, Benjamin Rutter conjetura que la referencia de Hegel a la severidad del estilo probablemente se refiere a una pintura como *El monje a la orilla del mar (1808/1810)*, una de las obras más famosas de Friedrich.⁸ Rutter no explica las razones por las cuales el estilo de esta pintura en particular debe considerarse severo. Lo más probable es que sea por el vacío sombrío de la escena, con la pequeña figura solitaria del monje parado en la orilla, que casi desaparece en el paisaje marino. En cuanto a la consideración de afectación de Hegel sobre Friedrich, Rutter lo asocia con otra pintura conocida de Friedrich como *El caminante sobre el mar de nubes (c.1818)*, subrayando el efecto de “teatralidad” en esta pintura, porque la figura en ella se representa desde atrás.⁹

⁷ Ver la discusión de este punto en la revisión de la versión del artículo de Houlgate “Hegel’s Aesthetics” en febrero de 2016 en *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

⁸ Rutter, B., *Hegel on the Modern Arts*. Cambridge, 2010, p. 109.

⁹ *Ibid.* Como establece Rutter: “*El caminante sobre el mar de nubes* sugiere una cierta teatralidad, un alejamiento del espectador de la escena, que parece contener ya un espectador y, por lo tanto, una búsqueda disruptiva y, finalmente, insustancial de sorpresa”. Aquí Rutter utiliza explícitamente el término teatralidad de Michel Fried, pero a su manera. Cfr. Fried (1980). Recientemente, Fried ha publicado un capítulo de libro dedicado a la relación entre Caspar David Friedrich y Kant; ver Fried (2014, 111-149).

Hasta donde tengo conocimiento, Otto Pöggeler, el especialista alemán de Hegel, es el único erudito que ha dedicado un artículo completo a la crítica de Hegel. Este artículo en alemán se titula “Hegel und Caspar David Friedrich” y fue publicado en 2005.¹⁰ Una de las principales afirmaciones de Pöggeler es que Hegel no incluyó el arte pictórico de Friedrich en su historia descriptiva y normativa de la pintura debido a una doble represión. Por un lado, Hegel rechazó el arte de Friedrich por razones puramente estéticas y, por otro lado, lo excluyó debido a las opiniones políticas de Friedrich. El pintor había expresado en sus obras sentimientos patrióticos y nacionalistas que el propio filósofo no podía respaldar.¹¹ El aspecto político de la lectura de Pöggeler de este pasaje se justifica en la medida en que una pintura como *El caminante sobre el mar de nubes*, que Pöggeler también toma como ejemplo, claramente contiene motivos políticos, como el caminante con el uniforme verde del Jäger y los voluntarios militares prusianos en la guerra de Liberación contra Napoleón. Es conocido que C. D. Friedrich estaba cerca de Ernst Moritz Arndt y que su patriotismo estaba íntimamente relacionado con la historia de la lucha de Alemania por la unidad y la libertad, en nombre del derecho de un país a la independencia nacional. Por lo tanto, Pöggeler seguramente tiene razón al llamar la atención sobre los elementos políticos en algunas de las pinturas de Friedrich.¹²

¹⁰ Cfr. Pöggeler, Otto. 2005. “Hegel und Caspar David Friedrich”. In *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, edited by Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, 227-243. Munich/Paderborn.

¹¹ Ver Pöggeler, *ibid.*, esp. 232 y la tercera sección “Die Rückkehr des Verdrängten”, pp. 238-243.

¹² Pöggeler cita la sorprendente anécdota sobre una de las pinturas más conocidas de Friedrich, *Dos hombres contemplando la luna* (c. 1819), completada durante el año de la promulgación de los decretos de Carlsbad; ver Pöggeler, *ibid.*, p. 238. Estos últimos tenían la intención de silenciar los movimientos de los liberales, incluidas las fraternidades estudiantiles (*Burschenschaften*) que afirmaban unir al pueblo alemán en el período posnapoleónico. Los decretos de Carlsbad prohibieron que las fraternidades estudiantiles se

Sin embargo, ¿qué pasa con el tema del estilo artístico, el contexto principal en el que se produce la crítica de Hegel a Friedrich? A los ojos de Pöggeler, Hegel comete dos errores o estupideces: la palabra de Pöggeler es *Sottise* (“necedad”).¹³ Primero, Pöggeler cree que el juicio de severidad de Hegel se refiere a una tendencia regresiva y anacrónica en las obras del pintor: un regreso al estado de arte más antiguo, cuando no hizo más que imitar la naturaleza o la realidad empírica más inmediata. En su artículo, Pöggeler también arriesga una adivinación de las pinturas de Friedrich que Hegel podría haber visto o conocido personalmente. En línea con su lectura política, Pöggeler cita la pintura más controvertida de Friedrich, *La cruz en las montañas*, como evidencia del regreso anterior al estado de arte más antiguo. *La cruz en las montañas* fue una obra pintada en 1807/1808 durante los años de la ocupación de Dresde por las tropas napoleónicas. La pintura representa una escena de la naturaleza con Jesús en la cruz, rodeado de abetos. Aunque es explícitamente cristiano, Pöggeler enfatiza la forma en que esta pintura señala los elementos naturales en bruto –las rocas, los árboles, los rayos del sol– a una naturaleza sagrada en sí misma, como en la mitología nórdica de Ossian. A los ojos de Pöggeler, el reproche de Hegel de que Friedrich ha regresado al estado del arte más antiguo es una declaración necia porque muestra una falta de comprensión de la importancia y la novedad radical de esta pintura, demostrada por el hecho de que ahora está disfrutando de un renacimiento considerable en los tiempos modernos, y que para muchas personas este estilo de

reunieran en el castillo de Wartburg con ropas antiguas alemanas, es decir, con levita y gorro, la capa y la boina antigua alemana. Refiriéndose a las persecuciones en ese momento de los “demagogos” políticos, según los informes, Friedrich dijo con humor sobre los dos personajes principales de su pintura que vestían ropas antiguas alemanas prohibidas: “Se entregan a maquinaciones demagógicas”, Förster, K. A. 1846. *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's*. Dresden, p. 157.

¹³ *Ibid.*, p. 230.

pintura no se considera regresivo, sino progresivo. Por lo tanto, el reconocimiento de Hegel tiene que tener esta consecuencia: el notorio “retorno de lo reprimido”, para usar el lenguaje psicoanalítico de Pöggeler¹⁴, de nuestro veredicto contemporáneo. En otras palabras, para Pöggeler estamos en lo cierto al creer que, con su crítica de 1820, Hegel había malinterpretado la esencia y originalidad de las pinturas de paisajes de Friedrich, y que este artista ahora debería considerarse un pintor adelantado a su tiempo.

La segunda “necedad” para Pöggeler se refiere a la cuestión de la afectación, donde Hegel conecta a Friedrich con la tradición de los franceses, quienes tendían a hacer que el valor de la obra dependiera de si agradaba o afectaba al público.¹⁵ En un aspecto, Pöggeler tiene razón: parece extraño que Hegel pusiera a Friedrich en conexión con el estilo de afectación de los franceses. No solo porque el pintor atrajo a su audiencia a un mundo donde reinaba la austeridad, sino también porque Friedrich odiaba notoriamente a los franceses, tanto que fue etiquetado como “*Franzosenfresser*”, como alguien que comía franceses en el desayuno, por así decirlo.

A pesar de sus méritos y relevancia, en muchos sentidos, la lectura política de Pöggeler no llega lo suficientemente lejos como para tener pleno sentido de la crítica de Hegel a Friedrich, incluida la referencia al estilo artístico de los franceses. Además, al confiar en el hecho de que el arte de Friedrich solo se hizo extremadamente popular más de un siglo después de su muerte, y hoy es reconocido como un hito en la historia del arte, el análisis de Pöggeler invoca un argumento desde la autoridad. Solo se ha de retroceder para ver su delicadeza: si el pintor no hubiera experimentado un renacimiento popular y crítico en los siglos XX y XXI, el juicio de Hegel seguiría siendo correcto. Los argumentos de la autoridad siguen siendo insuficientes porque no nos

¹⁴ *Ibid.*, p. 238.

¹⁵ *Ibid.*, p. 230.

dicen por qué o cómo es importante el trabajo de Friedrich, sino solo que actualmente se considera como tal. Además, la modernidad y la grandeza de este arte siguen siendo cuestionables para varias personas. Y debido a que la crítica de Hegel enfatiza el aspecto artificial del estilo de pintura de Caspar David Friedrich, se podría argumentar que la crítica de Hegel está de acuerdo con muchos juicios contemporáneos que consideran esta pintura como *kitsch*.

Finalmente, podría hacerse otra pregunta: en lugar de especular sobre las posibles pinturas de Friedrich que Hegel podría haber conocido, ¿sería posible saber a qué se refería Hegel? Si esto fuera posible, podríamos comparar directamente estas pinturas con las críticas de Hegel, para ver si esto podría ayudarnos a comprender mejor esto último. En la siguiente sección argumentaré que, de hecho, es posible conocer con precisión las pinturas de Friedrich que Hegel habría conocido e, incluso, visto personalmente.

La visita de Hegel a la Exposición Anual de 1820 de la Academia de Bellas Artes de Dresde

Según los principales documentos disponibles, el juicio de Hegel sobre Friedrich surgió de la experiencia de primera mano de las obras del pintor. Justo antes de realizar su primer curso de estética en Berlín en el semestre de invierno de 1820/1821 (según consta en la transcripción de Ascheberg), Hegel había asistido a la Exposición Anual de la Academia de Bellas Artes de Dresde el 27 de agosto de 1820 (su cumpleaños).¹⁶ Su estancia en Dresde estaba en la cúspide del verano y

¹⁶ Algunas investigaciones han señalado el hecho de que Hegel asistió a la Exposición Anual de la Academia de Bellas Artes de Dresde en 1820 (por ejemplo, Pöggeler, *ibid.*, p. 229), pero no investigaron ni trataron de determinar qué pinturas de Friedrich se exhibieron en ese momento.

el otoño alemán del 26 de agosto al 11 de septiembre de 1820, y se detalla en una serie de documentos contemporáneos, incluidas las propias cartas de Hegel. Por ejemplo, en un borrador de una carta a Creuzer, fechada a fines de mayo de 1821, Hegel caracteriza y elogia a la ciudad de Dresde como “un *otium* (ocio) de la vida en común para los amigos”, escribiendo:

Pero solo una cosa, la principal. El otoño pasado, pasé 15 días en Dresde y, al ver esta ciudad, lamenté no haberla visitado 30 años antes; advertí, especialmente, que podría convertirse en un lugar de encuentro para amigos bien educados y eruditos. [...]. No habría nada más hermoso para mí que, ocasionalmente, encontrarme contigo allí durante las vacaciones de otoño.¹⁷

La visita de Hegel a la Academia de Bellas Artes está además documentada en el diario de Karl August Förster, que fue el anfitrión de Hegel en Dresde, y un tío del estudiante y amigo de Hegel, Friedrich Förster. K. A. Förster había ido a la exposición con el filósofo, y señaló durante esta visita en su diario:

Estábamos esperando a Hegel, y arribó aquí el 26 [...]. Lo acompañé a la exposición de arte, y una conversación sobre el arte en general se desarrolló en el camino; a pesar de su dialéctica, muestra un sentido vivo y ardiente por el arte y la vida; pero se enfoca predominantemente en los aspectos técnicos, y debido a que analiza la obra, a menudo pierde

¹⁷ *Briefe von und an Hegel. Band II: 1813-1822*. Edited by Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner, [1953] 1969, p. 268. Hegel ya había viajado a Dresde por primera vez en julio de 1820 y continuó visitando regularmente la ciudad en otoño durante los años siguientes. Su estancia en 1820 también se registra en un informe de la policía de Dresde, cuya tarea consistía en transmitir información sobre los movimientos de Hegel en la capital sajona a la policía prusiana en Berlín. Este último no había descartado que Hegel hubiera querido participar en secreto en los consejos de las fraternidades estudiantiles de Dresde (*Burschenschaft*). Para más detalles, ver D'Hondt, J., 1998, *Hegel. Biographie*. Paris, pp. 298 y 307 ss.

la impresión del conjunto. Dijo que no le gustaba el arte antiguo alemán y que estaba encantado cuando le dije que tampoco estaba en línea con el espíritu de nuestra exposición. Sin embargo, había imaginado que la exposición sería más significativa.¹⁸

Desde 1816, la exposición siempre se inauguró el 3 de agosto y, en general, duró “entre dos y cuatro semanas”.¹⁹ En el año 1820, sin embargo, duró casi 8 semanas, y terminó a fines de septiembre.²⁰ Hegel había ido especialmente a la exposición de 1820 para escribir una reseña de las pinturas de Gerhard von Kügelgen.²¹ La reseña nunca fue publicada, y solo ha sobrevivido un borrador,²² pero las *Lecciones* contienen rastros de sus consideraciones.²³ La brutal muerte de la historia y el retratista Kügelgen, que había sido asesinado

-
- ¹⁸ Förster, *ibid.*, pp. 176-177. “Hegel, dessen Ankunft wir erwarteten, langte den 26. August hier an. [...] Auf dem Wege zur Kunstausstellung, wohin ich ihn geleite, entwickelt sich ein Gespräch über Kunst im Allgemeinen, bei aller Dialektik zeigt er doch viel warmen regen Sinn für Kunst und Leben; nur daß er immer mehr dem Technischen sich hingiebt und über dem Analysiren des Kunstwerkes den Eindruck des Ganzen oft verliert. Er ist der altdeutschen Kunst nicht hold und freute sich, als ich ihm sagte, dass dies im Geiste unserer Ausstellung sei. Er hatte die Ausstellung doch bedeutender gedacht”.
- ¹⁹ Prause, M., (ed.), 1975, *Die Kataloge der Dresdner Akademie—Ausstellungen 1801-1850*. Berlin, p. 9.
- ²⁰ Ver *Literarisches Conversations-Blatt*, No. 10, 11 enero 1821, 37. 12.
- ²¹ Respecto de la mirada de Hegel sobre Kügelgen, ver Gethmann-Siefert, A., Stemmerich, G., 1986, “Hegels Kügelgen-Rezension und die Auseinandersetzung um den ‘eigentlichen historischen Stil’ in der Malerei”. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, edited by Annemarie Gethmann-Siefert and Otto Pöggeler. *Hegel-Studien Beiheft 27*: 139-168. Ver también, Pinna, G., 2005, “Hegel über das Porträt und die spezifisch moderne Konzeption des Ideals”. In: *Kulturpolitik und Kunstgeschichte: Persepektiven der Hegelschen Ästhetik*, edited by Ursula Franke and Annemarie Gethmann-Siefert, 143-153. Hamburg.
- ²² Ver “Über von Kügelgens Bilder”, en *GW 15*, pp. 204-206, en Hegel, G., F., *Schriften und Entwürfe I (1817-1825)*. Vol. 15 of *Gesammelte Werke*. Edited by Friedrich Hogemann and Christoph Jamme. Hamburg: Felix Meiner, 1990.
- ²³ Cf. *W 10,3*, p. 79 ss, en *W 10,1-3* Hegel, G., F., *Vorlesungen über die Aesthetik*. Vols. 10,1-3 of *Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Edited by Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Duncker und Humblot, 1835-1838.

unos meses antes, causó un gran revuelo y, como era de esperar, la presentación de sus obras finales fue el foco principal de la exposición. Kügelgen había sido miembro remunerado de la Academia de Dresde, y sus cinco obras finales incluyeron: una Virgen y un Niño, y cuatro figuras de medio cuerpo en tamaño de retrato del Hijo Pródigo, Juan el Apóstol, Juan el Bautista y Cristo.

Como Friedrich era un miembro remunerado de la Academia de Dresde en 1820, también se le exigió que exhibiera su trabajo al público. Por lo tanto, es posible saber con precisión qué pinturas exhibió cuando Hegel estuvo en Dresde ese verano-otoño. Esto puede hacerse no solo consultando el catálogo oficial de ese año,²⁴ el *Verzeichnis der am Augustustage den 3. Agosto de 1820 en der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwercke (Verzeichnis 1820)*,²⁵ sino también las reseñas de la exposición en las revistas y periódicos de la época. El catálogo oficial para el año 1820 informa que Friedrich exhibió cuatro pinturas al óleo (y ningún dibujo, como lo hizo a veces). Estas pinturas de Friedrich se exhibieron directamente al lado de las obras de Gerhard von Kügelgen.²⁶ Estos son los títulos y números de exhibición de las pinturas de Friedrich que figuran en el catálogo oficial de Dresden de 1820:

544 Vollmond [Luna llena].

545 Zwey Schwäne auf dem Weiher im Schilf [Dos cisnes entre las cañas].

²⁴ Me referí por primera vez a este documento en el *Kataloge der Dresdner Akademie - Ausstellungen 1801-1850*, como una fuente para determinar esas pinturas de Friedrich que Hegel habría visto, en mi tesis de doctorado, que fue defendida en enero de 2014. Vea la versión de la tesis doctoral: Cahen-Maurel, L., 2017, *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis*. Berlin/Münster, pp. 77-81.

²⁵ Una reimpression más reciente del catálogo editado por Marianne Prause está disponible. Ver Prause, M. (ed.), 1975, *Die Kataloge der Dresdner Akademie—Ausstellungen 1801-1850*. Berlin.

²⁶ Ver *Verzeichnis*, *ibid.*, pp. 50-51.

546 Berggegend am Morgen [Mañana en las montañas].

547 Die Schwestern auf dem Söller am Hafen [Las hermanas en el balcón o “Hermanas en la azotea sobre el puerto: Noche – Luz estelar”, en lo siguiente *Hermanas*].²⁷

El hecho de que estas cuatro pinturas se exhibieran en realidad se confirma por una serie de críticas contemporáneas de esta exposición de arte.²⁸ Además, parece que Friedrich incluso exhibió una quinta pintura en la Exposición Anual de 1820, que aparentemente se presentó tarde y, por lo tanto, no se hizo en el catálogo oficial. La existencia de una quinta pintura exhibida por Friedrich en 1820 se observa en una reseña en *Literarisches Conversations-Blatt*, un órgano literario editado por August von Kotzebue en Weimar.²⁹

De las cinco pinturas de Friedrich en exhibición en 1820, tres aún se conservan. En primer lugar, *Dos cisnes entre las cañas* (exposición número 545), que ahora se encuentra en el Goethemuseum de Frankfurt.³⁰

Este pequeño lienzo muestra una pareja de cisnes en un estanque, en medio de la noche, protegidos por una cortina de juncos. Prácticamente toda la superficie de la

²⁷ Las obras de Kügelgen se enumeran en la página 51 del *Verzeichnis*, 1820. Sus números de exhibición son: 549, 550, 551, 552 y 553.

²⁸ Algunas de las críticas contemporáneas que discuten las pinturas de Friedrich de la exposición de 1820 se encuentran en el semanario *Literarisches Wochenblatt*, renombrado desde diciembre de 1820 en adelante *Literarisches Conversations-Blatt*; ver “Ueber die Kunstausstellung in Dresden. Ende September 1820”, en: *Literarisches Conversations-Blatt*, No. 10, 11 de enero de 1821, 37-40. Y en el folleto *Kunst-Blatt del Morgenblatt für gebildete Stände* publicado por Johann Friedrich Cotta en Stuttgart y Tübingen; ver N.º 95, 27 de noviembre de 1820, 377-380.

²⁹ La reseña crítica fue escrita justo después de que la exhibición fuera cerrada cerca de finales de septiembre. Ver, “Ueber die Kunstausstellung in Dresden. Ende September 1820”, 39.

³⁰ Véase el il. 1, reproducido en *Werkverzeichnis Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Editado por Helmut Börsch-Supan and Karl Wilhelm Jähnig. München: Prestel, 1973, N.º 266: 360; ver de C. D. Friedrich, *Cisnes entre las cañas*, c. 1820. Oleo en lienzo, 44 x 35.5cm. Frankfurt, *Goethemuseum*.

composición está llena por los apretados racimos de las plantas. Hay dos fuentes de luz para iluminar la escena, un cuarto de luna, no del todo en el centro del lienzo, que se puede ver a través de una brecha en las cañas y se refleja en el agua quieta del estanque, y la estrella de la tarde, más arriba en el cielo y a la derecha de la pintura. Estas dos fuentes de luz son paralelas visualmente a las aves y se colocan en el mismo eje respectivamente. Los colores son, principalmente, marrones, verdes oscuros, blancos grises y los tonos de la noche sombríos. Además, hay un toque de amarillo y rosa en el plumaje de los cisnes. Friedrich ha puesto el horizonte tan bajo en la imagen que un espectador tendría que estar hasta el pecho en el agua para ver correctamente la escena, como si estuviera tratando de colocar al espectador en la ubicación más bien reservada de la imagen.

Una segunda pintura existente, más grande, de 1820 aparece como la número 546 en el catálogo, y originalmente se llamaba *Berggegend am Morgen* (*Mañana en las montañas*). Esta pintura se encuentra ahora en la Neue Pinakothek en Múnich y ha adquirido un nuevo título, *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*. Aquí pasamos de la escena nocturna iluminada por la luna de los cisnes a un brillante resplandor matutino. Masivas cimas redondeadas y rocosas de altas montañas sobresalen de la niebla de la mañana que todavía cubre los valles. Un parche de cielo azul aparece en la parte superior izquierda del lienzo detrás de un velo de nubes blancas.³¹

La tercera pintura existente de Friedrich que se exhibió en la exposición de 1820 en Dresde se llama *Las hermanas en el balcón* (*Night in a Harbour*, número 547); ahora está en el Museo del Hermitage en San Petersburgo. La imagen no está en el formato horizontal tradicional de una pintura de paisaje, sino en un formato vertical con un marco ajustado.

³¹ Ver *Riesengebirge con niebla que se levanta* (*Berggegend am Morgen*) 1819/1820, reproducido en Friedrich, *ibid.*, N° 264: pp. 359-360. Óleo en lienzo, 70,4 x 54,9 cm. Múnich, *Neue Pinakothek*.

Dos figuras femeninas (las hermanas) están paradas en una barandilla mirando un puerto por la noche. Extendiéndose fuera de la niebla teñida de violeta sepia, se encuentran las torres de una antigua iglesia alemana en la mitad izquierda del lienzo, y varios mástiles de barcos en la mitad derecha. Venus, la estrella de la tarde, es la única y pequeña fuente de luz que ilumina la pintura. Parpadea arriba en un gran cielo que está casi vacío por completo, excepto por este único elemento. Por el contrario, el espacio en la parte inferior de la imagen está restringido, ocupado y lleno de varios ejes que se cruzan. Las torres, espiras y mástiles bloquean en parte la vista, y aquí nuevamente Friedrich ha pintado una escena nocturna con matices apagados. El primer plano está ocupado por las dos hermanas contemplativas, vestidas con ropa de la ciudad y de espaldas al espectador.

Desafortunadamente, otras dos pinturas exhibidas por Friedrich en 1820 están perdidas. La primera pintura figura en el catálogo oficial de la exposición de 1820 como número 544 y se describe como una pintura al óleo redonda. La descripción completa en el catálogo dice: "Vollmond. Wolken vorüberziehend. Eine Eule fliegt auf. Rundgemälde in Oel" ("Luna llena. Barrido por las nubes. Un búho volando. Pintura al óleo redonda").³² Una revisión en el *Kunst-Blatt* describe la pintura en estos términos: "N.º 544. [...] se vuelve bastante burlesco. Piense en un disco redondo lleno de nubes, una luna en el centro, una lechuza volando debajo, cerca de él. Se supone que esta pintura es reveladora, pero no nos dice nada, porque es difícil ver lo que debe ocultar. Se asemeja a un blanco de tiro, e incluso esta idea convincente destruye todas las impresiones".³³ Esta descripción

³² *Verzeichnis, ibid.*, p. 50.

³³ *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunst-Blatt*, N.º. 95, 27 de noviembre de 1820: p. 320, Cotta, Johann Friedrich (ed.). 1816-1849. *Morgenblatt für gebildete Stände/Kunst-Blatt*. Stuttgart/Tübingen.

parece que era parte de una serie de obras de las cuales tenemos principalmente dibujos sepia posteriores; por ejemplo, el siguiente sepia *Flying Owl in Front of the Moon*.³⁴

La segunda pintura perdida, la que Friedrich envió a la exposición tarde, parece haber sido otro paisaje de montaña. El revisor de *Literarisches Conversations-Blatt* compara esta pintura con su contraparte *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*:

Las dos pinturas más grandes de Friedrich presentan regiones montañosas iluminadas desde temprano en la mañana; la última pintura es desolada, fría y aislada, con vapores que se elevan desde los valles y entre los arbustos desnudos, mientras que la segunda pintura se despliega de una manera alegre y ocupada en un resplandor cálido de la mañana.³⁵

Como vimos, el crítico de arte para el *Kunst-Blatt* del 27 de noviembre de 1820 había criticado inicialmente lo que veía como el encanto fantástico y el enfoque místico forzado del paisaje redondo de *Luna llena*. Sin embargo, aquí destacó la precisión inusual de los elementos altamente realistas de *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*: “Perfectamente cierto y representado con gran conocimiento de la naturaleza de alta montaña. El tratamiento, especialmente del primer plano pedregoso y cubierto de musgo es excelente”.³⁶

Este fue el cuerpo de la obra de Caspar David Friedrich que se exhibió cuando Hegel asistió a la Exposición Anual de la Academia de Bellas Artes de Dresde en el verano y otoño de 1820. En virtud de estas cinco pinturas, Hegel se encontró fundamentalmente con la versión brumosa y/o luz nocturna y lunar del Romanticismo que se puede

³⁴ Ver *Büho volando contra un cielo iluminado por la luna*, c. 1836-37, de C.D. Friedrich. Lápiz y sepia, 27,9 x 24,4 cm. *St. Petersburg, Hermitage Museum*.

³⁵ „Ueber die Kunstausstellung” en Dresde. Ende Septembre 1820, 39.

³⁶ *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunst-Blatt*, N° 95, 27 de noviembre de 1820: 380. *Ibid.*

encontrar en la obra del pintor, y también una muestra de obras que contienen una mezcla de lo fantástico y lo real. Y en un caso, *Las hermanas*, encontramos una instancia de la famosa *Rückenfiguren* de Friedrich, esas enigmáticas figuras pintadas desde atrás.

Vale la pena señalar que Hegel, probablemente, ya estaba familiarizado, si no con las pinturas, al menos con el nombre de Caspar David Friedrich, ya antes de esta visita a Dresde, porque para 1820 Friedrich era un pintor paisajista conocido e incluso controvertido. Además de la controversia pública de 1809 generada por *La cruz en la montaña*, y la apreciativa revisión de Kleist de *Monje a la orilla del mar*, publicada al año siguiente en 1810 en el *Berliner Abendblätter*, Hegel también podría haber sido introducido a la obra de Friedrich a través del filósofo natural Gotthilf Heinrich von Schubert, su colega en la escuela secundaria de Nuremberg, donde Hegel había sido el director (de 1808 a 1816). Como señala Pöggeler, “Hegel ya se había ofrecido a revisar *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) de von Schubert en el *Heidelberger Jahrbüchern*”, y algunos de los análisis que contenía se basaban en un ciclo de dibujos de las edades de la vida pintados por Friedrich.³⁷

La cuestión del estilo en la filosofía del arte de Hegel

Para evaluar correctamente la naturaleza y relevancia de la crítica de Hegel al estilo de la pintura de Friedrich, vale la pena permanecer dentro del alcance de las pinturas exhibidas en Dresde en 1820. Ahora, haremos esto examinando lo que el propio Hegel entendía por estilo en el arte. Como se puede recordar, la filosofía del arte de Hegel es una metafísica del arte: su objetivo es mostrar que el arte, como la religión y la filosofía, es una de las formas de manifestación

³⁷ Pöggeler, *ibid.*, pp. 234 y ss.

de la Idea como espíritu, por otros medios que no sean los conceptos o la fe. Según una fórmula bastante conocida en la edición del libro *Lecciones estética* de Hotho, el arte o lo bello es “das sinnliche Scheinen der Idee”,³⁸ es decir, “la apariencia sensible de la Idea”, donde “la Idea” es ese proceso libre y vivo de desarrollo, expresión o realización y comprensión autoconsciente de una sustancia universal por su propia actividad. El arte, como una etapa en este proceso, es algo ideal-sensible, pero, como no es la idealidad del sentimiento o el pensamiento, todavía está presente externamente como una cosa.

Para Hegel, el concepto de “estilo” se refiere precisamente a esta parte externa del arte. Sin volver a la cuestión kantiana del gusto, es decir, a la “estética” como una cuestión de la recepción subjetiva o intersubjetiva de la obra de arte y de la vida afectiva de su espectador –el placer o disgusto–, Hegel define el estilo en el arte, primeramente, *como aquello que se manifiesta a los sentidos y a la imaginación del espectador*.³⁹ Sin embargo, la cuestión del estilo en general no es la de la manera del artista. No debe reducirse a simples efectos de superficie, ni a la mera forma. Más bien, se basa en la “unidad concreta” de la forma y el contenido,

³⁸ W 10,1, p. 144. Georg Lasson ya estableció en 1931 que esta definición de arte no se encuentra en ninguna parte de las diversas transcripciones existentes de las *Lecciones* de Hegel. Sobre este punto, ver Gethmann-Siefert, Annemarie. 1991. “Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen”. *Hegel-Studien* 26: 92-110, p. 107. Cf. la transcripción de Ascheberg (GW 28,1: 12): “Die Darstellung, Offenbarung des Wahren ist aber das Schöne;” y la transcripción de Hotho de 1823 (GW 28,1: 223): “Beide Extrême versöhnt die Kunst, ist das bindende Mittelglied des Begriffs und der Natur. diese Bestimmung also hat die Kunst einerseits mit der Religion und Philosophie gemein, hat aber die eigentliche Weise, daß sie das Höhere selbst auf sinnliche Weise darstellt und der empfindenden Natur so näher bringt.”

³⁹ Ver GW 28,1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I: Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. Vol. 28,1 de *Gesammelte Werke*. Editado por Niklas Hebing. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 116-121. La definición de “estilo” en las transcripción de Ascheberg dice lo siguiente: “Der Styl aber betrifft mehr die Thätigkeit, wodurch das Werk heraustritt in die Erscheinung, für andere da ist” (GW 28,1: 119).

el exterior y el interior, o la configuración sensible y el sentido, una unidad que Hegel sostiene es constitutiva de la idea misma del arte, o lo que él llama el “Ideal”.⁴⁰ En otras palabras, el estilo en el arte se refiere a la manera en que el espíritu aparece a través de su encarnación real en la materia de acuerdo con una forma definida. Este medio que ha sido conformado deliberadamente por los seres humanos en una forma que expresa un contenido espiritual se nos presenta en una percepción sensible, en el aquí y ahora, en la existencia singular y la individualidad de la obra de arte. Por lo tanto, cada obra de arte tiene un estilo, y estos diferentes estilos son modos diferentes de manifestación de las obras ante sus espectadores.

Sin embargo, la forma en que se concibe el contenido sustancial del arte depende de, o es principalmente, el de una época y una civilización, de una subjetividad colectiva. Por lo tanto, el estilo también es una categoría históricamente definida. En las *Lecciones*, Hegel coloca las consideraciones histórico-estilísticas en el nivel de una particularización aún más profunda que las consideraciones sobre los diversos grados de encarnación del espíritu en las tres “formas de arte” de lo simbólico, lo clásico y lo romántico. De hecho, aunque se caracterizan por la preeminencia de un arte o un grupo de artes, estas formas de arte no se refieren, principalmente, a un medio artístico específico, es decir, a la realización diferente en las artes individuales, como la pintura o la escultura. En primer lugar, deben entenderse como determinaciones esenciales de la Idea. Las formas del arte simbólico, clásico y romántico se hacen necesarias por

⁴⁰ GW *ibid.*, pp. 271 y ss. Cf. también § 457 en la *Encyclopedia* a partir de 1817 GW 13, Hegel, G. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817). Vol. 13 de *Gesammelte Werke*. Editado por Wolfgang Bonsiepen and Klaus Grotzsch. Hamburg: Felix Meiner, 2001, p. 241: “Die Bedeutung des Ideals ist die Substantialität als das identische und concrete Wesen der Natur und des Geistes;” o § 556 en la edición de 1827 de la *Encyclopedia* (GW 19: 392), donde la figura de la belleza es definida como: “Die konkrete Anschauung und Vorstellung des *an sich* absoluten Geistes als des Ideals”.

el concepto mismo de arte; son etapas particulares necesarias de la historia del arte. En otras palabras, el concepto de “forma de arte” (*Kunstform*) se basa, más estrechamente, en la esencia de la belleza artística o el “Ideal” que el concepto de “estilo”. Por el contrario, a nivel de estilo, el vínculo con el contenido del arte, es decir, con lo universal o lo absoluto, puede volverse más o menos contingente: con la creciente acentuación del lado externo de la aparición del arte a lo largo de su historia, hay un cambio de estilo hacia lo accidental.⁴¹

Por lo tanto, Hegel propone en la introducción de la parte especial (“besonderer Theil”) del curso de las *Lecciones* una tipología tripartita de estilos que consiste en una sucesión de las diferentes épocas del desarrollo de cada arte individual. El desarrollo de un estilo artístico a otro genera lo que él considera la historia distintiva de la relación de la obra de arte con su audiencia. Cada arte en particular tiene un centro ideal en el momento culminante de su historia y dos extremidades defectuosas. Una de estas extremidades está en su punto de partida, y no alcanza la belleza ideal, y la otra está en su punto de terminación. Este último va más allá de la belleza ideal, esto es, hacia la disolución del arte como unidad de lo sensual y lo espiritual. Los inicios del arte han producido obras simples, frías y abstractas que carecen de detalles y en las que escasean movimiento, vida y libertad. Esto es, siguiendo a Winckelmann, lo que Hegel llama “*der strenge Styl*”, el “estilo severo”.⁴² Esto se debe a que “lo bello aparece allí [en el estilo severo] como algo pesado y grandioso, y para este último no es una cuestión

⁴¹ Especialmente en el campo de la pintura moderna, de acuerdo a la transcripción de Hotho de 1823 de las lecciones: “Indem es das Eigenthümliche der Malerei ist, daß die Besonderheit der Meisterschaft eintritt,” “[j]eder Meister hat in Betreff auf die Gegenstände und die Darstellung in Farbe und Hervorbringung der Erscheinung, seinen Styl” (GW 28,1: 475).

⁴² Para más información sobre la concepción de estilo en relación con Winckelmann, ver Houlgate, Stephen. 2007. *Hegel and the Arts*. Evanston, IL, pp. 73-75.

de elementos secundarios, sino que el objeto mismo debería emerger”.⁴³ Nada debe desviarse del elemento esencial, es decir, de la grandeza de la cosa misma que está representada en el *contenido*. Aquí el modo y la *forma* en que se representa el contenido, cualquier invención personal, o el papel de la subjetividad del artista, se borran casi por completo. El objetivo del estilo severo es “hacer” nada más que imitar la naturaleza. En consecuencia, una obra de arte severa no es la naturaleza reflejada por una mente inteligente y sensible, sino la mera reproducción de lo “dado”, de una naturaleza que ya está allí. Hegel define este estilo como la “mayor abstracción de la belleza”.⁴⁴ Aquí, la abstracción se entiende en un sentido técnico que se explica, particularmente, en la parte terminológica del curso sobre estética: “La idea aún abstracta tiene su forma [...] externa a sí misma, no establecida por sí misma”.⁴⁵ Por lo tanto, la abstracción del estilo severo es sinónimo de la insuficiencia de la forma de expresión sensual y visible y de la Idea debido a la falta de autodeterminación de la Idea.

En el extremo opuesto de la historia, el progreso de las artes ha dado más valor a la aparición inmediata de la obra: ya no es el único tema al que se refiere toda la apariencia externa; ahora es el aspecto de la obra, independientemente de su contenido, lo que es consciente y deliberadamente el objetivo de la representación.⁴⁶ “El placer, un efecto producido desde afuera, se declara como un objetivo y se

⁴³ GW 28,1, p. 119. “[E]s tritt aber da das Schöne als ein Gewichtiges, Großes auf, es ist ihm nicht um die Nebensachen zu thun, sondern die Sache selbst soll hervortreten.” Cf. W 10,2: 247: “Dieser strenge Stil [läßt] die Sache allein herrschen und [verwendet] auf die Nebendinge vornehmlich nicht viel Fleiß und Ausbildung”.

⁴⁴ GW 28,1, p. 119.

⁴⁵ W 10,1, p. 99.

⁴⁶ Ver GW 28,1, p. 120: “In [den gefälligen Styl] geht der ideale Styl über, wenn das Erscheinen ihm zum Zwecke selbst wird, wenn die Sache nicht mehr Zweck ist”.

convierte en una preocupación por cuenta propia”.⁴⁷ En este sentido, el “estilo placentero o agradable” es el estilo “estético” propiamente dicho que conduce a la producción de un “efecto”.⁴⁸ En este estilo particular, la obra de arte podría devenir sobrecargada con detalles superfluos. Mientras que el estilo severo se limita a imitar la naturaleza, el estilo placentero o agradable presenta las intenciones y el trabajo del artista, o su virtuosismo: “Aquí vemos de inmediato que la obra de arte es algo fabricado”.⁴⁹ La gama del estilo agradable es vasto e incluye el arte de ornamentos, el manierismo del arte gótico o el arte más desagradable que atractivo de lo colosal (el de Miguel Ángel, por ejemplo). Pero, sobre todo, el estilo agradable es el estilo típico de los franceses, a diferencia de los alemanes, “que hacen una demanda demasiado fuerte de un contenido en obras de arte en las profundidades de las cuales el artista debe satisfacerse, sin preocuparse por el público”.⁵⁰

De hecho, mientras que en el estilo severo la obra de arte nos deja fríos, ya que “es como si nada se concediera a los espectadores”,⁵¹ los detalles particulares de la aparición de obras de arte agradables o elegantes “tienen su propósito esencial únicamente en relación con el espectador o el lector, adulan a la persona para la que han sido diseñadas”.⁵² De esta manera, “el público se vuelve completamente libre del contenido esencial del tópico y la obra lo lleva solo a una

47 “Das Gefallen, die Wirkung nach außen kündigt sich als Zweck an und wird eine Angelegenheit für sich” W 10, 2, p. 249.

48 GW 28,1, p.120. Cf. W 10,2, p. 250: “Insofern nun aber diese ganze Stufe der Kunst auf die Wirkung nach außen hin durch die Darstellung des Äußeren losgeht, können wir als ihre weitere Allgemeinheit den *Effekt* angeben [...]”

49 GW 28,1, p. 120. “Hier sieht man schon, dass das Werk ein Gemachtes ist”.

50 W 10,2, p. 252. “Wir Deutsche dagegen fordern zu sehr einen Gehalt von Kunstwerken, in dessen Tiefe dann der Künstler sich selber befriedigt, unbekümmert um das Publikum [...]”.

51 GW 28,1, p. 120.

52 W 10,2, p. 251.

conversación con el artista”.⁵³ Según Hegel, la historia del arte occidental y, especialmente, del arte francés da como resultado lo puramente finito, el punto de vista finito de las subjetividades (arbitrarias) del artista y del espectador, en contraste con el espíritu verdadero o universal.

Finalmente, Hegel sitúa el “estilo ideal” o el estilo bello propiamente dicho entre estos dos estilos opuestos, es decir, el estilo ideal “flota entre la expresión puramente sustantiva del tópico y el surgimiento completo de lo que agrada”.⁵⁴ Por lo tanto, el estilo ideal consiste no tanto en el registro de la grandeza de su contenido, como en su “vivacidad” (*Lebendigkeit*) y concreción, en oposición a su rígida abstracción. Dado que “la Idea inherentemente concreta lleva dentro de sí el principio de su modo de aparición y, por lo tanto, es su propio configurador libre”,⁵⁵ es capaz de encontrar una expresión totalmente adecuada de esta libertad en una forma sensual y visible. La vivacidad libre del contenido sustancial de la obra de arte que individualiza y se determina a sí misma se muestra, incluso, en los detalles formales y plásticos más pequeños de la obra, los anima o los penetra. Formal y plásticamente, el estilo ideal emerge de la rigidez del estilo anterior al agregar gracia y diversidad. Ningún detalle es innecesario o aberrante debido a la sólida unidad de la obra, es decir, esa unidad concreta del contenido (*Inhalt*) de la Idea y su manifestación o figura fenoménica (*Gestalt*) que define el Ideal en Hegel. Lo que se manifiesta a los ojos o a los sentidos del público es un todo en sí mismo, inherentemente tranquilo e independiente del

⁵³ W 10,2, p. 251. Cf. Cf. GW 28,1: 120: “Bei diesem Heraustreten ins Gefällige giebt sich besonders der Künstler zu erkennen. Der Zuschauer befindet sich oft sehr gut dabei; denn er wird von der Sache frei gelassen, und befindet sich bei dem Künstler”.

⁵⁴ W 10, 2, p. 248.

⁵⁵ W 10,1, p. 98.

espectador. Sin embargo, sin proyectarse afuera, la obra aún otorga algo –gracia– a la audiencia por “cortesía” o como un “reconocimiento”.⁵⁶

¿Falsa severidad y falsa profundidad?

Después de este resumen de las consideraciones de Hegel sobre el concepto de “estilo” en el arte en general, ahora estamos en una mejor posición para comprender su crítica al pintor C. D. Friedrich. En la concepción de Hegel de la pintura, el color y la luz son los dos medios decisivos de expresión o elementos sensoriales para que la Idea como espíritu se encarne y se manifieste de manera viva al ojo del espectador.⁵⁷ En sus *Lecciones* de 1820/1821 de Berlín, Hegel caracteriza la esencia del estilo de Friedrich como la conjunción de dos tipos estilísticos opuestos: el estilo “severo” y el *gemachter Stil* que raya en el estilo de afectación. En el estilo “severo”, se supone que el contenido es de algo grandioso y sagrado, y la forma se reduce a su simple necesidad, mientras que el estilo de afectación se refiere a la producción de efectos y es una característica general adicional del estilo gracioso, que emerge al final de una larga maduración de las artes plásticas. En otras palabras, según Hegel, la severidad del estilo de pintura de Friedrich se ha convertido en su opuesto: el contenido se vuelve inesencial o insustancial, mientras que la forma reducida (estilo severo) se convierte en el objetivo de la obra de arte y busca producir un efecto (estilo gracioso).

Hay muchas pruebas de que las pinturas de Friedrich a menudo producen una apariencia de severidad, debido a un cierto número de factores. Por ejemplo, la pintura *Las*

⁵⁶ W 10,2, p. 248. Cf. GW 28,1: pp. 119-120: “Mit dieser Lebendigkeit ist nothwendig der Charakter der *Anmuth*, *Grazie* verbunden. die *Grazie*, (*Charis*) ist eben ein Herauswenden zu dem Zuschauer, wie auch die Etymologie sagt”.

⁵⁷ Ver, por ejemplo, GW 28, 1, p. 479.

hermanas (*Noche en un puerto*) revela, particularmente bien, los procedimientos sistemáticos que son característicos de una obra de arte que inicialmente se cierra a los sentidos externos, lo que deja frío al espectador. Para empezar, la severidad visual de esta pintura se genera por la simplificación de los fenómenos del color y la luz. La estrecha paleta de colores de Friedrich hace que la obra parezca casi una pintura monocromática: tonos marrones que tienden hacia el negro en la parte inferior de la pintura, solo realzados por los detalles del punto amarillo de la estrella de la tarde, el techo azul verdoso de la iglesia, y el delgado borde blanco en uno de los vestidos negros de las hermanas. En cuanto a los efectos formativos de la luz, se reducen a un contraste entre la dimensión celestial más brillante del cielo y la dimensión terrestre tenebrosa en la mitad inferior del lienzo. Además, la gravedad surge debido al austero proceso de geometrización presente en todos los niveles de la pintura: la barandilla y la cruz enfatizan fuertemente la verticalidad y la horizontalidad; los personajes y objetos se agrupan en pares; y hay una simetría rigurosa entre la ciudad y el puerto o el mar a ambos lados del eje central de la pintura. Para Hegel, una regularidad y simetría de este tipo produce una unidad inorgánica desprovista de vivacidad. El espectador se enfrenta al dominio “severo” de la grandeza del tema: hay algo grande y oscuro, un resto de misterio y lo desconocido.

Aunque *Hermanas* está marcada por una abstracción que puede decirse que empobrece la dimensión pictórica de la obra, esto ya no es válido para las otras pinturas exhibidas de esa época, como *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*, el paisaje diurno que Hegel habría visto en 1820, así como su colgante montañoso perdido. Estas pinturas de paisajes tienen una base más realista, una paleta más sensual y una unidad cromática viva. O, en palabras del crítico de arte de *Literarisches Conversations-Blatt*, hay “una armonía de

colores pura y pacífica”⁵⁸ que consiste en semitonos. En *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*, los marrones de la tierra y las cimas redondeadas de las rocas de las altas montañas se calientan con rayas amarillas y rojas, con las cumbres iluminadas por un toque de amarillo y blanco. La pintura apunta a una atmósfera y muestra cómo un velo de niebla etéreo o casi insustancial puede ablandar la masa mineral de las montañas para casi hacerlas desaparecer. En otras palabras, parece que uno puede encontrar aquí, precisamente, el ideal estilístico de la pintura de paisajes en el sentido del propio Hegel, es decir, una vitalidad naturalista del color y las apariencias naturales reflejadas por una mente inteligente y sensible. Aunque puede ser difícil para algunos críticos reconocer que el pintor paisajista C. D. Friedrich se adelantó a su tiempo, también está claro que el elemento realista en su enfoque del arte no está totalmente fuera de sintonía con la pintura del siglo XIX y, por lo tanto, no constituye un retorno a un pasado anterior.

Para comprender mejor el reproche central de Hegel de una falsa severidad en el trabajo de Friedrich que raya en la afectación, es importante examinar más de cerca la transcripción de Ascheberg y la edición del libro Hotho de las *Lecciones*. La única oración crítica en Friedrich en la transcripción de Ascheberg puede complementarse fructíferamente con un pasaje más largo en la edición de Hotho, en la cual ocurre exactamente en el mismo punto en el curso de las *Lecciones*, donde explica la falla de la falsa severidad como una especie de misterio falso o “traficando en secretos” (*Geheimniskrämerei*):

Sin duda, este repelente [elemento en la obra] con frecuencia podría ser solo una mera hipocondría por parte del artista, que inserta una profundidad de significado en su obra, pero no pasará a una exposición libre, ligera y serena del tópico;

⁵⁸ “Ueber die Kunstaussstellung in Dresden. Ende septiembre de 1820”, 39.

por el contrario, deliberadamente intenta dificultar las cosas al espectador. En ese caso, un misterio tan falso en sí mismo es solo una afectación y un falso contraste con lo agradable.⁵⁹

Pöggeler no tiene en cuenta este pasaje en su artículo de 2005. Pero el orden de su inserción en la edición de Hotho de las *Lecciones* de Hegel, entre comentarios sobre la severidad de una obra encerrada sobre sí misma y que no otorga nada al espectador, y las reflexiones sobre la afectación de lo francés es idéntico al orden del juicio de Hegel sobre Friedrich contenido en el manuscrito Ascheberg de 1820/1821. Este es el único lugar en cada una de las ediciones donde Hegel habla sobre lo francés y el estilo severo, y la oración inusual sobre el estilo severo reaparece de una edición a otra en casi exactamente la misma redacción.⁶⁰ Por lo tanto, uno podría concluir razonablemente que el comentario anterior de Hegel está dirigido a artistas como Friedrich.

La expresión poco halagadora de Hegel “*Geheimniskrämerei*”, o “tipo de misterio falso”, parece estigmatizar la profundidad de pintores como Friedrich, lo que implica que emplean enigmas o misterios en su pintura únicamente para atraer espectadores, simplemente para despertar o estimular su interés.⁶¹ En lugar de expresar visualmente una profundidad de sentimiento o espíritu como interioridad,

⁵⁹ W 10,2, pp. 251-252. “Dies Zurückstoßende kann freilich oft auch eine bloße Hypochondrie des Künstlers sein, der eine Tiefe der Bedeutung in das Kunstwerk hineinlegt, doch zur freien, leichten, heiteren Exposition der Sache nicht fortgehen, sondern es dem Zuschauer absichtlich schwer machen will. Eine solche Geheimniskrämerei ist dann aber selbst nur wieder eine Affektation und ein falscher Gegensatz gegen jene Gefälligkeit.”

⁶⁰ Ver GW 28,1, p. 120: “Im strengen Styl ist dem Zuschauer oder Zuhörer nichts eingeräumt, die Sache selbst nur gibt sich da”. Cf. W 10,2, p.251: “In dem strengen Stile dagegen ist dem Zuschauer gleichsam gar nichts eingeräumt, es ist die Substanz des Gehalts, welche in ihrer Darstellung streng und herb die Subjektivität zurückschlägt”.

⁶¹ La palabra alemana *Krämerei* significa ‘comercio de comestibles’, y originalmente el término *Geheimniskrämerei* se refería a los trucos temidos y deshonestos de ciertas tiendas de comestibles (*Krämer*), quienes engañaban en cuanto a la cantidad y calidad de los productos vendidos.

como lo debería hacer el arte cristiano por excelencia, según Hegel, aquí el contenido espiritual del paisaje pintado depende de una intención no expresada del artista. Las pinturas están cargadas de sentido, pero el artista aparentemente ha ocultado sus intenciones. En consecuencia, es difícil para el espectador captar de inmediato el tópico velado de las pinturas: el contenido que la gravedad formal y plástica de las pinturas de Friedrich busca enfatizar.

Esta forma de simbolismo “consciente” entra en la categoría del enigma (*das Rätsel*). Un artista que ofrece un enigma a los espectadores parte de una idea de la que él o ella son perfectamente conscientes, es decir, eso lo entiende claramente el artista. Sin embargo, el artista lo traduce intencionalmente en una forma confusa, en la cual los patrones divergen notablemente y no parece haber ninguna conexión perceptible.⁶² Sin embargo, solo el descubrimiento de un denominador común de los elementos más heterogéneos que el artista ha elegido determina el contenido o la idea expresada en el estilo del artista. En la medida en que el significado de la obra en este caso no puede consistir en la interacción de las dependencias internas de sus elementos, el espectador se ve obligado a encontrar una historia de fondo para la obra. Los espectadores o investigadores que buscan pistas sobre el significado más profundo de las pinturas de paisajes de Friedrich podrían, por ejemplo, verse tentados a recurrir a los escritos, o incluso, a la biografía del artista.⁶³

⁶² Ver W 10,1, pp. 510 ss.

⁶³ Ver Friedrich, C. D., [1999] 2011, *En contemplant une collection de peintures*. Introducción y traducción al francés por Laure Cahen-Maurel. Paris. Y también, Friedrich, C. D., 2005. *Die Briefe*. Edited by Herrmann Zschoche. Hamburg. Para una visión general e introducción a su manuscrito principal, ver Cahen-Maurel, *ibid*.

El enigma en Caspar David Friedrich

Una pintura como *Las hermanas*, sin duda, funciona como un enigma o un acertijo hermético. Lo que el espectador ve inicialmente es misterioso, ya que combina una serie de motivos heterogéneos: una noche sin luna o fuente de luz que no sea la estrella de la tarde, en lo alto del cielo, iluminando la escena; las agujas y torres de una iglesia; los mástiles de embarcaciones que no navegan, sino que anclan en el puerto, el agua oculta al espectador; y un momento de estasis contemplativa marcado por dos figuras femeninas vestidas con ropa de ciudad. Todo esto produce una expresión borrosa que obliga al espectador a asumir que hay algún tipo de intención inherente o significado más profundo en la obra, sin estar completamente seguro de cuál es ese significado. De hecho, el tema de *Las hermanas* no es el tópico familiar de la noche como “parte del día”, con la atmósfera y el claroscuro que se presentan en las ocupaciones de las personas que trabajan en un puerto por la noche. Así, uno de los problemas en la pintura de Friedrich es cómo caracterizar el motivo de las dos hermanas vestidas con ropa de la ciudad. No se representan de la manera tradicional como figuras en una escena portuaria, donde la gente suele trabajar duro (pescar, transportar el pescado, etc.). Están inmóviles en su contemplación: en ausencia de acción, el espectador no sabe de dónde han venido las dos hermanas, exactamente por qué están paradas allí y adónde irán posteriormente. Más bien, se muestra una narración mínima en el lienzo: una de las mujeres tiene su mano sobre el hombro de su hermana. Pero nada en la imagen hace que este gesto se vuelva comprensible. Friedrich ha reunido artificialmente los motivos en esta obra sin una relación obvia con su entorno, y esta nueva composición puede volverse alienante o desconcertante para el espectador. Además, las dos figuras femeninas que se encuentran una al lado de la otra se ven desde atrás y, por lo tanto, no tienen rostro: el espectador no puede ver la expresión de sus

rasgos faciales, que al menos podrían ayudar a transmitir algún tipo de sentimiento o interioridad espiritual. Como resultado, el espectador de esta pintura podría terminar preguntándose qué es lo que une todos estos elementos en la obra, cuál es el denominador común que podría revelar el significado aparentemente profundo que el artista intenta revelar en la obra. Por lo tanto, uno podría preguntarse: ¿es *Las hermanas* una pintura mística, y solo deben interpretarse de manera mística (por ejemplo, la esperanza cristiana de una vida después de la muerte)? ¿O es quizás una pintura política (por ejemplo, la esperanza de la religión como un factor de renovación social), o es simplemente una imagen humana del amor fraternal (por ejemplo, en el sentido de la religión de la humanidad de Schleiermacher)?

Aquí estamos lejos de la suprema “ley” de “inteligibilidad” proscrita en las *Lecciones* de Hegel sobre pintura.⁶⁴ Esto se debe a la función que Hegel atribuye al verdadero ser del arte, de acuerdo a una fórmula de la *Fenomenología del espíritu*, un medio “claro” o “transparente” para el espíritu.⁶⁵ Como se mencionó anteriormente, dado que un tema importante de la estética hegeliana se refiere al “sentido” o contenido espiritual (*Gehalt*) de una obra de arte, esto se relaciona con el tema específico de la legibilidad de una pintura. Para Hegel, la inteligibilidad visual del contenido sustancial de la pintura es una cuestión de su narratividad o dramatización, o para usar el término de Hegel, la “vivacidad dramática” de la obra.⁶⁶ En la medida en que la representación se refiere al interiorismo, que a los ojos de Hegel es el tema por excelencia de la pintura como una forma de arte romántico, no debe seguir siendo un mero sentimentalismo abstracto y vacío que se separa de todo contexto, sino que debe ser mediado y explicado por un situación y

⁶⁴ W 10,3, p. 87. Cf. GW 28,1, p. 173: “Die Hauptsache bei einem Gemälde ist aber auch, daß die Situation verständlich sey”.

⁶⁵ Hegel, 1807, p. 650.

⁶⁶ W 10,3, p.515.

todo un conjunto de acciones o movimientos corporales. Según algunos críticos, esto es precisamente lo que falta en la pintura supuestamente “no narrativa” de Friedrich.⁶⁷

Como resultado de nuestro análisis, se podría decir que el reproche de Hegel del estilo de pintura de Friedrich se refiere a cuatro defectos en sus obras:

1. Su forma es demasiado abstracta, lo que para Hegel es sinónimo de represión, o de que *no es libre*.
2. Además, su contenido o tema está fundamentalmente contaminado con subjetivismo, ya que su sentido más profundo se reduce a la arbitrariedad de la *subjetividad* del artista. Aquí la crítica de Hegel al subjetivismo se hace eco claramente de su rechazo de los escritores románticos Novalis y Schlegel.⁶⁸

⁶⁷ La revisión de Kügelgen ilustra este punto, donde Hegel comenta sobre el tratamiento pictórico de Kügelgen del Hijo Pródigo, Cristo y los santos cristianos Juan el Apóstol y Juan el Bautista. Hegel no solo comenta estas cuatro obras de arte como ejemplos concretos de pintura de retratos modernistas, sino también sobre el tratamiento de estas figuras en el formato y tamaño de un retrato, como figuras aisladas, sin ninguna situación específica o entorno natural. Según Hegel, es apropiado retratar a los santos y personajes religiosos, siempre y cuando su individualidad y personalidad se caractericen de tal manera que sean reconocibles en las características externas de sus rostros. La inteligibilidad visual del sufrimiento, el profundo remordimiento y el arrepentimiento frente al Hijo Pródigo no es suficiente para permitirnos identificarlo como tal. Para Hegel, para lograr este efecto, Kügelgen debería haberlo representado dejando la casa de los padres y luego regresando a su padre, el lugar donde tiene lugar el arrepentimiento. Ver, GW 15, pp. 204-206.

⁶⁸ Aunque, por supuesto, existen diferencias significativas entre el primer Romanticismo alemán y los otros períodos posteriores del Romanticismo, algunos estudiosos han abogado por una afinidad metodológica entre Novalis y Friedrich. Ver especialmente el análisis de Joseph Leo Koerner de los procedimientos pictóricos de Friedrich usando la herramienta filosófica de Novalis de “romantizar el mundo”. Koerner, J. L. [1990] 2006. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London, pp. 23-28; y la referencia de Werner Busch a la concepción mística de Novalis de una matemática divina de la naturaleza. Ver Busch, Werner. 2003. *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. Munich. En otro lugar he abogado por una relación entre el romanticismo filosófico de Novalis y el arte de Caspar David Friedrich,

3. Por lo tanto, también revela un *vacío* característico de las teorías y producciones artísticas de los primeros románticos alemanes.
4. Y, en última instancia, no preservan su independencia e implican, en cambio, una *heteronomía*, ya que su contenido no proporciona su propia explicación, sino que debe determinarse sobre la base de una interpretación del espectador.

En opinión de Hegel, todas estas deficiencias significan que las pinturas de Friedrich son inferiores a la dignidad del arte como manifestación del espíritu universal. O más bien son la confirmación perfecta del veredicto hegeliano final y famoso de que el arte se ha convertido para nosotros en algo del pasado,⁶⁹ en la medida en que “los seres humanos requieren, cada vez menos, imágenes sensatas y representativas para entenderse a sí mismos”.⁷⁰ Esta podría ser una de las razones por las que las pinturas de Friedrich no encuentran lugar en la historia filosófica de la pintura occidental de Hegel.

Pero ¿es el hermetismo manufacturado del estilo de pintura de Friedrich, tanto con respecto a su forma visual como a su contenido inteligible, en última instancia, una búsqueda insustancial del efecto? En la concepción de pintura de Friedrich, un criterio importante del verdadero arte es también su contenido espiritual (*Gehalt*). En este sentido, así como hay un resumen de Friedrich en el trabajo de Hegel, también se puede encontrar una mención pasajera de Hegel en los escritos de Friedrich, en el texto escrito principal del artista, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden* (c. 1830). Friedrich relata de qué modo

especialmente, en lo que respecta a su recurso a enigmas y misterios fructíferos; ver Cahen-Maurel, L., 2017, *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis*. Berlin/Münster.

⁶⁹ Véase W 10,2, p. 220.

⁷⁰ Pippin, R., 2002, “What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)”, *Critical Inquiry* 29,1: 1-24, p. 3.

el artista contemporáneo Ludwig Richter tiene una visión diametralmente opuesta a la suya, la cual Richter contrasta con las ideas de Hegel sobre el arte y los sentimientos religiosos:

Cuán diferentes son las opiniones de este pintor sobre el arte, tal como las escuché de su boca. Esto es lo que él [Ludwig Richter] dice: la “belleza sensual”, por ejemplo, la sensualidad pura y redoblada es el primer requisito de todas las obras de arte, y solo eso. En ningún caso una obra de arte, para ser un verdadero arte, debe despertar sagrados sentimientos religiosos dentro de nosotros, como se enseña en la filosofía de Hegel.⁷¹

Justo antes de este pasaje, C. D. Friedrich afirma que el contenido espiritual (*Gehalt*) de lo que él ve como verdadero arte es la expresión de la interioridad del artista e incluso de la piedad, equiparando el arte a una oración:

El arte no es, ni debería ser, una simple cuestión de habilidad, como parecen creer muchos pintores. Antes bien, es íntimamente el lenguaje de nuestra sensibilidad, de nuestra alma. De hecho, debería ser nuestra devoción y nuestra oración.⁷²

Aunque en *La fenomenología del espíritu* Hegel reserva el concepto de una religión del arte (*Kunstreligion*) a la antigüedad griega, en sus *Lecciones* posteriores todavía considera que el arte depende mucho de la religión, identificando el contenido de la forma romántica del arte con el cristianismo mismo, como se mencionó anteriormente. Porque el cristianismo ha sacado a la luz algo que los modernos experimentan más plenamente en espíritu que los griegos. A saber: la relación del ser humano con el infinito. La cultura moderna es el producto de este autoconocimiento y representación de la conciencia humana como lo finito en oposición a lo infinito. Aunque el contenido (*Gehalt*) de la

⁷¹ Friedrich 1999, p. 115.

⁷² Friedrich 1999, p. 114.

obra está concebido de tal manera en el arte romántico o moderno que es capaz de encontrar una expresión adecuada en la forma sensual y visible, en última instancia, trasciende los últimos reinos, ya que ahora se conciben como distintos de lo espiritual.⁷³

Pero, a diferencia de Hegel en su estética, Friedrich no concibe la naturaleza como sin espíritu y sin vida, ya que para él es la creación de Dios, y por lo tanto se podría argumentar que entienden cosas muy diferentes por el contenido espiritual y religioso del arte. Dicho esto, aunque para Friedrich el contenido espiritual y el sentido residen en la naturaleza, en su arte el paisaje se convierte en un elemento de significado y relevancia religiosa solo con la condición de que el espectador lleve a cabo una apropiación subjetiva y espiritual. Por lo tanto, en este sentido, Hegel es perfectamente correcto en su juicio sobre el estilo de pintura de Friedrich: la severidad visual de sus paisajes en su forma y contenido enigmático son un medio para elevar la mente y el alma del espectador, para hacer un llamamiento y ponerse en sí mismo en relación con ellos, y hasta este punto es correcto vincular a Friedrich con la tradición francesa.

Sin embargo, en mi opinión, el efecto producido no es insustancial. Por ejemplo, con respecto a las pinturas de Friedrich como *Las hermanas* o *Riesengebirge Landscape with Rising Fog*, la noche o la niebla como principio de velo tiene un efecto disruptivo en los sentidos físicos: impide la vista y ocasiona problemas para discernir las formas y los motivos de la pintura. No obstante, la perturbación de la mirada también está sujeta a una inversión notable: la pérdida inicial de visibilidad puede convertirse en una ganancia de visión.⁷⁴

Una pintura tradicional coloca la apariencia visual más precisa de las cosas directamente ante nuestros ojos. En contraste, escondiendo u obstruyendo objetos de nuestra

⁷³ Véase W 10,2, pp. 120 ss.

⁷⁴ Ver *Las hermanas*.

vista, las pinturas de Friedrich apelan a un esfuerzo de visión y/o imaginación por nuestra parte, en el que el espectador tiene que refinar repetidamente su percepción, para que lo que comienza solo exista en el fondo de la pintura. Solo existe en el fondo de la pintura. El espectador debe estar activo y tratar de penetrar en una profundidad que no es inmediatamente aparente en la superficie, sino que puede verse o leerse en la pintura. Por lo tanto, un ojo perceptivo que observa de manera atenta y no simplemente arroje una mirada superficial a la pintura descubrirá que muchos otros elementos y detalles en *Las hermanas* pueden eventualmente aparecer. Por ejemplo, existe la gracia infinitamente elaborada de la arquitectura gótica de la iglesia a la izquierda, con todas sus decoraciones, pero hay otros elementos arquitectónicos ocultos, como los edificios y la torre detrás de los mástiles de botes en el lado derecho de la pintura. Una mirada entrenada también comenzará a discernir las pocas tobas de vegetación y malezas que han comenzado a crecer entre las losas en la terraza en el primer plano inmediato de la obra. Más enigmática aún es la cruz de piedra flanqueada por tres niños que está detrás de la baranda y a la derecha de las hermanas; una vez que el espectador descubre esta cruz, parece cambiar considerablemente la composición de la obra, adoptando la apariencia de un tercer personaje animado, por así decirlo, junto a las otras dos figuras de pie. Y no solo hay *putti* de piedra. Ante cualquier espectador que se acerca a la imagen y la mira lo suficiente como para ajustar sus ojos a la oscuridad del primer plano, los contornos de un ángel real, dibujados por pinceladas blancas muy delgadas, parecen aparecer a los pies de las dos mujeres, como encontramos en otras pinturas de Friedrich, como *Friedhofseingang* (c. 1825). Este efecto del estilo de pintura de Friedrich no es en absoluto un vacío *Geheimniskrämerei* o misterio falso, el cual, si fuéramos a trazar las críticas de Hegel para su conclusión sobre la falsa severidad, no merecería ser llamado “arte” o incluso ser parte de la historia de pintura moderna. Pero, por el contrario, el arte romántico

del misterio de Friedrich tiene una *verdad* profunda, precisamente, porque crea profundidad de una manera diferente: uno capta el significado y la necesidad del espectador, quien modela la forma, y la forma en sí misma se convierte en parte de la recepción dinámica y activa de la pintura. Quizás el elemento más importante del legado de Friedrich se encuentra precisamente aquí.

Conclusión

La crítica de Hegel al estilo de pintura adoptado por el pintor romántico alemán C. D. Friedrich se corresponde con algunas de sus razones para rechazar a los escritores románticos como Novalis o Friedrich Schlegel. Según Hegel, la severidad del estilo fabricado en la obra de Friedrich no solo tiene que ver con un empobrecimiento de las apariencias estrictamente pictóricas del color y la luz a fin de conceder predominio al tópico, sino que también se refiere al tipo de simbolismo que despliega el pintor, que sucumbe al subjetivismo, un subjetivismo que también es pernicioso en la medida en que despoja a sus pinturas de su contenido sustancial. A diferencia de Pöggeler, quien sugiere que la principal crítica de Hegel a Friedrich puede reducirse a la acusación de anacronismo y una resistencia antimodernista a la secularización del arte occidental, considero que el juicio de Hegel de Friedrich está más en relación con el empleo romántico de enigmas y misterio. La concepción expresiva de Hegel del estilo es la inscripción visible y la manifestación viva de una individualidad irreducible en la forma que produce. El Romanticismo alemán, en contraste, se esfuerza por ir más allá de esto, avanzando hacia una concepción semiótica, hermenéutica y activa del estilo, es decir, una forma significativa que también engendra efectos.

Por lo tanto, en lugar de un vacío juego de engaño al público –*Geheimniskrämerei* o “misterio falso”, para usar las palabras de Hegel–, he argumentado que el arte del misterio de Friedrich hace mucho más que simplemente imitar la naturaleza como algo sagrado en sí mismo y ya dado. Crea profundidad a través del contenido que expresa y, más precisamente, a través de lo que realmente hace su forma. Es decir, a través de la relación vívida y activa que este estilo produce entre la obra de arte y el espectador, a través de la tensión que crea entre lo que uno ve y lo que le gustaría ver. Todo depende de los poderes de atención y percepción del espectador, de las preguntas que formulan, así como de sus actividades imaginativas y reflexivas. Como el propio Friedrich lo pone en una carta de 1808 a Philipp Otto Runge: “El arte es un juego, pero es un juego serio”.⁷⁵

⁷⁵ Friedrich 2005, p. 43.