

## LA FILOSOFÍA ALEMANA DEL ARTE: SCHELLING, HEGEL, NIETZSCHE.

**Eliane Escoubas**

Herederas de Kant, la “filosofía del arte” que se despliega en el período del idealismo alemán en el primer cuarto del siglo XIX – período caracterizado por los tres grandes nombres que son Fichte, Schelling y Hegel – se inscribe, sin embargo, fuera de los “límites” de la teoría kantiana. Esto por la simple razón que ninguno de esos tres filósofos admite la limitación kantiana a la intuición sensible y reivindican la intuición intelectual que Kant nos había negado. Este reconocimiento de la intuición intelectual tendrá consecuencias importantes y sin duda graves para la “estética” – al punto que la estética como tal, es decir, en tanto que ella representa precisamente una teoría de lo “sensible”, será invalidada y rechazada y que, en lugar de la “estética”, una “filosofía del arte” será elaborada. En cuanto a Nietzsche, él reivindica en su primer escrito, *El nacimiento de la Tragedia*, su filiación con Schopenhauer y entonces con Kant – por lo menos a un cierto Kant, aquel de la oposición de la “cosa en sí” y del “fenómeno” – pero él sobrepasará y renegará a continuación de sus lazos schopenhauerianos y kantianos.

En una rápida introducción, quisiera enunciar aquello que, de Kant, abre la puerta a una “filosofía del arte”. Se trata evidentemente del gran libro de Kant, *La Crítica de la Facultad de Juzgar* (CFJ), pero no quiero analizarlo por sí mismo, sino solamente para poner en evidencia el anclaje de la filosofía del arte alemán en *La Crítica de la Facultad de Juzgar*. Dos nociones me parecen constituir este anclaje: la noción de “Idea estética” y la noción de “símbolo”.

Sabemos que, en Kant, lo “sublime”, contrariamente a lo “bello”, no es susceptible de ninguna presentación en la intuición sensible, que es entonces “impresentable”. Sin embargo, la imaginación es capaz de una presentación, *indirecta*, de lo impresentable: ella es capaz de producir lo “simbólico” (§ 59 de la CFJ). ¿Qué es un “símbolo”? El símbolo funciona según el principio de analogía, es decir, según aquello que Kant llama, en el § 58 de los *Prolegómenos*, una “doble operación” – operación que consiste en hacer sensible una idea racional, sin poder, en consecuencia, constituirla como “objeto”, sino solamente por analogía y no por determinación; es ciertamente una presentación

intuitiva, pero indirecta. De manera que el simbolismo es una operación a la vez equivalente y opuesta a aquella del esquematismo de la *Crítica de la Razón Pura* (CRP): el no pone en juego una intuición sensible y un concepto en vista de la constitución del objeto, sino una intuición sensible y una idea de lo suprasensible, y sin constituir el mínimo objeto, abre una perspectiva hacia la “destinación suprasensible” de la humanidad. Así la imaginación aporta, según Kant, “un algo más para pensar que va más allá del mero concepto”.

Este “algo más para pensar” lo señala Kant también respecto del término “Idea estética”, del cual una “presentación” es posible (§ 49 de la CFJ) – como a la vez lo equivalente y la “contraparte” de la “Idea racional” de la CRP. Esta última es, en efecto, un concepto al cual no le corresponde ninguna intuición y la Idea estética es una intuición a la cual no le corresponde ningún objeto. «Por la expresión de Idea estética, entiendo, escribe Kant, esta representación de la imaginación que da mucho a pensar sin que ningún pensamiento determinado, es decir, de concepto, pueda serle adecuado y que, como consecuencia, ninguna lengua pueda expresar completamente y hacer inteligible» y también: «ella da a la imaginación un impulso para pensar, si bien de manera indirecta, más de lo que podemos pensar en un concepto determinado». ¿Qué quiere decir Kant cuando escribe «que ninguna lengua puede expresar y hacer inteligible?» ¿Qué lengua se revela impotente para expresar la idea estética? Es la lengua de la *Crítica de la Razón Pura*, en una palabra: la lengua de la filosofía. ¿De qué registro dependerá entonces la Idea estética? Del registro del arte. Es así que la *Crítica de la Facultad de Juzgar* abre bien grande la puerta de una “filosofía del arte” que no será más una “estética”, porque no se trata ya de lo “sensible” (de la *aisthèsis*), sino de la “Idea estética”- que es la obra de la imaginación y no de la sensibilidad.

## 1) SCHELLING

El Schelling que se interesa por la filosofía del arte es aquel al que acostumbramos señalar como el “primer Schelling”, aquel de la “filosofía de la identidad”, de 1796 a 1704 aproximadamente. Los textos que forman parte del objeto de nuestra investigación son: *El Sistema del Idealismo Trascendental* (1800) y de manera más particular, el

capítulo IV titulado : «Deducción de un órgano general de la filosofía o proposiciones principales de la filosofía del arte a partir de los principios del idealismo trascendental »; *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas* (1802) ; el curso de *Filosofía del Arte*, llevado en Jena y en Würzburg (1802-1804) ; tenemos también un *Discurso sobre las Artes Plásticas*, pronunciado en Munich en 1807, y eso es todo.

Desde la *Introducción* del curso sobre *Filosofía del Arte*, Schelling pone en guardia a su auditorio frente la confusión entre filosofía del arte y estética. « Les rogaré antes que nada no confundir esta ciencia del arte con todo lo que se ha expuesto hasta ahora bajo tal o cual nombre, como aquellos de estética o de teoría de las bellas artes y de las bellas ciencias ». Es de esta diferencia entre la denominación de “filosofía del arte” y aquella de “estética” que debemos tratar de medir el alcance. La resistencia de Schelling a la “estética” no proviene solamente de que ciertas estéticas no son, como él dice, más que « una suerte de libros de recetas o de cocina », sino, fundamentalmente, de que la “estética” ha sido y permanece tal como Baumgarten la fundó en la mitad del siglo XVIII: como teoría de lo sensible – y, sin duda lo sigue siendo en Kant y aún ahora. Pero ¿qué implica entonces esta “estética” fundada sobre una teoría de lo sensible? Friedrich Schlegel había también denunciado por su parte la “estética”: « Estética, en el sentido que le fue atribuido y que tiene curso en Alemania, es una palabra que revela, como sabemos, un igual y perfecto desconocimiento de la cosa significada y de la lengua que la significa. ¿Por qué se obstinan en conservarla? ». ¿No podemos percibir aquí, con Schelling como con Schlegel, qué tan necesario es medir lo que una denominación puede traer consigo en materia de principios no explícitos y de malentendidos, bajo un aparente consenso? ¿No podemos percibir cómo “filosofía del arte” y “estética” no *quieren decir* la misma cosa? Y la reticencia de Schelling respecto de la “estética” no es en absoluto invalidada por el hecho que la palabra *estética* es también empleada por él – por ejemplo, como venimos de ver, en *El más antiguo programa sistemático del Idealismo alemán* – en donde se trata, más bien, de una herencia terminológica kantiana.

Toda la filosofía del arte de Schelling se mueve en el seno de aquello que él designa con el nombre de “filosofía de la identidad”: identidad del sujeto y del objeto, identidad del espíritu y de la naturaleza, luego de lo real y de lo ideal, de lo conciente y de lo inconsciente, de la filosofía y del arte. Podemos distinguir tres etapas en la explicitación

schellingiana de la “identidad”. En el *Sistema del idealismo trascendental*, « el arte es aquello que hay de más elevado », pues si la filosofía alcanza esta identidad del sujeto y del objeto, es por medio de la intuición intelectual, que es una intuición subjetiva, interior, mientras que el arte hace que esta intuición intelectual devenga de subjetiva objetiva, de interior exterior, de trascendental natural, reconocible por todos. De modo que « la intuición estética es justamente la intuición intelectual devenida objetiva », y es eso lo que le falta a la filosofía. En *Bruno* es colocada la unidad de la filosofía y la del arte, como unidad de la verdad y la belleza; pero mientras que el conocimiento del filósofo es aquel que muestra los «arquetipos de las cosas en sí y por sí», aquella del poeta es la que muestra «las ideas no por ellas mismas sino en las cosas» y el poeta apunta a lo singular mientras que el filósofo apunta a lo general. Por ello, la filosofía y el arte están en igualdad, pero la primera es esotérica y la segunda exotérica. En la *Filosofía del Arte* es la filosofía aquello que hay de más elevado – pero ello es determinado en el seno de una teoría de las “potencias” donde la identidad de la filosofía y del arte es fundamentalmente preservada.

Puesto que la filosofía de las “potencias” es la clave de la filosofía schellingiana de la identidad, o del Uno-Todo (el *En kai Pan* de los griegos), ¿qué son entonces las potencias? Leemos: « Puesto que el ser es indivisible, la diversidad de las cosas no es posible sino en la medida que, en tanto que todo es indiviso, es colocada bajo ciertas determinaciones. A esas determinaciones las llamo potencias. Ellas no cambian absolutamente nada al ser, este queda siempre y necesariamente el mismo, por ello, ellas son llamadas determinaciones ideales. Así, lo que reconocemos en la historia o en el arte es esencialmente la misma cosa que está en la naturaleza » (p. 56-57). Cada una a su vez exponentes en el sentido matemático del término, determinaciones ideales y « fuerzas operantes » (*wirkende Kräfte*), las “potencias”<sup>1</sup> son las unidades inscritas en el Todo que lo diferencian sin dividirlo. En el seno de su absoluta oposición, ellos son unidas inseparablemente (en *Bruno*, Schelling decía que « lo que está absolutamente opuesto está también absolutamente unido » - podríamos decir: como el día y la noche son en

---

<sup>1</sup> De manera quizá superficial podríamos decir que la teoría schellingiana de las « potencias » (*Potenzen*) (que no carece de tener una connotación spinozista) podría ser considerada como el equivalente de la “doctrina de las facultades” en Kant o de la teoría de las pulsiones (*Triebe*) en Schiller o en Fichte. Salvo

Heráclito absolutamente opuestos y absolutamente unidos). En el plano del arte, esta unión e inseparabilidad se dice: indiferencia y en el seno de la filosofía, ella se dice: identidad. *De este modo*, lo real y lo ideal, o la naturaleza y el espíritu, tienen cada uno tres potencias: para la naturaleza o lo real, se trata de la materia y de la luz que se componen en el “organismo”; para el espíritu, se trata del saber y de la acción que se componen en el “arte”. El organismo y el arte representan la indiferencia de lo real y de lo ideal; sólo la razón, sede de tres ideas de la naturaleza y del espíritu (lo verdadero, el bien y lo bueno) y sede de la filosofía, disuelve las potencias y capta el absoluto en su identidad. La filosofía y el arte no están más ahora sobre el mismo plano: existe el plano de la indiferencia (aquel del arte) y el plano de la identidad (aquel de la filosofía). Podemos decir que un plano no hace más que “reflejar” al otro, y que el reflejo puede leerse de un plano al otro recíprocamente: de lo real a lo ideal o de lo ideal a lo real. De este modo, a los “arquetipos” (*Urbilder*) en la filosofía les corresponden los “dioses” del arte (cuyo modelo es evidentemente el arte griego). Los “dioses” son los “contra-tipos” (*Gegenbilder*) de las ideas filosóficas- dependiendo de las traducciones francesas encontramos “imágenes”, “efigies” o “réplicas”.

Hemos expuesto hasta aquí el contenido « trascendental » de la filosofía schellingiana para poder comprender la “construcción” del arte en esta filosofía – aquello que Schelling llama precisamente “construcción”. Pues, el término de « construcción » es la palabraguía de la filosofía de Schelling – que está encargada de aclarar la pregunta: ¿Cómo una filosofía del arte es posible? Citemos: « En la filosofía del arte yo no construyo de golpe el arte como arte, como eso particular; yo construyo, por el contrario, el universo bajo la forma del arte y la filosofía del arte es la ciencia del todo bajo la forma o la potencia del arte... Construir el arte es determinar su lugar en el universo. Determinar este lugar es la única manera de que podamos explicarlo» (p. 59 y p. 65). Vemos por adelantado que esta filosofía de la construcción no tendrá ningún punto en común con la “dialéctica” en el sentido hegeliano del término.

Consideremos ahora cómo se construye el “arte” - lo que nos va a permitir pasar a una perspectiva más concreta que hasta ahora. El “motor” del arte es la imaginación, sobre la

---

que en Schelling, no se trata ya de una “psyché” cualquiera, es decir de una psicología trascendental, sino de una ontología.

cual Schelling resalta la palabra alemana, magníficamente evocadora, “*Einbildungskraft*”: «el excelente término alemán *Einbildungskraft* significa propiamente la potencia de *esemplasia* sobre la cual, de hecho, reposa toda creación. Es la fuerza por la cual un ideal es al mismo tiempo algo real, el alma al mismo tiempo un cuerpo – la fuerza de individuación que es propiamente creadora» (§ 22, p. 76). La palabra “*esemplasia*” es tomada del poeta Coleridge, poeta del primer romanticismo inglés: es formada a partir del griego “*eis*” (eins, uno) y “*plastikê*” (Bilden, formar) y Schelling la explicita en alemán por “*Ineinsbildung*”: como fuerza de “uni-formación”. Tal es entonces la *Einbildungskraft*: fuerza de uni-formación, potencia de formación de la “forma”. De este modo, la imaginación, en tanto fuerza creadora de la forma, es también fuerza de la naturaleza como fuerza del arte. A partir de ello, la naturaleza y el arte, que son opuestos como lo “inconsciente” y lo “consciente”, están absolutamente “unidos”. Así como, en el plano de la actividad consciente como actividad libre o trascendental, la filosofía y el arte se oponen como el “Yo” (fichteano) y el “genio”, ellos están absolutamente unidos en la “libertad”. De esta manera, la imaginación, no como “facultad”, sino como “fuerza de producción de formas”, está al centro del sistema.; en el arte, ella se llama más propiamente “Phantasie” – que es “intuición intelectual del arte” (§ 31, p. 88) – y debemos resaltar que el término “Phantasie” remite al griego “*phainesthai*”: aparecer (lo que volveremos a encontrar en la “fenomenología”, no solamente la de Hegel, sino también, y de manera distinta, en aquella del siglo XX)

Queda ahora por examinar tres nociones a las cuales Schelling convoca en su filosofía del arte – nociones que ya en esa época tienen un importante pasado y que tendrán también un importante futuro : aquellas de “símbolo”, “alegoría” y “esquematismo”. No haremos de estas el objeto de una investigación relativa a la historia de las ideas, las definiremos solamente en el marco de la filosofía schellingiana para mostrar su unidad. El § 39 de la *Filosofía del Arte* es en este sentido particularmente importante y toma apoyo en el análisis kantiano del juicio. Citemos: «La presentación según la cual lo universal significa lo particular es el esquematismo; la presentación según la cual lo particular significa lo universal es la alegoría; la síntesis de los dos donde ni el universal significa lo particular, ni el particular significa lo universal, sino donde ellos no forman mas que uno absolutamente, es el simbólico» (p. 98-99). Vemos que, si, por un lado, el esquematismo

y lo alegórico son del orden de una « significación » entre dos niveles, lo particular y lo universal, lo simbólico no presenta dos niveles, sino uno solo- donde, en alguna medida, lo real y lo ideal no constituyen sino uno solo. Es la potencia del arte, donde, dice Schelling, « no nos contentamos con un simple Ser sin significación, como lo da, por ejemplo, la simple imagen (Bild), y tampoco con una simple significación, sino que queremos que eso que debe ser objeto de presentación artística absoluta sea tan concreto como la imagen y, sin embargo, tan universal y lleno de sentido como el concepto; es por eso que la lengua alemana traduce perfectamente “Símbolo” (*Symbol*) por “*Sinnbild*” » (p. 103). Si el « esquematismo », que acoge al infinito en lo finito, es del orden del “lenguaje” (vemos entonces la evolución desde Kant que, él, la había definido como el orden del juicio determinante, es decir bajo el dominio del entendimiento), y que « lo alegórico » reside en la separación de lo sensible y de lo suprasensible (lo que constituye para Schelling el modo de lo inconstruible y que caracterizará según Walter Benjamin el *Trauerspiel* propio de la Contra-reforma), lo simbólico es, más bien, para Schelling, el lugar más alto del arte, como unión de lo real y de lo ideal, en la “forma”. Podremos ver pronto la inmensa diferencia con la teoría hegeliana. Toda esta terminología va a encontrarse en el seno de una evolución compleja, en la literatura y en la estética hasta nuestros días.

Añadamos solamente que las diferentes artes constituyen la parte llamada « especial » de la *Filosofía del Arte* (del §75 al final), de una manera que es clasificadora solo en apariencia, pues cada arte encuentra en él todos los otros, en virtud de la “uni-formación” – y encuentra también las formas inconscientes de la naturaleza en virtud de la fórmula según la cual “toda construcción del arte no puede lograr sino presentar sus formas como formas de cosas ellas mismas” (§ 83, p. 194). No hay entonces jerarquía de las artes – y podemos mencionar a este respecto la famosa fórmula de Schelling que hace de la arquitectura una “música congelada”

## 2) HEGEL

Hegel critica tanto como Schlegel o Schelling la noción de ‘estética’, pero adopta el término por comodidad. Sin embargo, habrá que preguntarse si la “estética”, tal como la

conocemos hoy, no es en esencia el resultado, no sólo de la teoría de Baumgarten y de la crítica kantiana, sino también de la filosofía del arte hegeliana.

Veamos por el momento las reticencias de Hegel respecto de la « estética », con las cuales comienza precisamente sus *Lecciones de Estética*: « Estos cursos están consagrados a la estética; su objeto es el vasto reino de lo bello y tienen más precisamente al arte y más aún al bello arte como dominio. Sin duda alguna, para este objeto, el nombre de estética no es del todo adecuado, pues la estética señala más exactamente la ciencia de la sensibilidad, la ciencia del sentir y cuando, con la escuela de Wolff, ella apareció bajo esta acepción como una ciencia nueva, o más bien, como algo que entonces debía únicamente devenir una disciplina filosófica, considerábamos entonces en Alemania las obras de arte conforme a las sensaciones que se suponía debían suscitar, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de terror, de piedad, etc. Considerando la impropio, o para decirlo mejor, el carácter superficial de ese nombre, no han faltado intentos de forjar nuevos, así pues como el de “calística”. Pero aún este se revela insatisfactorio pues la ciencia a la que apuntamos no examina lo bello en general, sino solamente lo bello artístico. Si preferimos, por nuestra parte, quedarnos con el nombre de “estética” es porque, como simple nombre, él es para nosotros indiferente, y ya que actualmente ha pasado al lenguaje cotidiano, podemos conservarlo como simple nombre. Sin embargo, la fórmula que, en todo rigor, conviene a nuestra ciencia, es “filosofía del arte” y más exactamente “filosofía del arte bello” » (tomo I, p. 5-6).

Nosotros podemos, de entrada, poner esta formulación en relación con aquella en la que Hegel define la pintura, la música y la poesía como « artes que tienen vocación a configurar la interioridad de la subjetividad » (tomo III, p. 21-22): « Vemos el entorno exterior del hombre, montañas, valles, praderas, ríos, árboles, pequeños bosques, barcos, mar, nubes y cielo, edificios, etc. suministrar a los pintores más famosos un objeto de predilección. Pero, aquello que constituye, en ese tipo de representaciones, el núcleo del contenido, no son esos objetos mismos, sino la vida y el alma de la concepción y la ejecución subjetivas, el ser íntimo del artista que se refleja en su obra y que no brinda solamente una simple copia de objetos exteriores, sino que se ofrece simultáneamente él mismo con su interioridad». Si la noción de “estética” no conviene a la filosofía del arte es porque ella asigna el arte a la “subjetividad” y que, en tanto “producción exterior

sensible”, el arte depende de una “teoría de la expresión”, la cual, en Hegel, tiene dos características principales: 1) Supone la dualidad del exterior y del interior (o del sujeto y del objeto) porque sólo un “sujeto” es « interioridad » y 2) rechaza toda relación entre el arte y la naturaleza : el arte no imita la naturaleza. En alguna medida, el rechazo de Hegel de toda teoría de la imitación se apoya en una teoría de la expresión, la cual sitúa al arte en el seno mismo de una “filosofía del espíritu” – sin relación con una “filosofía de la naturaleza”. Arte y naturaleza caen entonces, en Hegel, totalmente uno fuera del otro – vemos entonces aquí la diferencia, crucial, en relación a la filosofía del arte de Schelling.

La polaridad del sujeto y del objeto, de lo interior y de lo exterior, va a encontrar su plena determinación en otra polaridad – donde va a jugarse el destino general del arte: la polaridad de la forma y el contenido. Es lo que Hegel explicita en la *Introducción* a las *Lecciones de Estética*: « Ya ha sido dicho que el contenido del arte es la idea y que su forma es la configuración sensible. Sin embargo, el arte debe intermediar esos dos polos en una libre totalidad reconciliada » (p. 98-99), lo que hace que lo “concreto” fracase en los dos polos del arte y que él mismo no pueda ser sino concreto: « Así pues, desde que el arte tiene como tarea representar para la contemplación inmediata en una figura sensible, y no bajo la forma del pensamiento y de la pura espiritualidad en general, y desde que esta representación encuentra su valor y su dignidad en la correspondencia y la unidad de esos dos polos que son la idea y su figura, entonces la grandeza y la excelencia del arte, en la realidad conforme a su concepto, dependerá del grado de intimidad y de unidad con el cual la idea y la figura habrán sido trabajadas para integrarse la una a la otra» (p. 101). Tenemos aquí la explicitación total del concepto hegeliano de arte. Subrayaremos las principales líneas. De una parte, el contenido es “idea” o, como Hegel lo dirá también, « significación »; la forma es « figura » y más aún « figura sensible », pero esta figura sensible no está dada, resulta de un « trabajo », del trabajo de la « materia » o de un « material ». Ya con esto podemos decir que hay en el arte no dos elementos, sino tres: a) un contenido o idea, b) un material sensible y c) su configuración en una “figura” sensible que expresa de esta manera la idea. La expresión de la idea en el arte resulta de un trabajo de configuración del material: la “tarea” del arte quiere entonces “expresar” la idea “configurándola”, lo que es lo mismo, en alguna medida, que “materializar” la idea, transformarla en apariencia sensible para exteriorizarla. Es por esto que la sucesión de

“formas figurativas” (arte simbólico, arte clásico, arte romántico), al igual que el “sistema de las artes singulares y de sus géneros y especies” (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía) corresponden a diferentes grados de “adecuación de la forma y el contenido”.

Pero, por otro lado, ¿cuál es esta idea que se configura/expresa en el arte? Es la idea de lo bello. Pero ¿es acaso lo “bello natural”? Lo que Hegel llama las « deficiencias de la existencia inmediata » hacen que « el espíritu no pueda encontrar en la finitud de la existencia, en su limitación y su necesidad exterior, la imagen y el regocijo inmediatos de su verdadera libertad y se encuentre así constreñido a realizar la necesidad de esta libertad sobre otro terreno, un terreno superior. Este terreno es el arte y la efectividad de éste es el ideal » (p. 205). Así lo bello artístico es lo bello ideal – sin común medida con lo bello natural. También la verdad del arte no puede consistir en una simple exactitud en la que se « encierra la famosa imitación de la naturaleza », sino en la expresión adecuada del interior por lo exterior, como en las Madonas de Rafael, « las formas del rostro, de las mejillas, de los ojos, de la nariz y de la boca que, simplemente en tanto formas, son ya adecuadas al amor maternal dichoso, alegre y, al mismo tiempo, piadoso y humilde » (p. 210). Muy extrañamente esta « expresión » está repartida sobre todo el cuerpo como un « ojo », porque « el arte debe transformar las condiciones del aparecer en un ojo, en el cual el alma libre se da a conocer en su infinitud interior » (p. 207). La teoría hegeliana de la « expresión » no toma, entonces, su modelo del lenguaje, sino del mutismo del ojo, sin duda, como lugar donde la transparencia es siempre, al mismo tiempo, opacidad – a menos que, a la inversa, no se pueda decir que el ojo deje ver la interioridad sin esconder nada, cuando el lenguaje, más bien, ocultaría, a través de la mentira siempre posible. Pero como la filosofía es una obra del lenguaje, se comprende que el ojo, en su mutismo, por más expresivo que pueda ser, permanece inferior a la filosofía. De esta manera, es claro que el arte no es más que una etapa en el camino del espíritu absoluto: « Al igual que el arte tiene su ‘antes’ en la naturaleza y en los dominios finitos de la vida, así también tiene su ‘después’, es decir, una esfera que desborda, a su vez, su modo de aprehensión y de exposición de lo absoluto. Pues el arte tiene todavía en sí mismo límites y es por ello que pasa hacia las formas superiores de la conciencia » (p. 142) – (es decir la religión y la filosofía). También « El espíritu, cuyo mirar va más lejos, se desvía de esta objetividad

(del arte) para volver a su interior y la empuja lejos de sí. Así también es en nuestra época. Podemos ciertamente esperar que el arte continúe siempre su ascensión y devenga siempre más perfecto, pero su forma ha cesado de ser la necesidad suprema del espíritu» (p. 143.). El final del arte está entonces programado. A la pregunta “¿por qué?”, podremos responder, en términos hegelianos, que lo que se produce bajo nuestros ojos, es la historia del espíritu y no la del “sujeto” pues, dice Hegel, «el sujeto según su concepto es el todo, pero según su existencia, es sólo un lado» (p. 134). Lo que nos parece contener una verdad para nuestro propósito en general: es que la “estética” está siempre ligada a una teoría del “sujeto” – y hablar del fin del arte, y/o del fin de la estética, es hablar del fin de la teoría del sujeto – el fin de un “sujeto” que ya ha extenuado su “objeto” en el ideal. De esta manera, el proceso de la negatividad ¿es el motor de toda dialéctica, tanto la del sujeto como la del objeto – pero no se trata aquí, en “el fin del arte”, de una negatividad bloqueada?

No nos queda más que recordar, de una parte, lo que Hegel señala como el «desarrollo del ideal en las formas históricas de lo bello artístico», las cuales son tres: se trata del arte simbólico, del arte clásico y del arte romántico – y, de otra parte, lo que señala como el “sistema de las artes particulares” (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía). No sin recordar también que las formas históricas del arte y las artes particulares se cruzan y se implican mutuamente – de manera que cada una de las diferentes artes, representando de manera preponderante tal o cual forma o período histórico, se presenta igualmente más o menos en cada uno de esos períodos del arte.

En el plano de las formas históricas del arte (y entonces de las formas históricas de lo bello artístico), cada una de esas formas presenta una mayor o menor «adecuación de la forma y del contenido», a) El arte simbólico es el momento de la más grande inadecuación o desproporción de la forma y del contenido, tal como lo testimonia la definición hegeliana de la noción de símbolo: «El símbolo es una existencia exterior que está inmediatamente presente o dada a la mirada... y que, sin embargo, no es tomada por ella misma, tal cual como se presenta inmediatamente, sino que debe ser comprendida en un sentido más amplio y más universal... Para seguir siendo símbolo, no debe darse tampoco completamente apropiada a la significación» (tomo II; p. 406 ss). Vemos aquí hasta qué punto esta definición de símbolo no coincide con la de Schelling. ¿Qué es

entonces el arte simbólico, sino una ilustración o puesta en imagen de un contenido de idea “extranjero” e insuficientemente percibido o reconocido? Lo “sublime” es la expresión más alta de esta inadecuación, pero la “comparación” (de la cual dependen, para Hegel, la alegoría y la metáfora) es, a la inversa, la expresión más simplista y la menos artística. B) El arte clásico es, al contrario, el momento de la perfecta adecuación de la forma y el contenido, es a la vez el arte ideal y el ideal del arte: el arte clásico es el arte por definición pues «lleva a ejecución lo que es el verdadero arte según su concepto» (tomo I, p. 11 ss). Es la armonía libre y acabada de la idea y de la manifestación figurada – la cual, en tanto expresión libre y acabada, no puede ser más que la “figura humana” y el arte griego es por excelencia aquel en el cual «el artista modela la significación hasta transformarla en figura»: es el momento de la “religión del arte”. Pero se disuelve en el arte romano que no es más que una «imitación del arte griego». c) El arte romántico, que es el arte cristiano, vuelve a la desproporción encontrada en el arte simbólico; pero aquí invertida, pues no es ya la idea que está insuficientemente formada, sino que es la figura corporal la que es insuficiente para representar a la idea: «el elemento verdadero no es ya la figura humana corporal, sino la interioridad consciente de sí». Pero el arte romántico, justamente en tanto arte, no puede producir ese contenido que es la subjetividad espiritual: «el contenido está ya en sí fuera del dominio del arte» (tomo I, p. 130ss): el arte romántico es la forma de la disolución de todo arte y él da lugar a la filosofía. También el arte es «para nosotros algo pasado».

Esas formas históricas del arte van a coincidir con las formas mayores de las artes particulares – aún si las diferentes artes particulares comportan más o menos los tres períodos históricos. De este modo, la arquitectura, que «depende esencialmente de la masa y del material» es el arte de la forma simbólica, pero hay también una arquitectura clásica (aquella de la columna) y una arquitectura romántica, gótica (aquella del arco quebrado). La escultura es por excelencia el arte de la forma clásica, pues, «en lugar de utilizar modos de manifestación simbólica, que no hacen más que sugerir la espiritualidad, se apropia de la figura humana que es la existencia efectiva del espíritu»: es «la bella individualidad» y, para hablar de ello, Hegel hace un amplio llamado a Winckelmann. La pintura, la música y la poesía son las tres artes que dependen esencialmente de la forma romántica, sin ser por ello excluidas las otras formas

históricas; su principio es aquel de la subjetividad – que es el mismo que es alcanzado en la forma romántica – pero una subjetividad para cuya expresión el arte es inapropiado, puesto que él no podría prescindir del material sensible. Cada uno de esos tres representan una forma de la exterioridad artística: con la pintura, se trata del espacio (y de la luz y del color – vemos aquí a Hegel utilizar los trabajos de Goethe sobre los colores); con la música, se trata del tiempo; con la poesía pasa algo distinto, porque su material, las palabras, no son empleadas, según Hegel, mas que como “medio de comunicación”: de este modo, la exterioridad del arte no es ya aquí una exterioridad real, sino “una exterioridad simplemente representada”. De esta manera, la poesía no es más un arte, sino el punto de pasaje a la filosofía.

### 3) NIETZSCHE

Nietzsche (1844-1900) es un pensador no temático. La mayoría de sus textos conciernen al arte, aún si – con excepción del *Nacimiento de la Tragedia* – no le están explícitamente consagrados. Los textos de Nietzsche, en efecto, no “tratan” de un tema determinado; son un cruce de motivos que se interpenetran y se aclaran mutuamente.

Podemos determinar tres períodos en la obra de Nietzsche: 1) el período del *Nacimiento de la Tragedia* (1871-1872); 2) el período de *Humano, demasiado humano*, “un libro para los espíritus libres” en 1878-1880, también con *Aurora* (1881, reeditado en 1886) y *La Gaya Ciencia* (1882-1883); 3) Luego del descubrimiento del “eterno retorno” (1881), *Así habló Zaratustra* (1883 a 1885), *Más allá del Bien y del Mal* y *La genealogía de la moral* en 1886-1887 y todos los textos del año 1888: *El caso Wagner*, *El Crepúsculo de los ídolos*, *El anticristo*, *Ecce Homo*, *Nietzsche contra Wagner*; *Los Ditirambos para Dioniso* son de 1889.

El primer período se caracteriza por ser una reivindicación de la metafísica como una “metafísica de artista”. Todo este período está colocado bajo la influencia de la lectura de la filosofía de Schopenhauer (*El Mundo como Voluntad y como Representación*) y del encuentro con Wagner. Schopenhauer despliega, lo sabemos, una metafísica pesimista que relaciona el insondable fondo de la vida, unión fusional e indistinción de todo con todo, frente a la apariencia de la representación, ilusión superficial de la individuación –

metafísica que pretende estar en la línea kantiana de la separación de la cosa en sí y del fenómeno. En esta perspectiva, *El Nacimiento de la Tragedia a partir del espíritu de la música* (subtitulada: *Helenismo y Pesimismo*), presenta dos principios, o más bien, impulsiones que están al origen del arte: lo apolíneo y lo dionisiaco, diferencia comparable, dice él, a la diferencia de los sexos. Lo apolíneo está del lado de la imagen, de la figura y del sueño: el lado de las artes plásticas; lo dionisiaco está del lado de la embriaguez, la danza y la música. Tanto en el caso de la “belleza” y la “embriaguez” podríamos resaltar que ambos llevan el fermento de la explosión y la disolución de la estética anterior del “sujeto” y del “objeto”; si la belleza hace explotar al objeto, la embriaguez hace explotar al sujeto (cf. Heidegger, *Nietzsche*, tomo I, p. 115-116). Entonces, ¿es la “Metafísica de artista” aún una “estética”? Pero lo que le interesa a Nietzsche, es más bien descifrar la génesis de esas dos impulsiones en los griegos y su desarrollo luego de los griegos. Lo dionisiaco es la impulsión más antigua, aquella de la vida misma; lo apolíneo viene enseguida y es la impulsión de la representación. Esas dos impulsiones están la mayor parte del tiempo, dice Nietzsche, en conflicto abierto, « hasta que finalmente, por un gesto metafísico milagroso de la ‘voluntad’ helénica, ellas aparecen acopladas la una a la otra y, en este apareamiento, vienen a engendrar la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea, la tragedia ática ». La tragedia griega, sobre todo, de Esquilo y aún la de Sófocles, que conjuga el coro como lugar de develamiento de la apariencia y la escena como lugar de la acción. Pronto la escena predomina sobre el coro y es entonces Eurípides quien constituye la primera agonía de la gran tragedia griega, mostrando en la escena las pasiones mismas del espectador y ya no el despliegue del destino –transformándose entonces la tragedia metafísica en drama psicológico. Esto lo continúa Sócrates, quien se tiene en el primer rango de los espectadores de los dramas de Eurípides, inventado al “hombre teórico”, la “psyché” y sus diversas funciones: lo apolíneo parece predominar sobre lo dionisiaco; pero un “apolíneo” debilitado y como avergonzado de sí mismo, pues, por el contrario, sólo en el juego del conflicto y de la conciliación con lo dionisiaco él es lo que es. De este modo la música desaparece en provecho del “sentido”: es el caso claramente de la ópera moderna, de la *opera buffa*, de la “civilización de la ópera”. Nietzsche termina *El Nacimiento de la Tragedia* expresando la esperanza de un renacimiento de la gran tragedia metafísica a partir de la música

perfilada en Wagner. Hace falta entonces resaltar aquí que la música es más que “un arte” y quizás no hay incluso para Nietzsche ningún arte particular, sino, como en Schopenhauer, la voluntad y su/sus representación(es) que son sin duda las “bellas artes”. Luego de la ruptura con la metafísica de Schopenhauer y con Wagner, Nietzsche escribe, en la introducción a la tercera edición del *Nacimiento de la Tragedia*, en 1886, un magnífico *Ensayo de Autocrítica* en el cual rechaza esta metafísica que antes profesaba y la señala como “romántica” al igual que la música de Wagner– esta filosofía de la “consolación” y de la “resignación” de la época de Schopenhauer. La pregunta es entonces para él: « ¿Cómo crear una música que no sea de origen romántico, como la música alemana, sino dionisiaca? » Y su respuesta es: «aprender la consolación del *aquí-abajo*», «aprender a reír», «aprender el lenguaje de ese demon dionisiaco que tiene por nombre Zarathustra».

El segundo período es entonces el de la ruptura con la « metafísica de artista » del *Nacimiento de la Tragedia*, periodo en el que saca las consecuencias de la ruptura y que se caracteriza por la influencia de la filosofía de La Ilustración, en particular la francesa, por ejemplo, Voltaire. La obra principal de este período es *Humano, demasiado humano*, donde destacan los textos titulados *Del alma de los artistas y los escritores*, *Opiniones y sentencias mezcladas*, *El viajante y su sombra*. Queremos, sobre todo, prestar atención a la noción de “gran estilo” que Nietzsche explicita aquí. En el § 96 del *Viajante y su sombra*, escribe « El gran estilo nace cuando lo bello se lleva la victoria sobre lo monstruoso (*das Ungeheure*) » y en el § 217: « Los espíritus de tendencia clásica al igual que romántica (dos categorías que existen siempre juntas) alimentan una visión del futuro; las primeras apoyándose en una fuerza de su época, las últimas en su debilidad ». El “gran estilo”, es entonces el estilo clásico. Lo que Nietzsche expone, sin embargo, es lo dionisiaco integrado con lo apolíneo, reinterpretado por lo apolíneo: un dionisiaco devenido apolíneo. El sentido de la tragedia griega no es ya el pesimismo schopenhaueriano que va « del sufrimiento al tedio », pues hay un placer original por existir y el sufrimiento mismo es un “estimulante”. El arte clásico es justamente eso: “estimulante de la vida” y “supremo sentimiento de poder”. Como lo dice Heidegger: “si desde entonces Nietzsche hace coincidir el arte del gran estilo con el gusto clásico, él no concluye sin embargo en el clasicismo. Nietzsche es el primero, si hacemos abstracción

de Hölderlin, que haya extraído «lo clásico de los malentendidos clasicistas» (Nietzsche I, p. 119). Resaltaremos que, durante el período “clásico” de Nietzsche, la noción de “poder” remplaza a la noción tradicional clásica de “conciencia”. Y sin duda podemos relacionar esto con el hecho que la “apariencia” es reevaluada y que ya no puede, en Nietzsche, depender de una filosofía de la representación. Citemos, a este respecto, un pasaje de M. Haar, en *Nietzsche y la Metafísica*, que muestra claramente, para nosotros, como la “estética” con su plan “dualista” es rechazada por Nietzsche: «La apariencia remite a una fuerza original sin remitir del todo a un original. Lo dionisiaco es lo *original* o si lo preferimos lo *originante*, como fuerza creativa, sin ser por ello *el original* del cual puede haber copias... Esta presencia-ausencia ¿es o no es metafísica?» (p. 92). Y M. Haar se apoya sobre un texto espléndido de Blanchot sobre Nietzsche, en *El reír de los Dioses*: «Un universo donde la imagen cesa de ser segunda en relación al modelo, donde lo aparente aspira a la verdad, donde finalmente ya no hay más lo original, sino un eterno centelleo donde se dispersa, en un llamativo desvío y retorno, la ausencia del origen».

Subrayaremos un segundo rasgo importante en este segundo período de Nietzsche. Lo que es, a partir de ahora, fundamental para Nietzsche, es la “forma”. Pero como lo nota con justicia M. Kessler en *La estética de Nietzsche*, la forma puede ser clásica aun si el contenido es romántico, y lo que llama «la paradoja de la concepción nietzscheana del clasicismo» se sustenta en la inversión de la forma y del contenido: «existe, escribe M. Kessler, algo más grande y más importante que el contenido, siempre reductible a la enunciación miserable de los prejuicios de una época, es la forma de un cierto tipo de organización... Forma que es la expresión de una cierta cantidad de fuerza, proporcional a la calidad y a la maestría de su realización. Dar forma al mundo, organizar el caos, tal es, en efecto, el “contenido” más importante» (p. 165). De este modo, la forma del arte clásico, su estilo, es su verdadero “contenido” - desterrando de esta manera el contenido explícito, “la ideología clásica”. No hay otro contenido clásico que la forma misma – tal es sin duda la oposición fundamental que Nietzsche tiene frente a Hegel<sup>2</sup>. ¿No podemos decir que esta “forma” entendida como el solo contenido del arte, es a la vez la cumbre

---

<sup>2</sup> Convendría resaltar aquí la disyunción con el tema adorniano (ver nuestra parte V) donde la forma no es otra cosa que « contenidos sedimentados ». ¿Cómo desde entonces se disocian o se asocian un “devenir contenido de la forma” (el arte clásico según Nietzsche), que puede al extremo aparecer como una doctrina

de la “filosofía del arte” en su oposición con la “estética de la expresión” y el fundamento de todo el arte del siglo XX? Sobre todo, si añadimos, como es el caso de Nietzsche, que la forma no es necesariamente del orden de la armonía, ¿tal vez más bien del orden de la disonancia?

El tercer período nietzscheano es aquel que comienza con la aparición del “eterno retorno” y del “*amor fati*” y que opera en todos los textos a partir de *Así Habló Zaratustra*, a partir de 1883. No podemos evidentemente dar cuenta aquí de la infinita riqueza aún si pudiéramos seleccionar estrictamente los textos relativos a la “estética”.

Centraremos nuestra investigación en el tema de la « fisiología del arte ». Así, en la *Genealogía de la moral*, en la tercera disertación titulada « ¿Qué significan los ideales ascéticos? », leemos : « Aquello no excluye, de ningún modo, que la hipótesis que la dulzura y la plenitud, características del estado estético, tengan su origen en la “sensualidad” y que así la sensualidad no desaparezca cuando sobreviene el estado estético, como lo pensaba Schopenhauer, sino que no haga más que transfigurarse y no pueda ya penetrar la conciencia bajo forma de excitación sexual (volveré otra vez sobre este punto, cuando hable de los problemas todavía más delicados de la fisiología de la estética, dominio hasta aquí intacto, inexplorado)» (§ 8). Y en *La Gaya Ciencia*, 5o libro: « Frente a todos los valores estéticos me sirvo, sin embargo, de esta distinción fundamental: ¿en cada caso particular me pregunto si es el hambre o la plenitud lo que aquí se ha vuelto creador?» (§ 370), y Nietzsche piensa que el sufrimiento puede provenir de la superabundancia de la vida o del empobrecimiento de la vida. En *Nietzsche contra Wagner*; « De hecho, la estética no es más que una fisiología aplicada ». Lo vemos bien, el tema de la “fisiología del arte” se complementa con el tema de la “genealogía de los sentimientos morales”. La cuestión “fisiológica” se inscribe en la cuestión “genealógica”: la pregunta del “¿quién?” - en oposición a la pregunta del “¿Qué?”. Ello tiene al menos dos consecuencias que conciernen a la cuestión estética. La primera consecuencia muestra que, a partir de la ruptura con Wagner, no podemos hablar en Nietzsche de un dualismo de impulsiones o un dualismo estético. De hecho, las “impulsiones” son ambas susceptibles de “más” o de “menos”, es decir, de un más o un menos “poder” - dicho de

---

del “arte por el arte”, y un “devenir forma de contenidos” (Adorno)? Sin duda ahí está todo el problema de la “estética”.

otro modo, de fuerza activa o de debilidad, es decir, de salud o de enfermedad. Podríamos hablar de un monismo real de Nietzsche con grados de poder, de la salud hasta la enfermedad; así el sueño y la embriaguez son experiencias semejantes y hay dos tipos de embriaguez: la embriaguez “natural” y la embriaguez “enfermiza” y, del mismo modo, dos tipos de sueño; así el sueño se puede fusionar con la embriaguez natural. ¿Qué es la “fisiología aplicada” si ella es relativa a una suerte de función médica del arte? y si, como Nietzsche lo dice en *Nietzsche contra Wagner*: “Si, a nosotros que somos convalecientes, nos falta aún un arte, es un arte diferente – un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente intacto, divinamente superficial... lo que él exige ante todo: la alegría, toda la alegría, mis amigos... No, de ese mal gusto, de ese deseo de verdad, de verdad a todo precio, estamos asqueados (*Epílogo*, § 2). El arte, entonces, para curar a los hombres enfermos de la verdad – permanece en un sentido como el lugar de la “bella apariencia”. En otro sentido, « el arte es una función orgánica » (*Fragmentos Póstumos de 1888*, frg. 18) y, si el “cuerpo” responde de esa manera al arte, entonces, no podemos sino rechazar la teoría del “arte por el arte”, porque el arte, como toda actividad humana, es supremamente interesada. De este modo, leemos en *El Crepúsculo de los Ídolos*: « El arte por el arte. La lucha contra todo objetivo asignado al arte es siempre una lucha contra la tendencia moralizante del arte, contra la subordinación del arte a la moral. El arte por el arte quiere decir: ¡Al diablo la moral! – pero esta hostilidad misma revela el poder tiránico del prejuicio. Si excluimos del arte el objetivo de predicar una moral y de corregir al hombre, no se sigue en absoluto que el arte esté totalmente desligado de justificación, de objetivo, de sentido, en breve, que sea “el arte por el arte”, esa serpiente que se muerde la cola... ¿Qué hace entonces el arte? ¿No alaba? ¿No celebra nada? El arte es el gran estimulante de la vida» (§ 24).

Una segunda consecuencia, y que ya estaba operante en la obra de Nietzsche desde *El Nacimiento de la Tragedia* y no cesa de seguirse hasta el fin, es que el arte no tiene por objetivo la producción de obras de arte, sino, más bien, la producción del artista como él mismo una obra de arte: un devenir “arte” del artista mismo. Desde entonces las obras no son más que un “apéndice”, como Nietzsche lo escribía en *Humano, demasiado humano II*, (*Opiniones y sentencias mezcladas*): « El arte debe, sobre todo, y ante todo embellecer la vida, volvernos soportables y, si es posible, agradables a los otros... El arte debe, a

continuación, disimular o reinterpretar toda fealdad... debe, ante la fealdad inevitable o insuperable, dejar translucir su lado significativo. Luego de esta grande, muy grande tarea del arte, lo que llamamos propiamente “arte”, aquel de las obras, no es más que un *apéndice*. Un hombre que siente en sí una superabundancia de estas virtudes de embellecimiento, de ocultación y de reinterpretación, buscará todavía descargarse de eso superfluo en las obras de arte; en ciertas circunstancias, todo un pueblo hará lo mismo. Pero generalmente, tomamos ahora las cosas por el otro extremo y nos figuramos que el arte de las obras de arte es el verdadero, que es a partir de él que se deberá mejorar y transformar la vida – ilusos que somos!” (§ 174) y en el §175 : « ¿Cómo es posible, en el fondo, que un arte de las obras de arte sobreviva de nuestros días?» ¿Pregunta hegeliana?

**BIBLIOGRAFÍA** (se ha traducido las citas de las versiones francesas referidas por la autora)

KANT- Haremos referencia a la *Crítica de la Razón Pura*, 1781 y 1787 (trad. fr. Tremesaygues y Pacaud, PUF, Colección Quadrigue, Paris, 1193), a la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, 1791 (trad. fr. Philonenko, Vrin, Paris, 1979) – pero también para la *Primera Introducción a la Crítica de la Facultad de Juzgar*, 1789, a la traducción que se encuentra en las *Obras Completas de Kant*, tomo II, pp. 847-912 (Biblioteca de La Pléiade, Paris, 1985), ya que no se encuentra en la edición Vrin. Para los *Prolegómenos a toda metafísica futura que quiera presentarse como ciencia*, 1783, a este tomo II de las Editions de la Pléiade.

SHELLING- Hacemos referencia al *Sistema del Idealismo Trascendental*, Ediciones Peters, Bruselas, 1978; a *Bruno*, trad. y presentación J. Rivelaygue, Editions de l’Herne, Paris, 1987; a la *Filosofía del arte*, Ediciones J. Million, Grenoble, 1999, al igual que al volumen titulado *Textos estéticos de Schelling*, presentados por X. Tilliette, ed. Klincksieck, Paris, 1978. Varios comentarios bastante pertinentes sobre la filosofía de Schelling en su conjunto deben leerse, así como los de X. Tilliette, de J-F Marquet y J.F. Courtine, de P. David. Para lo que ocupa especialmente su filosofía del arte, aconsejamos

leer en el volumen de Luigi Pareyson, *Conversaciones sobre estética*, Ed. Gallimard, Paris, 1992, el capítulo titulado: “Un problema Schellingiano: arte y filosofía”.

HEGEL- Hacemos referencia a Las Lecciones de Estética, pronunciada en Berlin entre 1820 y 1829, luego editada después de la muerte de Hegel por Gustav Hotho – traducción francesa por J.P. Lefebvre y V. von Schenck, ed. Aubier, Paris, en 3 volúmenes – 1995-1996 y 1997. Concerniente al arte, mencionamos también la Fenomenología del espíritu (1807), parte VII-B: “la religión del arte” (trad. fr. J.P. Lefebvre, Aubier, 1991)- donde el término de Kunst-Religion es traducido por “religión del arte” o “arte-religión”, cuando la traducción de Jean Hyppolite en 1947 dice “religión estética”. Nos parece que “religión del arte” es la traducción preferible. Se debe mencionar también La Enciclopedia de las ciencias filosóficas abreviadas (1ª edición en 1817, 2ª edición en 1827 y 3ª edición en 1830 – trad. fr. Gallimard, 1970), donde el arte depende de la sección sobre el “espíritu absoluto” (§ 556 à 563).

NIETZSCHE- Hacemos referencia aquí a las traducciones de las *Obras Filosóficas Completas de Nietzsche* publicadas en Gallimard, Paris, 1977 y siguientes. Podemos igualmente consultar las *Obras de Nietzsche* en dos volúmenes, ediciones Bouquins, chez Laffont, 1993. Aconsejamos la lectura de las obras de Michel Haar: *Nietzsche y la metafísica* (Gallimard, Paris, 1993), *Más allá del nihilismo – Nuevos ensayos sobre Nietzsche* (PUF, Paris 1998), aquellos de Mathieu Kessler: *La estética de Nietzsche* (PUF, Paris, 1998) y *Nietzsche o la superación estética de la metafísica* (PUF, Paris, 1999), al igual que *Nietzsche y la Filosofía* de Deleuze (PUF, Paris, 1962) y el *Nietzsche* de Heidegger, claramente la 1ª parte: “la voluntad de poder en tanto arte” (trad.fr. Gallimard, Paris, 1971).