

### **LA RELIGIÓN DEL ARTE EN EL SIGLO XIX**

---

«Las artes y las ciencias plantean la cuestión del género humano, que era un privilegio de las religiones plantear; sólo en la medida en que lo hacen deben ser tomadas en serio hoy en día.

En la religión del arte (*Kunstreligion*) del siglo XIX de Feuerbach reaparece precisamente lo que se suponía superado en el *Simposio* de Platón, a saber, el sacrificio vicario, sustituto. Reaparece lo que Platón quería abolir en el *Simposio*: el sacrificio vicario (Agatón). Artista + producción de su obra = sacrificio.» [Klaus Heinrich]

El concepto de «Religión del arte» (*Kunstreligion* – el arte como religión) ocupa un lugar eminente dentro del pensamiento estético hegeliano conformando un núcleo temático-especulativo que, a pesar de sus sucesivas transformaciones terminológicas, se preserva y mantiene a lo largo de su obra filosófica.

Para Hegel la religión del arte es esencialmente la religión griega y esta equivalencia, a pesar de las numerosas modificaciones que va a sufrir su pensamiento, se mantendrá a lo largo de su trayectoria intelectual. Hegel sostiene que «entre los griegos el arte era la forma suprema en que el pueblo se representaba a los dioses y se hacía consciente de la verdad. Por eso para los griegos los poetas y artistas se convirtieron en los creadores de sus dioses, es decir, que los artistas le dieron a la nación la representación determinada del obrar, del vivir, de la eficiencia de lo divino y por tanto el contenido determinado de la religión.»

Homero y Hesíodo les dieron a los griegos su mitología y no ciertamente como mero significado de los dioses, no como exposición de doctrinas morales, físicas, teológicas o especulativas, sino la mitología como tal, el inicio de una religión espiritual como configuración humana.

Posteriormente Marx, muy influenciado por esta concepción del arte griego afirmaría: «Es sabido que la mitología griega no fue solamente el arsenal del arte griego sino también su tierra nutricia. El arte griego tiene como supuesto la mitología griega, es decir la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística. Éste es su material.

La religión del arte no es una forma de religión determinada teóricamente o llevada a la práctica, sino un término utilizado en filosofía, crítica de arte y crítica literaria (a menudo con connotaciones irónicas negativas) que se refiere a ciertas formas de sacralizar el arte. Se trata de una actitud que intenta asignar un papel religioso (gurú, mesías, dios del arte) al arte o al artista.

Este término no suele referirse al arte religioso tradicional (por ejemplo, los iconos medievales) cuyo objetivo es transmitir contenidos religiosos o teológicos y que asume un papel de servicio y mediación frente a éstos. "Religión del arte" critica más bien la pretensión de que el arte abandone su papel de servicio e intente ponerse en el lugar de la religión. En algunos lugares, el término se utiliza como sinónimo de pseudorreligiones o visiones del mundo.

En el curso de ese alejamiento de la Ilustración, expresado en la sensibilidad emotiva (*Empfindsamkeit*) del siglo XVIII, toma su punto de partida la revalorización del arte como expresión de sentimientos subjetivos y, al mismo tiempo, comienza la veneración cultural de los artistas y del arte. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) ya era considerado por sus contemporáneos un "poeta sagrado" y era venerado casi como el héroe de su obra principal, el "Mesías (Klopstock)" (1748), que plasma en versos poéticos el encarcelamiento, ejecución, resurrección y ascensión de Jesús.

El filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834) probablemente utilizó por primera vez el término "religión del arte". Sin embargo, se discute si tenía en mente una revalorización religiosa del arte. *Sturm und Drang* retomó el motivo de la heroización del artista y lo elevó al culto del genio ("genio original"). En el transcurso del Romanticismo se produce una nueva revalorización de la experiencia subjetiva, acompañada de una valoración cada vez mayor de los artistas y de la producción artística. Socialmente, puede entenderse como un movimiento contrario a la secularización generalizada que caracterizó al siglo XIX y que vino acompañada de fenómenos como la industrialización. Las *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte* (Berlín, 1797), de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) formulan así el credo artístico-religioso del Romanticismo: "Comparo el disfrute de las obras de arte más nobles con la oración".

La creciente valorización del arte y los artistas hasta llegar a la "religión del arte" alcanzó su punto álgido en torno al cambio del siglo XIX al XX. Escritores, pintores o músicos se estilizan a sí mismos como figuras de salvación, produciendo obras sacralizantes o pseudoreligiosas. El "Parsifal" (1882) de Richard Wagner ya no quiere ser una ópera, sino un festival de consagración escénica cuya representación se restringe a un lugar concreto (Bayreuth) según la voluntad del compositor.

Visiones artístico-religiosas similares se manifiestan en los castillos pseudofeudales de Luis II (1845-1886) (por ejemplo, Neuschwanstein, 1869; Herrenchiemsee, 1878), que intentan una evocación de la realeza absolutista con los medios de la arquitectura historicista. También la literatura elevó su pretensión de significación a cotas artístico-religiosas en el cambio de siglo. Stefan George (1868-1933) reunía adeptos en el hermético Círculo George, como un sacerdote, y se estilaba a sí mismo como un gurú. La interpretación líricamente elevada del mundo que hace Rainer Maria Rilke (1875-1926) en las "Elegías de Duino" (1912-1922) tiene tantos rasgos artístico-religiosos como "Así habló Zaratustra" (1883-1885) de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que implícitamente pretende establecer una especie de religión sustitutiva e incluso toma prestado su lenguaje del alemán de la Biblia de Lutero. [Wikipedia]

## RECEPCIÓN HISTÓRICA DEL SIMPOSIO DE PLATÓN

---

Además de Platón, el historiador y líder militar griego Jenofonte también escribió una obra titulada *Symposion*, aunque la datación no está del todo clara. Jenofonte, al igual que Platón, fue alumno de Sócrates.

No está claro hasta qué punto los textos de Platón y Jenofonte se influyeron mutuamente. En algunos lugares, los oradores de Jenofonte parecen parodiar los himnos eróticos de Platón. Sin embargo, es posible que Platón también se refiriera a Jenofonte.

Después de Platón, ya en la Antigüedad se escribieron muchos simposios, aunque con otros temas de discusión, por ejemplo, por Epicuro, Aristóteles y Plutarco o, de la pluma romana, por el emperador Juliano.

Las obras modernas también se basan en el simposio, por ejemplo, las de Giordano Bruno y Voltaire, y Conrad Ferdinand Meyer se inspiró en Platón para escribir un poema (*El final de la fiesta*).

Junto con Arnold Böcklin (1827-1901) y Hans von Marées (1837-1887), Anselm Feuerbach es considerado el representante del Nuevo Idealismo alemán, los llamados *Deutschrömer*; su pintura estaba orientada hacia el arte clásico de Italia. En su escrito "Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura", que hizo época, Feuerbach exigía llegar al verdadero arte.

Anselm Feuerbach dirigió todos sus esfuerzos a desterrar lo subjetivo de su obra y a luchar por los ideales clásicos. En la Kunsthalle Karlsruhe hay una sala dedicada a sus obras. Entre ellas se encuentra la monumental obra magna de Feuerbach, "El banquete de Platón".

En 1867, Feuerbach empezó a trabajar en el cuadro, que mide casi tres por seis metros y en el que llevaba trabajando desde 1860 y que finalmente terminó en 1869. El texto antiguo "Symposion", en el que el filósofo griego Platón examina la naturaleza de *Eros*, le sirvió de material. Feuerbach basó la arquitectura antigua y las pinturas murales en frescos pompeyanos. Se esforzó mucho en esta obra, con la que quería ilustrar la ambigüedad de la vida humana.

«El *Simposio* es un supermisterio antiguo, del mismo modo que en cierta forma la institución cristiana del misterio era también un supermisterio –de ahí la comparación de ambos entre sí. Esto se descompone en el *Simposio* platónico en racionalización (misterio de la racionalización), por un lado, y religión del arte (*Kunstreligion*), por otro, al menos en el neoplatonismo de la escuela plotiniana y en el neoplatonismo entonces de nuevo de la escuela renacentista.

Lo que es religión del en el siglo XIX, aunque con referencia al "*Simposio* platónico, se alimenta ya de otro concepto de sacrificio, el que se acaba de percibir como inadecuado, criticado en la representación del *Simposio* de Feuerbach con las paráfrasis y críticas de los posteriores cuadros de Durero: *La Última Cena*.» [Heinrich, Klaus: *Phänomenologie der Religion II. Ursprung, Bund und die Konflikte des Erscheinens*. 1981. Tonbandaufzeichnung der Vorlesung, gehalten an der Freien Universität Berlin im Wintersemester 1978-1979, p. 275]





*Symposium* o *Das Gastmahl des Plato* del pintor alemán Anselm Feuerbach (1869 y 1873/74) de un momento del Banquete de Platón, cuando el borracho Alcibiades y los juerguistas entran en la casa del poeta Agatón. Esta es la primera versión del *Banquete* de Platón.



En 1871, Feuerbach comenzó a trabajar en la segunda versión de *La batalla de las amazonas* y en la segunda versión de *El banquete*. En 1874 expuso *La batalla del Amazonas* y la segunda versión del *Symposium* en la Künstlerhaus de Viena. Los críticos reaccionaron negativamente.

El cuadro, de colores fríos y marmóreos, muestra la escena de una reunión festiva en casa del escritor de tragedias Agatón. Acaba de recibir un premio por una obra de teatro, que celebra con sus amigos. Mientras conversan seriamente, un cortejo ruidoso y animado entra en escena por la izquierda: el joven borracho Alcibíades, con su séquito de bacanales, quiere unirse a la multitud de simpatizantes. Agatón le da la bienvenida con un gesto distinguido.

Anselm Feuerbach muestra en este cuadro el momento en que Alcibíades, borracho, entra corriendo y es recibido por el anfitrión Agatón, mientras Sócrates sigue discutiendo sin inmutarse: una clara declaración contra la embriaguez y a favor de la conversación concentrada y el camino hacia la sabiduría.

Klaus Heinrich comenta las dos versiones del cuadro *Simposio de Platón* de Anselm Feuerbach:

### La primera versión del *Symposium* de Feuerbach (1869)

«La primera versión del *Symposium* de Anselm Feuerbach es el ejemplo más claro de religión del arte. Aquí se aprecia definitivamente una *hiperefanía*, una superioridad, una arrogancia, un orgullo la del artista vestido de blanco, víctima en el centro del cuadro, que logra soportar la tensión, ciertamente al precio de convertirse él mismo en víctima de esta tensión.

La tensión que aquí se expresa, a saber, la vida que se transpone a una esfera ideal de muerte, que causa sufrimiento y está dotada de los colores de la muerte, y el pensamiento que es incapaz de hacer nada al respecto (la filosofía de la derecha), encuentra sin embargo en el artista a la persona que puede soportar ambas cosas; es capaz de dar expresión al sufrimiento.

Y ahí ya tenemos una determinación decisiva de la religión del arte: protesta contra el desgarramiento del sufrimiento silencioso y no encuentra expresión, y una expresión que no tiene nada que ver con este sufrimiento.

Así pues, el privilegio del artista reside en combinar sufrimiento y expresión en su producción. Pero como sólo puede hacerlo combinando él mismo sufrimiento y expresión, razón por la cual la producción artística se convierte en producción de artista, se le estiliza desde el principio como víctima vicaria.

Esta imagen se convirtió en una imagen central de la religión del arte del siglo XIX. Es el complemento pictórico más importante del teorema Dioniso-Apolo de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1870/71). En 1869, Anselm Feuerbach expone la primera versión del cuadro en Múnich, con un rotundo fracaso. Después de 1970, se pinta la segunda versión.

La escena muestra el primero de los tres *exaíphnes* (ἐξαίφνης - 'de repente', 'de pronto', 'inesperadamente', 'súbitamente') del simposio: la irrupción por la izquierda de los coribantes. Alcibíades con la corona. Hay treinta y seis apariciones de la palabra griega ἐξαίφνης en los diálogos de Platón.

El que está de pie como un sacerdote sacrificador y ya tiene una corona con vendas es Agatón. A la derecha está la contraesfera. La figura que allí se recuesta y mira hacia atrás es Aristófanes. La figura que aparece allí de perfil más duro y está



resaltada es Sócrates. El hombre sentado frente a él podría ser el médico Erisímaco.

Lo que ya aparece en esta imagen es una tensión en equilibrio. Lo dionisiaco que irrumpe a la izquierda y lo apolíneo que se debate a la derecha se mantienen en tensión, y lo que la sostiene es esta figura del sacerdote sacrificador, como la que involuntariamente se nos aparece Agatón.

A través de sus colores, el cuadro tiene asociaciones con la muerte que Eros realmente tiene en la tradición, no sólo del siglo XIX, sino allí con más fuerza. Así, la conexión entre la muerte y Eros está ahí en lo pálido y estatuario y casi en relieve de muchas de estas figuras.

Las figuras se desplazan en un plano en doble movimiento: a la izquierda, los que irrumpen, pero congelados en la irrupción; en el centro, como una estatua, Agatón; a la derecha, un grupo que, a excepción de Aristófanes, no parece advertir en absoluto esta irrupción, y si la advierten, al menos no parecen prestarle mucha atención.

Casi más enigmática, como una pequeña compañera de la muerte, como un psicopompo (ser que tiene el papel de conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba), aparece la figura de pie en el nicho detrás de Sócrates, de quien la parte de la cabeza que brilla, es decir, su calva, es casi más llamativa que su cabeza de sátiro o de plata con su nariz demasiado corta y respingona.

La figura juvenil detrás de él parece un pequeño compañero de la muerte. Agatón como un sacerdote de sacrificio, pero ya adornado como un animal de sacrificio. Los niños, de los que hablará Alcibíades en su discurso, aparecen aquí como pequeños asistentes dionisiacos.

En las pinturas murales de la parte superior derecha hay una boda de Dioniso y su Ariadna. Se sientan allí arriba tan rígidamente como la ronda de filósofos de abajo. Y sus invitados a la boda irrumpen como el coro de coribantes con Alcibíades. Luego vemos una pareja ebria. Y en lo alto del pilar central, una ménade. La pareja ebria y la ménade enmarcan esta vista al exterior. Y la vista al exterior no es segura, parece como si una amenazara una verdadera tormenta.

Esta primera versión es en realidad la imagen central de la religión del arte en el siglo XIX. El término "religión del arte" no es una invención de Hegel, pero éste lo introdujo en la discusión filosófica. Hegel lo utilizó para referirse a la religiosidad griega en la *Fenomenología del Espíritu*.

Allí, Hegel trazó la religión del arte desde sus formas abstractas a través de su forma viva de celebración hasta su forma de libro, su forma literaria de comedia y tragedia y épica. Así, le endilgó una historia de decadencia.

La religión del arte no es ciertamente lo que podríamos leer en el *Simposio* de Platón. Es, después de todo, un misterio de filósofos, y el *monoeidés*, la belleza monolítica, el *kalón autó*, la belleza en sí, de la que se habla allí, no es, como dice Platón desdeñosamente, *ei eídolon*, un ídolo, no es la sombra de una sombra en este mundo de sombras. Así que las artes no tienen cabida en este diseño.

La religión del arte del siglo XIX es una religión de las artes; pero, por extraño que parezca, mantiene a varias figuras destacadas en la idea de que lo bello es uno, que no debe dividirse.

Se trata de una imagen central de la religión del arte y, al parecer, así la percibe también la posteridad. Una imagen en la que el artista está en el centro. Esto es lo que marca la diferencia fundamental. En el centro está Agatón, el que realmente pronuncia el discurso más hueco y que será corregido por Sócrates, el discurso directamente antes del de Sócrates.

El banquete se celebraba en su honor y no en el de Sócrates, figura que hay que buscarla en el cuadro porque no está en el centro de la atención: el hombre de la calva.

Si hay en este cuadro una figura de identificación para la persona que lo pintó, es Agatón, que como *poietés*, el autor, se sitúa aquí en el centro del concepto de arte-religión de Feuerbach. El concepto sacrificial del arte-religión en el siglo XIX incluye lo siguiente: el artista, que aquí está de pie con el cuenco en una mano y el gesto invitador de la otra mano como alguien que quiere participar en un sacrificio, es decir, como un sacerdote sacrificador, se identifica al mismo tiempo como la víctima en este contexto, a través de la vestimenta y la guirnalda.

Casi oculta por él se encuentra una figura de vidente envuelta en un rosa mate, de color salmón, una figura que no tiene cabida en absoluto. Es sombría, parece comparativamente poco implicada, y está obviamente muy relacionada con Agatón: si Agatón es caracterizado aquí como una víctima, como un artista como víctima, como un artista como animal de sacrificio, entonces esta figura es en realidad la sacrificadora, es en realidad la figura del destino, la que mueve aquí los hilos.

Esta primera versión no es un fragmento de la realidad, sino una contraimagen de la realidad, y por tanto una imagen central de la religión del arte. Esta imagen pertenece a la historia de la idolatría y no a la historia de los intentos de superar la idolatría, que es el *Simposio* platónico.

La religión del arte, cuya figura central es aquí Agatón, se legitima por el hecho de que el sacrificio se lleva a cabo realmente sobre una persona, a saber, el artista, y no sólo se realiza vicariamente sobre lo que ya se nos presenta en estado de congelación, en el ataúd de Blancanieves: sus obras, sus productos.

Puesto que el artista aparece ahora en una obra así, después de todo, le da la oportunidad de sobrevivir una vez más, durante un tiempo. Si no se hubiera reproducido aquí, habría podido poner fin a su biografía antes.

Idolatría, que opera no sólo con ídolos, sino en un momento dado con una víctima real, de modo que la esfera de la muerte de la que aquí se habla queda así autenticada. E incluso si decimos que esto ya está en la historia de la cosificación en el siglo XIX, en la historia real de la cosificación en el siglo XIX, no podemos ocultar el hecho de que en esta historia todavía significa una protesta contra esa cosificación, que esta protesta entonces ya no es posible después del cambio que muestra la segunda versión.

## La segunda versión del *Symposium* de Feuerbach (1871)

Entre estas dos versiones se sitúa el año 1870/71 y un cambio increíble no sólo en el pensamiento y la visión, sino también en el concepto político-estético de la forma. Antes de la unificación del imperio y después de la unificación del imperio. Parece como si las dos versiones procedieran de dos mundos diferentes.

Aquí hay colores más ostentosos, sombríos y chillones que en la imagen anterior. En primer lugar, se ha vuelto increíblemente mucho más recargado, está repleto de todo tipo de símbolos y no son marcos, sino que proliferan en el cuadro. Los niños se han multiplicado.

La tensión que la primera versión tenía en sus colores fantasmales se ha apagado en esta versión en favor de esta transpiración de todos los elementos eróticos que han cobrado vida propia en objetos y decoraciones.

Todo cambió en los pocos años que siguieron a la fundación del Reich y a la publicación de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Aquí, en esta segunda versión, ya no hay tensión, ni la combinación de tensión erótica y proximidad a la muerte que definía la primera versión. Los propios personajes ya no se resisten a nada, pero cada uno está en su lugar. Agatón, de pie bajo una luz brillante, sin embargo, ya no se enfrenta al espacio abierto, sino que se erige como una figura pilar frente a su columna.

La escena de los filósofos de la derecha se ha vuelto inquieta, a la que se ha unido una figura de pie en el extremo derecho, vestida de oscuro, como un artista del siglo XIX. La tensión de género se ha esfumado de este cuadro y se ha instalado en los numerosos emblemas femeninos. Las tensiones se reducen al mínimo.

Reificación, estetización como transfiguración de lo totalmente reificado de este modo como material de sacrificio. La igualdad que todo experimenta a través de esto carece de tensión. El elemento de la tensión de género, presente en el primer cuadro, es eliminado; aquí los emblemas femeninos en particular ya no mantienen tensión alguna.

Las formas de concha, las pequeñas formas lunares, la magia de las flores, la caída de la túnica, la forma mágica adicional en la parte inferior derecha, es decir, la preciosa bañera.

En particular, se reifica el lado femenino de esta tensión. Esto significa que esta imagen está al mismo tiempo, si queremos utilizar la terminología de Nietzsche, totalmente desdionizada, ya no hay nada dionisiaco en la imagen. La imagen en esta versión ya no tiene la función de captar al público. La imagen en la primera versión tenía esta función declaradamente". [Heinrich: 1981: 47 ss].

Con la ayuda del *Simposio* platónico, la religión del arte de Anselm Feuerbach se trasladó de golpe a la esfera de la idolatría. Es evidente desde el Renacimiento en adelante, pero eso no dice lo suficiente.

La esfera de la idolatría, eso significa al mismo tiempo que la imagen de Feuerbach, aunque todavía tan fríamente presentada en la primera versión, está inmersa en una esfera de lo femenino-idolátrico, sin la tensión de la primera versión.



## EL DOLOR Y SU EXPRESIÓN COMO PRIVILEGIO DEL ARTISTA

---

«El *Symposio* o *Banquete* platónico es un texto que, como casi ningún otro, reúne material y fascinación por presentar el misterio de los filósofos, y que, como casi ningún otro, tuvo un efecto en la renovación, la renovación europea, la renovación burguesa de la Antigüedad, es decir, el humanismo burgués (especialmente a través de la Nueva Academia de Florencia).

Este material sirvió también de inspiración a la religión del arte en el siglo XIX.

Para nosotros, la religión del arte del siglo XIX no es un tema cualquiera, porque directamente de sus técnicas, con un ligero giro, surge luego la forma totalitaria de un culto sacrificial como culto de acontecimiento en el fascismo y en el nazismo.

Si todas las diversas formas de religión que aparecen con pretensiones de salvación dicen su específico *mè phobeísthe* (μὴ φοβεῖσθε – "no temáis"), con la formulación del Evangelio de Lucas, entonces este *mè phobeísthe* se aplica naturalmente también al misterio del filósofo. En el *Simposio* platónico era la fórmula *oudè páschein oudén*, "de ninguna manera en ninguna forma sufrir". Dirigido contra el sufrimiento, este misterio del filósofo era así la primera esencia abstracta.

Ahora bien, hay que señalar que esto no se aplica, por supuesto, a la religión del arte, a la que ha emigrado el sacrificio vicario cristiano. Veamos la fórmula en *Tristán* (1825) del poeta alemán August Graf von Platen-Hallermünde (1796-1835):

*Aquel que con sus ojos ha visto la Hermosura,  
a merced de las Parcas ha sido abandonado;  
para ningún servicio es apto en este mundo;  
no obstante, temblará ante la muerte,  
aquel que con sus ojos ha visto la Hermosura.*

*Entre cuitas de amor arderá para siempre,  
pues solo un loco puede creer, sobre la tierra,  
que fructifica impulso semejante:  
Aquel al que ha alcanzado el dardo de Hermosura,  
entre cuitas de amor arderá para siempre.*

*Ah, deseará secarse como los manantiales,  
aspirar el veneno en cada soplo de aire,  
y la muerte oler en cada flor:  
Aquel que con sus ojos ha visto la Hermosura,  
ah, deseará secarse como los manantiales.*

El manantial, el agua, el aire, finalmente el esplendor terrenal en las flores, todo ello utilizado como inventario para la creación e intensificación del sufrimiento. No

hace falta que aparezca el elemento del fuego: se trata de la figura central de la religión del arte bajo el epígrafe "Tristán", es decir, el propio poeta, que, al plasmar así el sufrimiento, se inmola quemándose.

En los dos cuadros de Feuerbach, podemos ver que éste es, en efecto, el privilegio de la figura central del artista en la religión del arte, reunir el sufrimiento y la expresión: contra un sufrimiento sin expresión, contra una expresión sin sufrimiento. En otras palabras, contra el sufrimiento que no encuentra su expresión y contra una expresión que en sí misma está alejada de la vida.

En la religión del arte, esto se censura como academicismo. La pretensión de la religión del arte es la unificación de la expresión y el sufrimiento. El precio que se paga por ello es el sacrificio vicario del artista. Y esto se encuentra de un modo completamente antiplatónico en la primera versión del cuadro de Feuerbach: la figura de Agatón, erguido, destinado al sacrificio con su túnica blanca y la corona en la cabeza, con el anciano a su lado como sacerdote del sacrificio.

A la izquierda, la irrupción congelada de lo dionisiaco con sus antorchas de muerte, a la derecha la compañía hundida de los filósofos con sus candelabros de muerte sobre la mesa. Ambos son preparativos para tal banquete sacrificial. Pero la figura central de la religión del arte, el artista, es la antorcha que arde y el candelabro allí colocado.

En la segunda versión, no queda nada de esto. Allí se manifiesta claramente lo que crea sufrimiento sin expresión y expresión sin sufrimiento, a saber, la cosificación total, que ahora es transfigurada por el arte en la forma en que él mismo se hace pasar por material de sacrificio.

En lugar de la antorcha y el candelabro como símbolos de la muerte, éstos son ahora decoración; se ha añadido un tercer accesorio de iluminación de moda, la araña en el centro.

Lo negativo de la religión del arte, su específica *hiperefanía*, esta específica altiva superioridad, era que sólo el artista tiene el (fatal) privilegio de unir la expresión y el sufrimiento. Su vida es así un aplazamiento.

Las obras son los sacrificios vicarios por él, que es la víctima vicaria.» [Heinrich, 1981: 109-111]

---

Copyright © [Hispanoteca.eu](http://Hispanoteca.eu) – 2023 – Alle Rechte vorbehalten