



ARTÍCULOS
DE REFLEXIÓN

El arte y el artista modernos en Hegel*

Javier Domínguez-Hernández

Investigador independiente, Medellín, Colombia

E-mail: jjdominguezh@une.net.co

Recibido: 23 de abril de 2023 | Aprobado: 11 de julio de 2023

<https://doi.org/10.17533/udea.ef.353398>

Resumen: La afirmación de Hegel, según la cual, para nosotros modernos, el arte es asunto del pasado, ha oscurecido el genuino interés que él tenía en el arte de su tiempo y el arte moderno en general. El presente artículo intenta corregir esta situación. Primero, contextualiza la afirmación en sus aspectos históricos y conceptuales; segundo, vuelve a los planteamientos de Hegel sobre el arte moderno, descuidados hasta ahora por los intérpretes. Esta revisión implica aclarar lo que para Hegel es lo moderno, cuyo concepto proviene de la libertad y la autonomía del pensamiento, y no se ajusta a lo que, en desarrollos de la Estética, posteriores a Hegel, representan tendencias y prescripciones como las vanguardias, o giros como la modernidad y la posmodernidad estéticas. El arte moderno es el producto de un artista que dispone libremente de los medios y contenidos del arte, pues se pone por encima de ellos.

Palabras clave: Hegel, arte, artista antiguo, artista moderno, modernidad estética

* El presente artículo es una reelaboración de la ponencia presentada en el Seminario *El Romanticismo y sus pasiones*, auspiciado por el grupo de Investigaciones Estéticas del Departamento de Humanidades de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, del 7 al 9 de noviembre de 2017.

Cómo citar este artículo

Domínguez-Hernández, J. (2024). El arte y el artista modernos en Hegel. *Estudios de Filosofía*, 69, 137-158. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.353398>



Modern art and artist in Hegel

Abstract: Hegel's assertion that, for us moderns, art is a matter of the past has obscured his genuine interest in the art of his time and modern art in general. This article attempts to correct this situation. First, it contextualizes the claim in its historical and conceptual aspects; second, it returns to Hegel's approaches to modern art, neglected hitherto by interpreters. This revision implies clarifying what for Hegel is the modern, whose concept comes from the freedom and autonomy of thought, and does not conform to what, in developments of Aesthetics, after Hegel, represent tendencies and prescriptions such as the avant-garde or turns such as aesthetic modernity and postmodernity. Modern art is the product of an artist who freely disposes of the means and content of art since he places himself above them.

Keywords: Hegel, art, ancient artist, modern artist, aesthetic modernity

Javier Domínguez Hernández es Doctor en Filosofía de la Universidad de Tübingen, Alemania, profesor universitario centrado en las áreas de Filosofía hermenéutica, Filosofía del arte y Estética, con publicaciones en cada una de ellas. Actualmente es Investigador independiente.

ORCID: 0009-0004-6897-0051



1. La tesis básica de Hegel sobre el arte y su época

El célebre diagnóstico sobre el arte, expresado por Hegel en la *Introducción* a sus *Lecciones de estética* y reiterado poco más adelante en la primera parte dedicada a *La idea de lo bello artístico o el ideal* —diagnóstico según el cual, para nosotros modernos el arte ya es un pasado— lastra poderosamente su posición como filósofo sobre el arte en general, y de entrada enturbia todo intento por salvar un Hegel abierto para el arte y el artista modernos. No obstante, ese es el interés genuino de Hegel, y es lo que me propongo mostrar en lo que sigue. A favor de esta tesis están los propios textos de Hegel, vale decir, la amplitud y la consistencia de los planteamientos de su filosofía del arte. Lo que pesa en su contra proviene, en primer lugar, del uso del término “moderno”, que difiere en Hegel en ciertos aspectos frente a lo que para nosotros es usual hoy al referirnos a lo moderno y a la modernidad; en segundo lugar, depende de interpretaciones que estancaron a Hegel en las estéticas del clasicismo; y finalmente, obedece al descuido de lo que efectivamente es el interés central en la filosofía del arte de Hegel: la función histórica del arte en la formación de la conciencia humana y de su saber, en la representación de sus inquietudes espirituales y mundanas, en la expresión de su libertad.¹ En tanto histórica, esta función del arte es cambiante, y según Hegel, algo que hay que saber reconocer. Se trata de una tesis arraigada en lo más hondo de su pensamiento, pareja a su preocupación por la tarea de la filosofía en su presente. Al respecto, Hegel formula su idea del modo siguiente:

así como cada hombre en su actividad, sea ésta política, religiosa, artística, científica, es un hijo de su tiempo y tiene la tarea de elaborar el contenido esencial y la figura por tanto necesaria de aquel, así también resulta la determinación del arte que encuentre para el espíritu de un pueblo, la expresión artísticamente conforme (Hegel, 1989, p. 442).²

Para esta formulación de la tarea del arte con su época o su tiempo, Hegel tenía en mente la pauta de uno de los artistas más apreciados por él, Friedrich Schiller, quien como artista la planteó y puso en práctica con su obra dramática, lírica e intelectual. En la novena de sus *Cartas*, Schiller anima a un joven poeta a ser hijo

1 Una corrección estimulante de estos lastres en la interpretación de la filosofía del arte de Hegel comenzó a fraguarse en el círculo de investigación de Otto Pöggeler en el Archivo Hegel de Bochum, que llevó a su culminación Annemarie-Gethmann-Siefert y su equipo de Investigación, cuyas publicaciones no se pueden recoger aquí. El foco de las tesis para la nueva lectura de un Hegel moderno y no clasicista, y de un Hegel no obstinado en el sometimiento del arte a la filosofía, sino atento a su función histórica en el horizonte de la cultura, se encuentra en Gethmann-Siefert (2005).

2 En cuanto a la función histórica de la filosofía, la idea de Hegel se encuentra en la introducción a las *Lecciones de historia de la filosofía* que, más resumida, aparece en *Principios de la filosofía del derecho*: “La tarea de la filosofía es concebir lo que es, pues lo que es es la razón. En lo que respecta al individuo, cada uno es, de todos modos, hijo de su tiempo; de la misma manera, la filosofía es su tiempo aprehendido en pensamientos” (Hegel, 2005, p. 52).

de su tiempo, aunque igualmente lo alerta a que no pervierta su compromiso con la actualidad convirtiéndose en “su discípulo o su favorito”: “Vive con tu siglo —le aconseja—, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplauden” (Schiller, 1990, pp. 173 y 179).

El adelanto de la tesis de Hegel sobre la función histórica del arte facilita la recta comprensión del, a primera vista, desorientador diagnóstico negativo sobre el arte para nosotros modernos como algo del pasado.

2. El contexto del diagnóstico negativo de Hegel sobre el arte: bajo qué punto de vista ya no se puede activar el arte en el presente moderno

El contexto en el cual aparece por primera vez la idea del arte como un pasado para nosotros modernos, tiene que ver con un debate de Hegel con sus contemporáneos en cuanto a la apreciación del arte. Desde finales del siglo XVIII, el siglo de la Estética, se había impuesto la idea, según la cual, para la obra de arte bastaba la respuesta estética, bien fuera del gusto o del sentimiento. Anclado en el mundo del embellecimiento o del agrado, el arte era indigno de la filosofía, cuya atención se debía centrar en lo sustancial y esencial de la vida y el pensamiento. Para Hegel, en cambio, esa respuesta inmediata, meramente sensible, se quedaba corta; el arte requería también respuesta del pensamiento, de la filosofía. La razón de ello había que buscarla, no en la opinión dominante e inmediata de la actualidad, sino, por una parte, en el horizonte amplio de la historia, y, por la otra, en un concepto filosófico del arte proveniente del giro reciente de la filosofía. Hegel pretendía el reconocimiento de la *Filosofía* del arte, una propuesta nacida en el ámbito intelectual del pensamiento romántico, particularmente en la filosofía de F.W.J. Schelling, la cual, ni había logrado suficiente difusión y aceptación, ni logró imponerse a la “Estética” académicamente establecida, y sobre todo, con respecto a la cual Hegel mismo tenía esenciales diferencias.³ A más de dos décadas de la propuesta de Schelling, aunque ateniéndose al título académicamente establecido de *Estética, Lecciones de estética*, Hegel había logrado darle a la *filosofía del arte* su cuño personal.

Desde comienzos del siglo XVIII, lo que inicialmente se abrió camino como *crítica del gusto*, a mediados del siglo se afianzó y consagró como disciplina en el lenguaje académico bajo el título de *Estética*, la cual se centró en el efecto de lo bello en el mundo subjetivo de nuestro ánimo y nuestros sentimientos. La cultura

3 La propuesta de Schelling de una Filosofía del arte aparece en su obra de 1800, *Sistema del Idealismo Trascendental* (Schelling, 2005), pero sólo desarrolla su exposición en sus lecciones de *Filosofía del arte* (Schelling, 2006), que Schelling comenzó a dictar en Jena en 1802/1803, y prosiguió en Würzburg hasta 1805. Como obra, su edición y publicación es póstuma, pues sólo aparecerá en 1859.

de la sociabilidad moderna del momento se dio por satisfecha con esta apreciación, y cobijó el arte en el horizonte estético de lo lúdico o lujoso, o de lo útil para educar o moralizar, pero, en lo esencial y sustancial, lo consideró como algo contingente y sin valor por sí mismo; el arte era por ello adecuado para la estética como inquietud intelectual en el marco general de la cultura, pero era indigno de la filosofía. Hegel no podía consentir con esta apreciación del arte. Modernamente era así, pero no siempre fue así en la historia de la humanidad:

En las obras de arte —objeta Hegel— han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría y la religión (Hegel, 1989, p. 11).

Es una idea muy elevada del arte como forma de pensar, que en tanto comparte su función cultural con la de la religión y la filosofía (la sabiduría), representa para Hegel “la libertad del conocimiento pensante”, y constituye lo que él denomina “arte en su determinación suprema”, el arte como una de las formas superiores del pensamiento que, como experiencia histórica, merece ser *replantada* en el presente moderno.

Hegel reconoce efectivamente que para la mentalidad de nuestro presente moderno, el arte ya no puede pretender ser, como en tiempos arcaicos y antiguos, arte “en su determinación suprema”, ya no es “un modo de hacer conscientes y de expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu” (Hegel, 1989, p. 11). Ya no lo es, al menos en su plenitud, sobre todo para la representación de lo divino, pues para la representación de las inquietudes humanas, eso no se lo podemos negar al arte. Por ejemplo, no es que el arte religioso sea ya imposible, de hecho, sigue habiéndolo y hay comunidades de fe que lo demandan, pero su cultivo se reduce a ellas, y ya no es el arte desde el cual irradia la cultura en su conjunto, como ocurrió, por ejemplo, hasta el Renacimiento en la Europa cristiana.⁴ El arte ya no es el centro, pues la historia de la cultura no se ha desarrollado sin consecuencias para la racionalidad y el pensamiento; en dicho proceso, el arte, la religión y la filosofía se han autonomizado y se han separado: en su esfera común se ha instalado el juicio discriminatorio de la reflexión y la crítica racional. La desmitificación y desacralización del pensamiento y del poder de la imagen, así como el empoderamiento del conocimiento histórico sobre las tradiciones y la leyenda, han socavado a lo largo de la historia la ingenuidad e inmediatez de la respuesta de la cultura al arte: ante las obras del arte, ante lo que nos representan

4 Hegel mismo atestigua esta situación: “Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya nuestra genuflexión” (Hegel, 1989, p. 79). Ya no son lo *divino*, sabemos que son arte, *imágenes* artísticas, cuyo aprecio ya no depende de nuestra fe religiosa, sino de nuestra cultura histórica y artística.

o nos proponen, ya no nos disponemos sin conocimientos ni crítica previos.⁵ El arte mismo se ha convertido en objeto de ciencias y de teoría, y sus condiciones de existencia están determinadas por instituciones y políticas culturales: si antes el arte irradiaba como centro y fuente de la cultura, ahora es la cultura la que debe cultivarlo y fomentarlo.

Cuando se cita, entonces, el diagnóstico de Hegel, “Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros en todos estos respectos, algo del pasado” (Hegel, 1989, p. 14), quien así habla no es un Hegel “consciencia superior de la historia”, su vanguardia filosófica, sino Hegel afincado en la racionalidad del presente moderno, eso sí, aunque participe, igualmente insumiso respecto al paradigma de su mentalidad. Si, igual que muchos de sus contemporáneos románticos, Hegel también quisiera que el arte mantuviera en su inmediatez “su primitiva necesidad”, “la verdad y la vitalidad auténticas”, tampoco puede, contra tales nostalgias románticas, cerrar los ojos a la disposición en que nosotros modernos nos disponemos frente al arte, con ilustración y crítica:

Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos (Hegel, 1989, p. 14).

Las épocas en que el arte, “ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena”,⁶ sin necesidad de los dispositivos de una cultura artística como ciencias e instituciones, quedaron en el pasado.

No obstante, y con la misma claridad, también puede reconocerse en la afirmación de Hegel, que ilustración y crítica frente a las obras de arte no excluyen el goce inmediato

5 Al respecto afirma Hegel lo siguiente:

En sus inicios el arte conserva todavía algo de misterio, un presentimiento secreto y un anhelo, pues sus productos todavía no le han presentado su pleno contenido a la intuición figurativa completamente. Pero si el contenido perfecto se revela perfectamente en las figuras artísticas, entonces el espíritu de más amplias miras retorna de esta objetividad a lo suyo interno y rechaza aquella. La nuestra es una de tales épocas. Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu (Hegel, 1989, p. 79).

No es que el arte haya dejado de ser necesidad espiritual, sino que ya no es la suprema, y cuando acudimos al arte para representarnos inquietudes superiores, es nuestro pensamiento el que lo involucra y mediatiza. Antes, el arte copaba el pensamiento, ahora, el horizonte del pensamiento es mayor, y el arte mismo, sin dejar de ser arte, en cuanto hace pensar, apunta más allá de sí a ese pensamiento que, aunque lo acoja, lo desborda.

6 Entre los estudiosos de la filosofía del arte de Hegel en la actualidad, que se han confrontado con el discutido diagnóstico de Hegel sobre el arte como un pasado para nosotros modernos, diagnóstico que apalancó tanto la bandera posmoderna del “fin” o de “la muerte del arte”, Arthur C. Danto es uno de los que mejor han comprendido su sentido genuino: la tesis no dice nada sobre el futuro del arte, afirma, “La tesis de Hegel no trata tanto sobre el arte, cuanto sobre nuestra relación con él” (“Hegels These handelt nicht so sehr von der Kunst als vielmehr von unserem Verhältnis zu ihr”). La tesis trata de hombres, prosigue Danto, para cuyo autoconocimiento progresista el arte ya no aporta las respuestas espirituales, del pensamiento y la racionalidad que en tiempos pasados les fueron tan satisfactorias (Danto, 2007, p. 676).

o el placer estético, y gracias a ello, junto a las demandas de la crítica, que son objetivas y del entendimiento, igualmente persiste la liberalidad propia de la subjetividad y la cultura del espíritu, gracias a cuyo juicio cultivado y mediador, se resguarda y actualiza la experiencia esencial con las obras de arte. La época moderna puede ser hostil al arte, pero como, según Hegel (1989, p. 27), la necesidad humana del arte no es estética, contingente, sino absoluta y racional, no hay que plegarse a esa satisfacción estética inmediata que lo que hace en el fondo no es más que contemporizar con el arte, neutralizándolo, por ejemplo, en la burbuja del Museo, y en vez de ello, lidia y se confronta con él en las nuevas condiciones. No sólo la racionalidad se ha emancipado, también el arte. También éste ha ganado un concepto y una comprensión de sí mismo que lo dispone a la cultura en condiciones de modernidad y de presente. El replanteamiento de la función del arte no obliga a abjurar por completo de esa capacidad arcaica y antigua, ni a polarizarse en la modernidad en una especie de Ilustración a ultranza, sino que procede a corregir la autoestima acrítica de su racionalidad, a reconocer en ella las mellas de la experiencia histórica, y en su ganada madurez reflexiva y crítica, en estas nuevas condiciones, volverle a abrir al arte la dimensión de su libertad pensante.

3. Las nuevas condiciones para el arte: las de la cultura moderna

3.1. Dos aclaraciones previas sobre el uso del término moderno en la época de Hegel y el de modernidad estética en la actualidad

Primera aclaración: debido a los sobreentendidos con que nosotros usamos en la actualidad el término “moderno”, es necesaria una aclaración previa al respecto, ya que los usos del mismo en la época de Hegel son diferentes. Las periodizaciones disponibles para nosotros hoy, Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Impresionismo, y siguientes, no estaban todavía a disposición de Hegel, pues apenas logran establecerse en la segunda mitad del siglo XIX. Esta es la razón por la cual, en el discurso de las *Lecciones de estética* de Hegel, lo que aparece es una mezcla frecuente de expresiones como el artista romántico y el artista moderno, el arte romántico o de la forma romántica y el arte moderno. Artistas como Cervantes o Shakespeare, por ejemplo, son llamados los más románticos entre los modernos. Son conocidos el largo debate entre antiguos y modernos y la distinción que hace Schiller entre poesía ingenua y poesía sentimental para caracterizar el espíritu sustancial básico de este arte de los poetas grecorromanos y los poetas europeos cristianos. Hegel pertenece a un momento de transición con respecto a la fijación que estos términos adquirieron para nosotros. En lo que se ha denominado el “Círculo de Jena”, intelectualmente dominado por los hermanos Friedrich y August Schlegel, y que se mantuvo entre 1795 y 1801, se forjó y generalizó el uso de los términos poesía antigua y poesía romántica, que se aplicó también a las demás artes, y que cobijó

todo el arte de la Europa cristiana, desde el Medioevo hasta el presente.⁷ Hegel se acoge a esta distinción, entre arte antiguo y romántico, pero introduce una novedad. Apoyado en los resultados investigativos del libro de Friedrich Creuzer, *Simbolismo y mitología en los pueblos antiguos, particularmente entre los griegos* (1810-1812),⁸ precisa el arte antiguo de una manera más diferenciada que Schlegel, pues no lo deja monolítico ni copado por el arte clásico de los griegos, sino que distingue en el mundo de su pensamiento dos formas del arte: el arte de la forma simbólica, en realidad la forma arcaica de pensar que alienta en el arte de Oriente, y el arte de la forma clásica, que desarrollaron Grecia y Roma. Para el arte europeo cristiano forja el término “arte de la forma romántica”, donde perviven los usos de Schlegel, imprecisos para nosotros hoy. Lo que en la actualidad denominamos el Romanticismo, no existe aún en las *Lecciones de estética*, donde más bien encontramos la denominación “La escuela de los Schlegel”, y corresponde a lo que Hegel denomina “el último arte”, es decir, el más reciente o actual para su momento. En 1835, cuatro años después de la muerte de Hegel, apareció el libro de Heinrich Heine *La Escuela Romántica* (2010), exactamente la escuela de los Schlegel y sus seguidores o afines en Alemania,⁹ y desde ese momento entra al uso general y se arraiga el término el *Romanticismo*, tal como lo reconocemos y delimitamos todavía hoy. A pesar de que en cuanto a la expresión “el arte moderno” se gana más claridad en la delimitación que lo reconoce a partir del siglo XIX, comenzando con el romanticismo, como lo hacen varios historiadores del arte, sobre el arte *moderno* tampoco se ha dicho la última palabra, debido al sentido de horizonte que el concepto de *moderno* tiene de por sí; *moderno* es siempre lo que cabe en el “horizonte de actualidad”. Tal sentido de actualidad opera claramente en Hegel, y a él se anuda la idea de modernidad como “un proyecto inacabado”, como la ha

7 La diferencia de comprensión y uso de los términos romántico y moderno entre F. Schlegel y nosotros se puede comprobar en la siguiente afirmación:

Aquí busco y encuentro yo lo romántico en los más antiguos de entre los modernos, en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en aquella antigua edad de los caballeros, del amor y de las fábulas, de que derivan la cosa y la palabra mismas (Schlegel, 1994, p. 135).

8 Friedrich Creuzer (1771-1858) fue colega de Hegel en Heidelberg (1816-1818). Hegel resume así el mérito de su libro:

ha reanudado (...) en tiempos recientes, en su *Simbolismo*, el examen de las representaciones mitológicas de los pueblos antiguos, no de la manera habitual, exterior y prosaicamente, o según su valor artístico, sino buscando en ellas una racionalidad interna de los significados. Aquí se ha dejado guiar por el presupuesto de que los mitos e historias legendarias tienen su origen en el espíritu humano, el cual puede ciertamente jugar con sus representaciones de los dioses, pero que con el interés de la religión entra en un ámbito superior, en el cual, la razón se convierte en la inventora de figuras, aunque sigue adoleciendo de la incapacidad para exponer de modo adecuado, de entrada, su interior. Esta hipótesis es verdadera en y para sí: la religión halla su fuente en el espíritu, el cual busca su verdad, la presente y se hace consciente de la misma en cualquier figura más o menos afín a este contenido de la verdad. Pero si es la racionalidad la que inventa las figuras, entonces surge también la necesidad de reconocer la racionalidad (Hegel, 1989, p. 230).

9 Heine (1797-1856), poeta, ensayista y periodista, gran poeta romántico en su juventud, pasó a ser el enterrador del romanticismo y a convertirse en el apóstol de *La Joven Alemania*, movimiento intelectual y político de *pathos* revolucionario. Publicado en 1835, el libro es apasionado y severo contra los escritores e intelectuales románticos, a quienes fustiga por su apoyo a los pilares de la política de La Restauración: la monarquía, el nacionalismo y el espíritu anti-francés (lo francés era sinónimo de lo revolucionario y moderno).

retomado Habermas (1989). Esta acepción de moderno como horizonte de actualidad que marcha con nosotros, abierto y no normativo, tiene una vigencia indefinida. Esto lo opone al término de modernidad estética, que es sólo una tendencia, un programa o una normativa estética particulares, que en su momento la crítica de arte institucional dictaminó como distintivo de lo vanguardista, consagró tal arte y lo contrapuso al no-arte o al arte que ya perdía interés para ella. Un caso derivado de esta situación es lo que se denomina lo posmoderno, con la gran diferencia, de que aquí el relativismo formal sustituye el imperativo formalista.

Segunda aclaración: de modo muy diferente a como nosotros nos hemos acostumbrado a hablar del arte moderno, asociándolo al abandono de la imitación de la naturaleza y a la plástica no figurativa, a la abstracción, la apropiación de objetos de la vida cotidiana no asociados a la estética o al arte, a la construcción de configuraciones inéditas, a la experimentación con los medios artísticos y los soportes, a tendencias estéticas prescriptivas en la determinación de la apariencia de las obras, procesos que se desataron muy posteriormente a Hegel, pues se dieron a partir del siglo XX, Hegel piensa el arte moderno desde la idea fundamental del arte como una de las formas superiores del pensamiento, la forma intuitiva, la cual está entretejida con las concepciones del mundo, determinadas por la religión y la disposición histórico-cultural de los pueblos y de las épocas frente a lo espiritual y lo mundano. Estas determinaciones no atraviesan sólo el arte, lo atraviesan todo en cada presente vivo (Hegel, 1989, p. 442). “Arte moderno” en Hegel, por tanto, es el arte que como modo de pensar alcanza en el artista la autonomía del sujeto moderno: en lo filosófico y en lo religioso, en la sensibilidad y en la praxis social, y en el terreno específico del arte, en la autonomía del artista para disponer sobre los contenidos y las formas del arte. El principio de la subjetividad implica un punto de no-retorno al pasado como autoridad o modelo y una libertad para darse a sí mismo y al presente los ideales y las metas. Para que el arte sea moderno, tiene que ser libre y ser un instrumento de la libertad.

3.2. Arte y artista modernos para Hegel

Teniendo en cuenta las aclaraciones anteriores, cuando Hegel habla en sus *Lecciones* del “arte de la forma romántica”, y dentro de su marco, habla del “último arte”, Hegel está refiriéndose, no sólo al arte moderno de su momento, sino a todo el arte de nuestra modernidad cultural. El arte de la forma romántica tiene dos grandes desarrollos. El primero de ellos cae bajo el pensamiento del mundo cristiano medieval, y desde el punto de vista de nuestra modernidad cultural, ya es un pasado; y el segundo se desarrolla a partir de la secularización del pensamiento, desencadenada por el espíritu del Renacimiento y la Reforma. Conceptualmente, y ya desde su primer desarrollo, el arte de la forma romántica tiene sus orígenes en el rechazo cristiano a

las imágenes y, por lo tanto, en el rechazo del arte como fuente de la comprensión y representación de lo divino. El cristianismo no es una “religión de arte”, es decir, de representaciones de la fantasía libre (*Kunstreligion*), como la religión de los griegos, sino una religión de la palabra, y enfáticamente, de la palabra *revelada*, es decir, de un *saber* al que los hombres no llegan naturalmente, sino que les tiene que ser anunciado. Esta es la razón por la cual, cuando el cristianismo aceptó el uso de las imágenes, y se abrió con ello la vía para la configuración de algo así como un arte religioso, el arte cristiano, el cristianismo lo aceptó, pero lo aceptó *como* arte, es decir, condicionado por un *saber* que antes no se usaba ni se necesitaba. La relación positiva de acoplamiento perfecto entre contenido y figura, que en el arte de la época clásica le mereció ser arte de la belleza, dejó de regir para el arte surgido en el horizonte del pensamiento cristiano. Por una parte, si Dios es puramente espiritual, no hay imagen, ni configuración sensible, ni arte, que lo represente: lo sensible ya no puede ser el elemento *verdadero* o *inmediato* de su existencia. Si, además, por otra parte, Dios se hace hombre, y padece el sufrimiento y la muerte, si se lo representa en el arte, la belleza tampoco puede ser ya lo adecuado: la verdad se impone a la belleza, la doctrina o el pensamiento sobrepasan al arte. Estos son pensamientos muy lejanos para nosotros hoy, pero sin ese desfase entre contenido y forma, entre arte y doctrina o pensamiento, no se hubiera desarrollado el concepto de arte, ni se le habría abierto al artista el camino para disponer él mismo de las formas y los contenidos del arte, para nosotros hoy, un sobreentendido.

Conceptualmente, el arte de la forma romántica, según Hegel, “es la trascendencia del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo” (Hegel, 1989, p. 60). El pensamiento cristiano alimentó durante siglos la cultura europea en general, y dentro de ella, determinó los contenidos y las formas de este arte, sin que los artistas entraran en conflicto por ello. Tras la irrupción del Renacimiento, la Reforma protestante, el individualismo, y con ello el pensamiento moderno libre y autónomo, la fe común en la que se desarrolló el arte y su recepción, dieron paso progresivamente al principio más genuino del arte de la forma romántica, la *subjetividad*, tanto la del artista como la de los receptores. En esa brillante descripción de Hegel, el arte romántico se trasciende a sí mismo, pero en su esfera artística, con un artista, además, cada vez más determinante para decidir sobre los contenidos y los medios, justo la disposición moderna de actualización o “revolución permanentes” del arte. En la terminología de Hegel, es esta situación la que está implícita en su caracterización del arte de la forma romántica como “disolución”, en cuyo horizonte surge la pregunta de Hegel sobre “el punto de vista desde el que el arte puede activarse todavía hoy en día” (Hegel, 1989, p. 436). Esta pregunta es clave para entender por qué Hegel mantiene su actualidad, infortunadamente una actualidad enturbiada, silenciada y descuidada, ante el sobrepeso que se le atribuyó al diagnóstico sobre el arte como un pasado para nosotros modernos.

3.3. El contexto histórico del arte y el artista modernos

Hegel expone el contexto histórico-cultural para el arte moderno en el pasaje dedicado a *La disolución de la forma artística romántica* (Hegel, 1989, pp. 435-447). “Disolución” no significa aquí que el arte romántico se disuelva, llegue a un final, y aparezca otra forma artística, sino que la dinámica de su naturaleza es la disolución, por una parte, de la correspondencia bella entre idea y configuración, que caracterizó el arte antiguo de la forma clásica, la cual consagraba o excluía los contenidos, las formas y los materiales del arte. Por otra parte, dicha disolución es inherente a ese tener que trascenderse de continuo, pero manteniéndose en su esfera, debido al saber de sí mismo que el arte ahora sobrelleva. Un arte en cambio o revolución permanente es ahora posible, gracias al fortalecimiento del arte de su propio concepto, que no consiste en una definición categórica o doctrinaria, sino en una idea de sí mismo, tan de la autoconciencia y la libertad artísticas, que los artistas la arriesgan y desafían de continuo. El artista y la intimidad subjetiva del ánimo son ahora el momento esencial del arte para todas sus representaciones: el mundo *externo*, por una parte, puede aparecer autónomamente en él, con todas sus particularidades y peculiaridades, pero el tinte subjetivo que le confiere el artista es lo determinante; por otra parte, el ánimo puede acomodarse a cualquier contenido de la realidad y mostrarse en todas las coyunturas, pero su toque y su disposición anímica son lo que cuenta: “En las representaciones del arte romántico”, afirma Hegel,

tiene por tanto lugar todo, todas las esferas vitales y todos los fenómenos, lo máximo y lo mínimo, lo supremo y lo ínfimo, lo ético, lo no ético y el mal; y particularmente el arte, cuanto más se mundaniza, más se instala en las finitudes del mundo, más afición les toma, más les confiere perfecta validez, y más a gusto se encuentra el artista cuando las representa como son (Hegel, 1989, p. 436).

Aunque parece que Hegel trazara aquí un mapa del pluralismo del arte contemporáneo, los ejemplos que aduce pertenecen al mundo de Shakespeare, que para Hegel (al igual que para sus contemporáneos románticos) era un artista moderno, libre. Lo importante en esta concepción moderna del arte es el prosaísmo en que se sitúa la realidad y el presupuesto de un artista que, con la sensibilidad o el sentimiento de su subjetividad, la sabe transfigurar y plasmar.

El marco de la disolución del arte de la forma romántica, o de la puesta en marcha de su “revolución permanente”, es el horizonte general donde Hegel se ocupa del arte y el artista modernos. Para desarrollar, según palabras suyas ya citadas, “el punto de vista desde el que el arte puede activarse todavía hoy en día”, Hegel desarrolla el aparte *El final de la forma artística romántica* (Hegel, 1989, pp. 441-447), señalando con ese “final” el devenir del arte que reconocemos ya como el nuestro, con el que nos pensamos nosotros mismos y nuestro presente. Nuestro arte moderno es el arte cuyas

obras proceden de una subjetividad y están dirigidas a la subjetividad de los receptores; la subjetividad es lo común para hacer la mediación que las reabra como experiencias abiertas para nosotros. Hegel procede en esta explicación de un modo comparativo, marcando los contrastes entre la relación que ligaba al artista con su mundo y la función del arte en él, en la antigüedad o el contexto cultural pre-moderno, y la nueva relación que se forja con la irrupción de lo que en la filosofía se denomina la modernidad, una noción que, hay que repetirlo, no se puede confundir con “la modernidad estética”, tan reciente y cronológicamente tan delimitada.

La principal característica del arte del pasado, y Hegel tiene en mente el arte del antiguo Oriente (el arte de la forma simbólica, de la sublimidad), el arte griego (arte de la forma clásica, de la belleza) y el arte de la forma romántica que transcurrió durante el Medioevo (el arte cristiano hasta el Renacimiento y la Reforma protestante), es, por un lado, la relación sustancial de significado y figura; y por el otro, la relación sustancial de la subjetividad del artista con su contenido y su obra. Esta doble relación sustancial era la condición para que el arte fuera “arte en su máxima determinación” o vocación, como lo formula en la *Introducción*, arte que para nosotros modernos es ya asunto del pasado. En el pasaje actual, Hegel no echa mano de tal expresión, sino que habla de arte “en su integridad”, pero se trata del mismo pensamiento. En ese arte del pasado, afirma Hegel,

la subjetividad reside totalmente en el objeto, la obra de arte surge de igual modo enteramente de la indivisa interioridad y fuerza del genio, la producción es *ferme*, no vacilante, y en ella se mantiene la plena intensidad. Esta es la relación fundamental para que el arte se dé en su integridad (Hegel, 1989, p. 442).

Es arte que, como tal, es un pensar que lo copa todo: también es religión, es la sabiduría y es el espíritu que alienta en toda la comunidad.

No es, sin embargo, una integridad sin diferencias entre el arte del antiguo Oriente, el clásico y el arte de la fase cristiana del arte romántico. La concepción de lo absoluto y de lo divino marca diferencias esenciales: en el arte del antiguo Oriente hay más un anhelo de representarlo que su logro; lo divino no se comprende todavía en su espiritualidad, íntima y libre para sí misma, y por ello se lo representa en lo externo, simbólicamente, en las formas o poderes de la naturaleza. Los griegos hacen un gran avance en la concepción de lo divino, al antropomorfizar su comprensión y representarlo en dioses individuales; eso sí, la figura humana les es tan positiva y esencial, tan idealizada, que con ello se escapa la unicidad de la espiritualidad genuina y pura de lo divino. Es gracias al pensamiento cristiano que el arte romántico se dispone a la infinitud, a la espiritualidad y a la intimidad de lo divino: si bien no se atiene ya a la unidad viva y positiva de significado y figura, tan esencial en el arte clásico, pues lo sensible ya no es medio adecuado para representarlo, como arte lo tiene que mantener porque ese es su elemento, y dado que para el cristianismo Dios se manifiesta en la historia, de la

negatividad inicial con lo sensible, el arte va haciendo valer progresivamente la carne, la realidad externa y la mundanidad, hasta lograr el valor positivo y la autonomía con que aparecen en él, desde la irrupción del Renacimiento y la Reforma. El artista ya no tiene que ocuparse de contenidos exclusivamente cristianos, y el deber con lo religioso se desplaza del mundo de la vida, público e institucional, de la comunidad, a la esfera de lo individual.

La circunstancia más clara para avistar la diferencia entre el arte y el artista del pasado y la relación vigente para nosotros modernos, la describe Hegel en la contraposición que hace de un artista medieval europeo, cuyo mundo es cristiano, y un artista de su tiempo, primeras décadas del siglo XIX, cuando la concepción desacralizada de la realidad acuña la cultura y el mundo de la vida. En el mundo medieval, el artista, en realidad un artesano, está ligado “en identidad inmediata y fe firme” con la concepción cristiana del mundo y de la religión, toma “verdaderamente *en serio*” sus contenidos y la forma de representarlos, pues para él son “lo infinito y verdadero de su propia consciencia”, de acuerdo con la cual y desde lo más interno de su ánimo, acomete su vida. Las figuras que conoce de las imágenes religiosas y las cosas, las toma como lo adecuado y, como artesano, a lo que aspira es a la excelencia en reproducirlas cuando se las encomiendan. La concepción cristiana es *sustancia* inmanente a él mismo, es lo que lo *ata* e *inspira*, de modo que, a diferencia del artista moderno, según Hegel, “sus invenciones no devienen un producto del arbitrio, sino que surgen en él, de él, de ese suelo sustancial (...) cuyo contenido no descansa hasta haber alcanzado por medio del artista una figura individual adecuada a su concepto” (Hegel, 1989, p. 442). En una palabra, la pretensión primera para el artista medieval es que la religiosidad del mensaje cristiano logre ser el aliento que irradian sus imágenes, y no que él mismo, como subjetividad artística, ocupe el primer plano de su arte. Cuando comienzan a aparecer pretensiones de subjetividad artística de este tipo, es que apunta la aurora del Renacimiento, la nueva mentalidad de la cultura moderna, una subjetividad nueva para un arte nuevo.

La circunstancia del artista en la época de Hegel es muy distinta. Él mismo pone un ejemplo, que no debe tomarse como mero recurso imaginativo a favor de su planteamiento, sino que refleja algo que ocurría en el arte en ese momento en Alemania:

Si por el contrario ahora queremos hacer de un dios griego, o como protestantes de hoy día, de una Virgen María el objeto de una obra escultórica o de un cuadro, no podemos ocuparnos con verdadera seriedad de tal material. Lo que en tal caso nos falta es la fe más interna (Hegel, 1989, p. 442).

En los años en que Hegel expone estos planteamientos en sus *Lecciones*, esa fe interna, que abrazaría por igual a artistas y comunidad, ya no se puede dar como sobreentendido y, también hay que advertirlo, tampoco se trata de la santidad o la devoción en el artista. Estas son virtudes en las que los artistas, ni siquiera los

medievales, han sido precisamente modelos. En 1819, “la hermandad de San Lucas” o, como los italianos burlonamente los apodaron, los “Nazarenos”, nombre con el que han pasado a la Historia del Arte, estos artistas presentaron en Roma la Exposición “El nuevo arte alemán cristiano y patriótico”, que F. Schlegel celebró en una reseña. Era la cruzada que estos artistas le anunciaban a una Alemania controlada en este momento por el régimen monárquico y autoritario de la Restauración, para hacer retornar una cultura y unos valores, tocados y tentados ya por aspiraciones de libertad e instituciones republicanas, es decir, por valores de cultura política moderna, a lo que consideraban la fuente alemana de su identidad y autoestima, el Medioevo cristiano. La posición de Hegel es sencilla y clara: ya no son tiempos para tal tipo de arte, para una cruzada y un arte con tal misión en la cultura; sin fe interna viva y común, un arte confesional y estrechamente nacionalista, como el que pretendían imponer los Nazarenos, ya no podía despertar una respuesta seria, sino distancia escéptica o ironía.

4. El artista moderno de nuestras afinidades

En el mundo de la cultura moderna ya no hay condiciones para que el arte se dé en su integridad. Que el arte ya no fuera el centro desde donde irradia la cultura fue una de las quejas sentidas de muchos románticos en la época de Hegel. El Romanticismo es en gran parte una actitud de crítica cultural, de descontento con el presente. Hegel sostiene el punto de vista opuesto: “no debemos considerar esto como una mera desgracia contingente que le sobreviniera al arte desde fuera por la miseria del tiempo, el sentido prosaico, la falta de interés, etc., sino que es el efecto y el progreso del arte mismo” (Hegel, 1989, p. 442). El arte lleva a intuiciones objetivas sus contenidos, pero no sólo eso, como modo de pensar, en el arte también se alienta el impulso por liberarse de ellos. Como en el pensamiento, también en el arte late la inquietud del espíritu humano cuando percibe que sus contenidos se agotan, y en ellos, como anota Hegel, “ya no queda nada oscuro e interior. Pues sólo se halla interés en actividad fresca. El espíritu sólo se ocupa de los objetos en la medida en que en éstos hay algo de secreto, no revelado” (Hegel, 1989, p. 443). El arte le cumplió al espíritu de los pueblos cuando sus inquietudes fundamentales apuntaban a la concepción del mundo y a la de lo divino, proporcionándoles mitos e imágenes en las que se cifraba lo que se necesitaba saber, y con ello, el *ethos* que debía regir su vida. Ya no es así; las ciencias, las doctrinas religiosas y las instituciones han descargado al arte de tales misiones. No significa que el arte se haya quedado sin contenidos esenciales que representar y se torne superfluo. Justo para reasumir lo esencial que, para el arte, implica hacer contenidos suyos y representar lo que la época necesita y no lo que aplaude, el arte renace y se renueva; para ello tiene que

volverse *contra* las convenciones y lo regular, que el espíritu objetivo de la época termina también por imponérselos a él mismo. Hegel aduce al respecto ejemplos antiguos y modernos. En la antigüedad, recuerda los casos de Aristófanes y Luciano: respecto al primero, percibiendo la novedad de los tiempos y buscando retomar lo que debía permanecer necesario y válido, Aristófanes se rebela con la comedia contra su presente en Atenas; y en el helenismo avanzado, con su cultura literaria y su oratoria, Luciano la emprende contra todo el pasado griego, que había devenido en convencionalismo fatuo. En las postrimerías de la Edad Media, Ariosto, y un siglo más tarde en el Renacimiento, Cervantes con la poesía, el teatro y la novela, se vuelven contra los valores de la caballería, antes genuinos, ahora mera máscara. Todos ellos son casos de renovación del arte, que refrescaron respectivamente y en su momento, los contenidos y las formas de la poesía.

A diferencia del artista de épocas pasadas, que estaba arraigado en una nacionalidad, su concepción del mundo y su religión, y estaba sujeto a las tradiciones de representación artística de sus contenidos, el artista moderno se halla ante un panorama abierto. Hegel lo describe con tal contundencia que, a pesar de su extensión, el pasaje merece la cita completa:

En nuestros días, en casi todos los pueblos se han apoderado también de los artistas el cultivo de la reflexión, la crítica y, entre nosotros los alemanes, la libertad de pensamiento, y respecto al material y a la figura de su producción, después de haber recorrido también los necesarios estadios particulares de la forma romántica, han hecho, por así decir, *tabula rasa*. (...) el arte se ha convertido por tanto en un instrumento libre que el artista puede manipular proporcionalmente a la medida de su destreza subjetiva respecto a cada contenido, sea de la clase que sea. (...) Por eso en conjunto el artista se comporta con su contenido, por así decir, como un demiurgo, que presenta y expone personas distintas, extrañas. Ciertamente también ahora sigue aplicando su genio, teje su propio material, pero sólo lo universal o lo enteramente contingente; la individualización más precisa no es por contra la suya, sino que a este respecto se sirve de su acopio de imágenes, modos de configuración, formas artísticas anteriores, que, tomadas para sí, le son indiferentes y sólo devienen importantes cuando se le aparecen como las más idóneas precisamente para este o aquel material (Hegel, 1989, p. 443).

El artista moderno puede poner todo su ánimo en el contenido dado o en el que le encomiendan, pero éste ya no representa inmediatamente para él lo sustancial de su consciencia, como era el caso del artista del pasado. Como lo señala Hegel, lo que se espera de él es que sea un espíritu libre, que antes de ponerse a producir detente ya una posición intelectual propia e históricamente sepa su sitio. Dicha libertad artística es la mayor afinidad que nos conecta como modernos.

5. El humor de la subjetividad moderna y el destino de los contenidos y las formas en el arte

La peculiaridad del arte de los tiempos más recientes es el hecho de que “la subjetividad del artista está por encima de su material y su producción” (Hegel, 1989, p. 441); los contenidos del arte y el modo de su configuración están ahora bajo su poder y su elección. Esta elevación del artista parece poner en riesgo la función esencial del arte en la historia de la humanidad. Si, como afirma Hegel, “[e]l arte, según su concepto, no tiene otra vocación que transferir lo en sí mismo pleno de contenido a una presencia sensible adecuada” (Hegel, 1989, p. 447), esta relación del arte con lo sustancial para el espíritu humano puede estropearla el artista. De hecho, el último aparte de las reflexiones sobre *El final de la forma artística romántica*, el arte más reciente en la época de Hegel se confronta con esta posibilidad. La particularidad de la configuración del arte para nosotros hoy queda determinada por la aprehensión de lo que para nuestra consciencia vale como lo absoluto, vale decir, lo referencial y común que se respeta. Para irlo despejando, Hegel repasa las configuraciones de lo absoluto o lo divino en las formas universales del arte: en un principio, las formas de la naturaleza y las personificaciones de sus poderes fueron las que le dieron su particularidad al arte de la forma simbólica; luego en el arte clásico, lo fueron la individualidad espiritual, plástica y bella, representada en figura humana, aunque sometida a la fuerza superior del destino; y en lo romántico, el arte europeo al que le abrió paso el modo de pensar cristiano, el aliento del arte provino de “la espiritualidad con subjetividad inmanente a ella misma” (Hegel, 1989, p. 444). Para esta última comprensión de lo divino, de una interioridad tan espiritual, cualquier figura externa que buscara representarla, resultaba contingente, y así fue al principio, cuando la imagen, y no lo artístico en ella, era lo que reclamaba y recibía la atención de la comunidad (en terminología nuestra, no de uso en la época de Hegel, el poder de la imagen en el románico y el gótico). No obstante, tal intimidad tenía que objetivarse y acceder a los contenidos mundanos de la subjetividad o, lo que es lo mismo, lo sensible tenía que ganar apariencia autónoma en el arte. En el Medioevo, lo infinito de la personalidad se representó en los valores de la santidad y la caballería: el honor, el amor, la fidelidad; en el Renacimiento, en la individualidad del carácter; y tras la Reforma y la irrupción del pensamiento moderno, esa infinitud se personalizó en *el humor de la subjetividad*, cuya contingencia interna hace vacilar y disolverlo todo, nada deja firme, ni siquiera el propio arte, al cual ahora trasciende.¹⁰

10 El humor fue una categoría relevante y de uso común en la teoría y la crítica literaria a finales del siglo XVIII y principios del XIX, en el período de la Escuela Romántica, que luego cayó en desuso. Hegel pertenece al momento de su vigencia, y como se verá más adelante, proporciona el profundo significado con que la aplica. Hoy se puede traducir como el talante de la subjetividad del artista, de la cual penden la poética de su percepción y de configuración.

Que sea el humor y ya no más lo divino de la historia anterior lo que ahora le da su sello al arte, denota en éste un cambio sustancial. Lo divino era lo que en la antigüedad sacralizaba al arte, y fue también lo divino, en la fase del pensamiento cristiano, lo que fue determinante para que el arte se convirtiera en uno de los baluartes de la religión. Ahora, cuando el humor subjetivo se pone en el primer lugar como lo absoluto, se instala en el arte el horizonte infinito de los intereses de lo humano. Hegel describe este cambio sustancial del arte del modo siguiente:

en esta trascendencia del arte a sí mismo ésta es igualmente un retorno del hombre a sí mismo, un descenso al interior de su propio pecho, con lo que el arte aparta de sí toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la aprehensión, y hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos. Con esto el artista extrae su contenido de él mismo y es el espíritu humano que se determina efectivamente a sí mismo, que considera, trama y expresa la infinitud de sus sentimientos y situaciones, al que nada que pueda devenir vivo en el pecho humano le es ya extraño (Hegel, 1989, p. 444).

Un marco de esta envergadura, para los intereses y las inquietudes humanas absolutamente incluyente, constituye ahora, según Hegel, el horizonte abierto para el arte y para la invención del artista: el arte puede abrigar ahora todo aquello en lo cual el hombre tenga la facultad de sentirse a gusto. La exigencia que salta de inmediato para esta tarea del arte es que, con su humor, el artista la acometa con actualidad, y todo lo humano que aborde lo encamine a la mediación con el presente.

En el Romanticismo de la época de Hegel, que como ya se indicó, dominaba la insatisfacción con el presente, muchos artistas e intelectuales volvieron sus ojos y sus nostalgias hacia el pasado. Primero y previo al movimiento romántico, fue el redescubrimiento de Shakespeare, el vigor de su naturaleza creativa, lo que los animó a emularlo y a romper con los convencionalismos del arte de los franceses, dominantes en la Europa distinguida; el neoclasicismo fue en parte una tentación de volver a la simpleza y claridad de los griegos; pero la fascinación que más exasperó a Hegel fue el medievalismo con el cual los románticos se apertrechaban contra una Europa moderna. Todo el patrimonio del arte estaba a disposición de los artistas, Hegel no tenía con ello ningún escrúpulo, pero si el artista retomaba algo del arte anterior, no debía hacerlo para provocar un retorno al pasado, sino que, desde el presente, el artista debía acometer un tratamiento que refrescara lo sustancial de sus contenidos, según la mentalidad y el mundo de la vida de la actualidad:

El artista moderno puede por supuesto adherirse a antiguos y más antiguos; ser homérica, siquiera como ultimísimo epígono, es bello, y también productos que reflejen el giro medieval del arte romántico tendrán sus méritos; pero una cosa es esta validez universal, la profundidad y la peculiaridad de un material, y otra

su modo de tratamiento. En nuestros tiempos no pueden surgir ningún Homero, Sófocles, etc., ni ningún Dante, Ariosto o Shakespeare; lo tan magníficamente cantado, lo tan libremente expresado, expresado está; son materiales, modos de intuirlos y de aprehenderlos ya cantados. Sólo el presente está fresco, lo otro cada vez más pálido (Hegel, 1989, p. 445).

Las épocas y las naciones han legado obras sobre “la apariencia y el operar de lo imperecederamente humano”, como Hegel anota a renglón seguido, pero para que vuelvan a ganar verdad artística para nosotros, el tratamiento es lo decisivo: el artista moderno debe saber infundir en sus tramas una actualidad que viva y resuene en nuestro ánimo, y le aporte verdad a nuestro sentimiento y nuestra representación. El arte vuelve así a su cometido esencial, que como ya se señaló, consiste en darle presencia sensible o intuitiva a lo en sí mismo pleno de contenido. Ahora bien, ¿queda expedita esta tarea, si lo que le da al arte ahora su sello es el humor?

El concepto del humor merece una atención particular, pues es una categoría desvanecida en la actualidad; nosotros tenemos una noción del humor diferente, sobre todo, es un término descartado para definir por su medio el espíritu del arte moderno. El concepto era una propuesta reciente, surgida en el círculo de los románticos, especialmente en intelectuales y críticos literarios como F. Schlegel, con quien Hegel tenía una relación muy distante; en filósofos como K.F. Solger, cercano a Hegel, aunque prematuramente muerto; y en brillantes escritores como Jean Paul, por quien Hegel sentía al mismo tiempo admiración y desconcierto. Ya Schiller había caracterizado la poesía antigua como ingenua y a la moderna como sentimental. Estos intelectuales no vieron en lo sentimental, sino en el humor, el verdadero espíritu nuevo de la poesía, de la novela, como se estilaba ya entre los románticos. Igualmente, todos, incluido Hegel, reconocían en la novela inglesa el modelo de este giro hacia el humor.¹¹

El concepto del humor que sostiene Hegel en los pasajes sobre *El final de la forma artística romántica* es un concepto muy profundo. Baste señalar que Hegel lo prefirió al concepto de ironía, que él mismo había señalado en la *Introducción* como el aporte más reciente, el de la “Escuela de los Schlegel”, a la construcción histórica del concepto de arte. Hegel criticó con mucha severidad ese concepto de la ironía, prácticamente lo descartó, pues llegaba al punto de dejar atrás al arte y a poner por encima de él al artista, según estos intelectuales, lo único incondicionado, tanto en la libertad como en la inventiva de la imaginación. Para Hegel, la ironía *programática* era vanidad intelectual (un giro, estéticamente amañado, de la teoría del Yo de Fichte), y como *programa* artístico, un suicidio para el arte (Hegel, 1989, pp. 49-53). En contraposición, el concepto de humor es para Hegel muy profundo, ciertamente riesgoso, pero idóneo

11 Sobre las novelas de Lawrence Sterne (1713-1768), y del alemán Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796), dice Hegel, que en ellas se expresa “la autocondescendencia del poeta en el curso de sus exteriorizaciones (...) un vagar totalmente ingenuo, ligero, inaparente, que en su falta de significación (da) precisamente el supremo concepto de profundidad” (Hegel, 1989, p. 441).

para reconocer en él una marca del espíritu moderno del arte. “En el humor —dice Hegel— es la persona del artista la que se produce a sí misma en sus aspectos particulares tanto como en los más profundos, de modo que en él se trata esencialmente del valor espiritual de esta personalidad” (Hegel, 1989, p. 440), y completa: hacen parte de él, “mucha profundidad y riqueza de espíritu para subrayar como efectivamente expresivo lo sólo subjetivamente aparente y hacer surgir de su contingencia misma, de meras ocurrencias, lo sustancial” (Hegel, 1989, p. 441).

¿Cuál es la marca de un arte que proviene del humor del artista? Que sus contenidos no se despliegan y configuran objetivamente, como lo que autónomamente son por sí mismos, sino que el artista se introduce en el material, que, sin él, no se exhibe. En este arte, la representación se convierte en juego con los objetos, que puede deformar y subvertir, divaga, entrecruza enfoques y actitudes subjetivas. Es por ello que en el humor hay riesgos que trivializan el arte. Hegel señala dos: primero, el giro hacia lo humorístico y la extravagancia, como en su admirado y desconcertante Jean Paul,¹² y segundo, cuando la personalidad del artista “carece en sí del núcleo y del sostén de un ánimo lleno de verdadera objetividad, (en cuyo caso, la obra) frisa fácilmente en lo sentimental y sensiblero” (Hegel, 1989, p. 441; el paréntesis es mío). En este caso, Hegel tiene en mente obras que fueron frecuentes en esa corta época de arrebatos juveniles que fue el *Sturm und Drang*, en el que se inscriben también obras juveniles de Schiller y Goethe. Lo insatisfactorio del principio del humor subjetivo para el arte reside en que, para satisfacer su interioridad, la subjetividad del artista se polariza en dos extremos en su producción: en la contingencia de la exterioridad o en la contingencia de la subjetividad; ambos desarrollos terminan por restarle interés espiritual y duradero al arte. Hay sin embargo arte, gran arte, que, bajo el principio del humor, no cae en estas polarizaciones, pues en la personalidad del artista alienta un valor espiritual de objetividad que enriquece su mundo subjetivo y le da apertura. Es el arte del *humor objetivo*. Hegel no se extiende en la exposición de esta figura, pero esboza la poética mediante la cual el artista produce su arte y da ejemplos de tales artistas, poetas en este caso.

La virtud del humor objetivo consiste, en que su ánimo es capaz de la inmersión en el objeto, de ocuparse de él y de su configuración, y de intimar con él, sin perder la libertad interior de su subjetividad. Colocándonos con Hegel en el arte de la poesía, el sentimiento del poeta se vuelca plenamente en el objeto y lo despliega, pero su movimiento tiene la subjetividad de su ánimo y su fantasía, de modo que no incurre

12 Acerca de él señala Hegel:

entre nosotros Jean Paul es un humorista apreciado, y sin embargo destaca sobre todos los demás precisamente por la barroca combinación de lo objetivamente más distante y por la más revuelta mezcla de objetos cuya relación es algo de todo punto subjetivo. En sus novelas lo menos interesante es la historia, el contenido y el curso de los acontecimientos. Lo principal resultan ser los barquinazos del humor, que sólo se sirve de cada contenido para hacer valer en él su ingenio subjetivo (Hegel, 1989, p. 440).

en contingencias o arbitrariedades; como anota Hegel, es “un movimiento del espíritu que se dedica enteramente a su objeto y lo conserva como interés y contenido” (Hegel, 1989, p. 446). Gracias a la poética de este humor objetivo, la inmersión en el objeto que acomete el artista queda traspasada de

un sentimiento profundo, un ingenio agudo, una reflexión rica en sentimiento y un movimiento espiritualmente pleno de la fantasía, que vivifi(can) y dila(tan) lo más pequeño mediante la poesía de la aprehensión. (...) Se trata por tanto en esta fase principalmente de que el ánimo con su intimidad, de que un espíritu profundo y una rica consciencia, se acomoden enteramente a las circunstancias, situación, etc., se detengan en ello, y hagan por tanto del objeto algo nuevo, bello, en sí mismo valioso (Hegel, 1989, p. 446; las correspondencias completadas en los paréntesis son mías).

Se trata de un pensamiento de gran alcance para el arte en general, a saber, el gran logro de hacer de lo banal algo extraordinario, de transfigurar lo usual, tal como lo ha vuelto a poner de presente la filosofía del arte reciente.¹³ Los ejemplos de Hegel pueden dejarnos insatisfechos, sobre todo los sonetos de Petrarca y los *gazales* de Hafiz, que son poesía del siglo XIV, muy antigua para nosotros. No hay que olvidar, sin embargo, que el arte moderno en la época y el lenguaje de Hegel y sus contemporáneos, es la fase avanzada del arte romántico. Goethe y Rückert, los otros dos ejemplos de humor objetivo que refiere Hegel, sí le son contemporáneos. Con Rückert, Hegel fue un visionario: nadie en su momento podía prever la acogida de los poemas de este poeta entre los compositores del *Lied Alemán*, que se ha mantenido hasta el siglo XX. Y respecto a Goethe, el paradigma de poesía que Hegel le celebra es su obra de vejez, *Diván occidental-oriental*, que apareció en 1819. Por lo demás, el segundo de sus doce libros lleva por título *El libro de Hafiz*, y es innegable que entre Goethe y Hafiz hay profundas *afinidades electivas*. De ambos puede decirse lo que Hegel afirma de Goethe:

Aquí el amor está totalmente transpuesto a la fantasía, a su movimiento, dicha, beatitud. En general, en las producciones análogas de esta índole no nos hallamos ante un anhelo subjetivo, un enamoramiento, un apetito, sino ante un puro gusto por los temas, una inagotable autoefusión de la fantasía, un juego inocuo, una libertad en los jugueteos también de la rima y de la métrica artística, y junto a ello una intimidad y alegría del ánimo que se mueve en sí mismo, que con la serenidad del configurar elevan el alma muy por encima de toda la penosa imbricación en la limitación de la realidad efectiva (Hegel, 1989, p. 447).

13 Arthur C. Danto tituló su primer libro de filosofía del arte de 1981 *La transfiguración del lugar común* (*The Transfiguration of the Commonplace*) (Danto, 2014). La experiencia reciente era la del *Pop Art*, que lleva los objetos de la vida cotidiana al mundo del arte; la abolición de la diferencia jerárquica entre la alta cultura y el arte de masas, pese al trasfondo socio-político subyacente, también remite a esa poética del humor objetivo.

6. ¿Mantiene Hegel actualidad?

Arte así, es arte para nosotros modernos; de artistas así, el arte tiene futuro. Goethe y Rückert son artistas, poetas en este caso, contemporáneos de Hegel, y con la atención que le merecieron, Hegel estaba a la altura del arte de su tiempo. Pero, si se tiene en cuenta todo lo que ha ocurrido en las artes desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, ¿mantienen su vigencia los planteamientos de Hegel? No se puede especular sobre cuál hubiera sido la reacción de Hegel a los drásticos cambios del arte, sobre todo, a rupturas tan severas como las que llevaron a cabo las vanguardias de principios del siglo XX, el experimentalismo, el desmonte de la jerarquía que regía entre arte de la gran cultura y el arte de la cultura de masas; la subversión de los géneros artísticos en las instalaciones, el performance, los multimedia; el reconocimiento de formas nuevas de arte como la fotografía y el cine. Sobre todo, la desmaterialización de la obra de arte debido a la carga conceptual o tecnológica de los montajes; la mengua de la obra de arte como objeto ante el predominio de los eventos; la aceptación de la desaparición de la obra de arte tradicional, en favor de la exposición de objetos artísticos u objetos culturales, etc. Son cambios de los objetos del arte, por consiguiente, también, cambios de la concepción del artista y de su desempeño. Ni hablar de las transformaciones de los museos y de la mediación institucional del arte de Hegel a nosotros. Así las cosas, a vuelo de pájaro, los planteamientos de Hegel parecen haber quedado superados.

No obstante, hay en la filosofía del arte de Hegel unas firmezas y unas aperturas que, nosotros, no él, debemos mantener en el horizonte. La primera de esas firmezas es la idea acerca de la superioridad del artista sobre el arte, en cuanto es él quien dispone de sus contenidos y sus formas. Se trata de la autonomía moderna de la racionalidad y del sujeto, que, traducidas al arte y al artista, corresponden a su libertad y su autonomía: arte es lo que hacen los artistas y lo que será el arte lo pondrán ellos en obra. Una segunda firmeza es la idea acerca de la relación entre contenido y forma en la obra de arte. En la terminología de época que Hegel emplea, que, aunque cayó en desuso, en lo anterior la hemos traducido, Hegel decía que el arte de la forma romántica, sobre todo el de su etapa final, la moderna, era disolución. Se trata de la disolución de la positiva correspondencia entre el contenido y la forma de la obra de arte clásica antigua, en favor de una relación negativa, aunque llena de sentido y de dinámica, en la obra de arte moderna. El arte moderno es un arte que lleva en sí mismo un concepto de arte que antes no existía ni se necesitaba, lleva en sí mismo pensamiento y racionalidad que lo desbordan, y por esta razón, se trasciende a sí mismo, pero dentro de su esfera. La obra de arte puede, por un lado, remitir a lo religioso, a lo mundano, a lo social, político o cultural, a lo íntimo o a lo público; pero todo ello lo aborda como arte y desde su mundo propio, sin dejarse sustituir. Por otra parte, es disolución, porque está abocado a la revolución permanente. El arte moderno, al poder ocuparse hasta de sí mismo, tiene que romper con tradiciones que lo aten, tiene que experimentar y arriesgar, sobre todo con las formas que los artistas acometen con sus obras.

Quizá la idea de modernidad más fértil para el arte, y para la confianza en él y en los artistas, que nos lega Hegel, es su concepción acerca de la pertenencia de ambos, artistas y arte, a la cultura y a las inquietudes de su presente —son hijos de su época—, y a su concepción de la tarea artística: darle a su tiempo lo esencial y verdadero que lo piense, lo profundice y lo trascienda. Es la obligación, nacida del *ethos* de los artistas, término de más aceptación para nosotros que el del *humor*, lo que los hace velar en los cambios de época, para captar y representar en el arte “lo imperecederamente humano”, como lo plantea Hegel. Se trata de la producción y la recepción del arte en la esfera del espíritu subjetivo, que es el ámbito genuino del arte como experiencia que enriquece la vida. Una de las diferencias grandes entre la época de Hegel y la nuestra es el acrecentamiento del espíritu objetivo, la inhibición creciente de la subjetividad del artista y del receptor, en favor de las determinaciones del *Zeitgeist*, hoy personificado por “el Mundo del Arte”, diseñado a la medida de la cultura mediática, sus pautas y sus instituciones. Por lo que podemos aprenderle a Hegel, aquí también el artista actual sigue haciendo florecer el arte de nuestra época.

Referencias

- Danto, A. C. (2007). Hegels These vom Ende der Kunst. En D. Wellbery, J. Ryan, H. Gumbrecht, A. Anton, J. Koerner und D. Mücke (Eds.), *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur* (675-681). Berlin University Press.
- Danto, A. C. (2014). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte* (Á. Molla Román, Trad.; 4a reimpr.). Paidós.
- Gethmann-Siefert, A. (2005). *Einführung in Hegels Ästhetik*. Fink.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad: Doce lecciones* (M. Jiménez-Redondo, Trad.). Taurus.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política* (J. L. Vermal, Trad.; 2. ed., 1. reimpr.). Edhasa.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal.
- Heine, H. (2010). *La escuela romántica* (J. C. Velasco Arroyo, Ed.; M. Sacristán Luzón, Trad.). Alianza Editorial.
- Schelling, F. W. J. von. (2005). *Sistema del idealismo trascendental* (V. López-Domínguez & J. Rivera, Trans.; 2. ed). Anthropos.
- Schelling, F. W. J. von. (2006). *Filosofía del arte* (V. López-Domínguez, Trad.; 2. ed). Tecnos.
- Schiller, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (J. Feijóo & J. Seca, Trans.; Ed. bilingüe, 1. ed). Anthropos; Ministerio de Educación y Ciencia.
- Schlegel, F. von. (1994). *Poesía y filosofía* (D. Sánchez Meca & A. Rábade Obradó, Trans.). Alianza.