

El arte y su tiempo como arte para nosotros en la estética de Hegel

Javier Domínguez Hernández

20

Resumen

La concepción de Hegel sobre el arte y su tiempo tiene dos aspectos: 1. Como concepción intuitiva del mundo, el arte es, junto a la religión y la filosofía, un modo fundamental de llevar a la conciencia los intereses superiores del espíritu humano; es una tarea histórica que se mantiene en los cambios de la cultura y se ajusta a ellos. 2. En la cultura moderna el arte ya no es verdad suprema que haya que venerar, pero podemos pensar y juzgar con él las realidades del mundo y del arte mismo. En este punto Hegel sigue a Schiller; al igual que para éste, el arte y el artista son hijos de su tiempo, pero han de darle a su época lo que ésta necesita y no lo que aplaude. La obra de arte no es para sí misma sino para el público, de modo que en la representación de las obras hay de por sí una demanda de actualidad, tanto para el arte del presente, como de actualización para el arte del pasado (los clásicos) o de otras culturas. La posición de Hegel se ejemplifica con Documenta 11 (2002).

Abstract

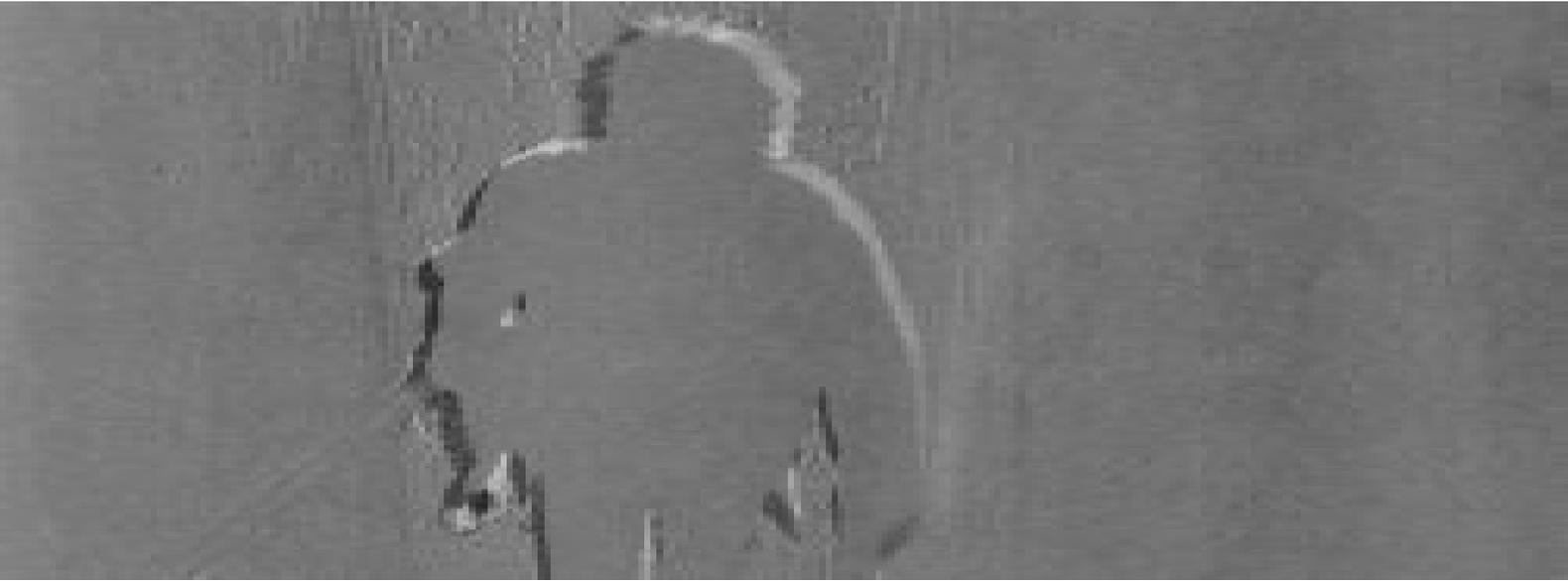
Hegel's notion of art and its time has two aspects: 1. As an intuitive conception of the world, art is, next to religion and philosophy, a fundamental means of becoming aware of the higher interests of the human spirit; it is a historic task that persists throughout changes in culture and adapts to them. 2. In modern culture, art is no longer a supreme truth that must be venerated, though through it we can consider and judge the realities of the world and of art itself. In this point Hegel follows Schiller. As in Schiller's case, art and artist are children of their time, though they must give their epoch what it needs and not what it applauds. The work of art does not exist for the sake of itself but for the public; therefore, in its representation there is a demand of actuality for the art of the present, and of actualization for the art of the past (the classics) or of other cultures. Hegel's position is exemplified in Documenta 11 (2002).

La tesis fundamental de Hegel en la filosofía del arte sobre la relación entre el arte y su tiempo, el arte y su época, es la misma tesis que expresa sobre la filosofía y su tiempo en la filosofía política. La idea según la cual 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*,¹ reaparece casi en los mismos términos en sus Lecciones de filosofía del arte, tradicionalmente difundidas como *Lecciones sobre la estética*: 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.²

Para la generación de los románticos y los idealistas alemanes (ca. 1770-1840), el arte es un punto de vista sobre el mundo, tan válido como el punto de vista de la religión y la filosofía. Para Hegel en particular, las formas universales del arte — la simbólica, la clásica y la romántica — son ajustes históricos del arte al desarrollo de la cultura humana, pues según el nivel de complejidad alcanzado y lo determinante de la racionalidad en ella, el arte gana o pierde relevancia en el contexto general de la cultura, aunque siempre cumple la función básica de traer a la conciencia de un modo intuitivo los intereses superiores del espíritu humano. Lo propio del arte es forjar la representación de estos contenidos, de tal modo que su elemento intuitivo y sensible quede permeado por el pensamiento o por el juicio, y para ellos.³ El arte y su función en la historia de la cultura humana cambian, además, porque aunque el artista siempre es *hijo de su tiempo*, esta filiación no implica de por sí que esté entrelazado en identidad inmediata y fe firme⁴ con las concepciones del mundo y la religión de su época; el artista padece igualmente escisiones que lo confrontan con el espíritu de su tiempo, como ocurre en la cultura

moderna que es tan desfavorable al arte, pero ello mismo lo radicaliza, si es un artista auténtico y no un negociante, para darle a la época lo que necesita y no lo que aplaude. Hegel sigue en el curso de estas ideas los planteamientos de su contemporáneo Friedrich Schiller (1759-1805) en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), en particular los de la novena carta,⁵ donde Schiller, con un tono entre coloquial y perentorio, aconseja al joven artista sobre sus obligaciones artísticas en la política: darle condiciones de realidad y de historia al ideal de ennoblecimiento y de formación que el arte ha de proporcionarle a los hombres en su tiempo, a través del disfrute con sus obras. Esta preocupación no es especulativa sino práctica, y es también la preocupación constante y de fondo de Hegel: el significado del arte *para nosotros*, la función histórica del arte en cada época, para mantener relevancia en ella en el cultivo de nuestra humanidad. La integración del arte en el mundo de la vida, gracias a la mediación placentera y juiciosa de la recepción, constituye la cuestión que Hegel aborda en las *Lecciones al final de la doctrina del Ideal*, bajo el título La exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público.⁶

Con el arte tenemos de entrada una dificultad, sobre todo nosotros, modernos y posrománticos. El arte es para nosotros algo así como un mundo propio: el mundo del arte, o simplemente el arte. Las artes particulares y su desarrollo, las ciencias del arte y sus competencias, las academias, los museos, las galerías y los salones; las salas de concierto y el teatro, el mercado y la industria cultural, la política cultural institucional, etc., han forjado lo que en tiempos de Hegel ya era denominado el mundo del arte y corresponde en la actualidad a la institución arte, con sus autoridades y sus especialistas, sus gestores y administradores. El arte se ha apostado en un aparataje y en una conceptualidad que parece tener vida e historia propias, una especie fantasmal del *Estado estético* de Schiller evocado en la última



Le Déroit, obra de Stan Douglas, 2000. De la Documenta 11

de sus *Cartas*, sólo que en la institución arte ocurre todo lo contrario: el arte es para el arte, el mundo es para el arte, la historia es para el arte. Hegel siempre se opuso a esta especie de religión estetizante que enmascara con la publicidad convincente de una vida para el arte lo que la realidad de nuestra cultura y la formación racional de nuestra mentalidad ya no esperan ni exigen de él. El arte ya no es para nosotros la expresión suprema de la idea, o como diríamos hoy, ya no es verdad suprema, como lo fue episódicamente en épocas anteriores, y lo que nos corresponde hoy con el arte ya no es venerarlo sino pensar y juzgar con él. Uno de los empeños de Hegel en su momento fue tratar de hacer comprender que esto no era una pérdida para el arte sino una ganancia, pues se trata de la relación libre e ilustrada que realmente favorece al arte en una cultura que, como la moderna, está abierta a la crítica y al pluralismo respecto a las ideas y las orientaciones prácticas, entre ellas las de las orientaciones estéticas.

El planteamiento de Hegel sobre la exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público, lo podemos asumir hoy como la superación de la autorreferencia del arte en favor de su comunicatividad. Según Hegel, En cuanto representación del ideal, el arte debe asumir en sí a éste en todas las referencias a la realidad efectiva externa () e integrar la subjetividad del carácter con lo externo. Pero por mucho que pueda conformar un mundo en sí congruente y redondeado, sin embargo, como objeto efectivamente real, singularizado, la obra de arte no es *para sí* sino *para nosotros*, para un público que contempla y disfruta de la obra de arte. En la representación de un drama, p. ej., los actores no sólo hablan entre sí, sino con nosotros, y deben hacerse entender en ambas vertientes. Y por ello toda obra de arte es un diálogo con cualquiera que se presente .⁷

El interés de este planteamiento sobre las características externas de la obra de arte en relación con el público es la preocupación por lo que hace actual a la obra de arte, y lo que la representación o la ejecu-

ción de la obra requiere para pretender actualidad ante nosotros. Arte actual no es sólo el arte de hoy sino arte del pasado o de otras culturas, las obras cuya lectura, contemplación, representación o ejecución, debido a lo que nos permiten intuir o captar, renuevan y vigorizan nuestro sentido de la vida y nuestros vínculos con lo humano. La relación con los clásicos es de este tenor; sus obras tienen particularidades que las distinguen del arte de nuestro tiempo, pero sería un error de parte nuestra dejarlas incólumes en el extrañamiento de su época, en vez de emprender la interpretación adecuada de su representación para la interlocución con ellas hoy. El poder del arte no proviene de las obras en cuanto cosas, sino de las obras en cuanto obras, en cuanto configuraciones de sentido que permiten y requieren la interpretación para su representación. La obra de arte no es *para sí*, sino *para nosotros*, porque sin nosotros es sólo una cosa; sólo con nosotros y para nosotros es una obra, es la configuración de sentido que, atendida, es una pregunta al pecho humano, la imagen que no es imagen porque la vemos sino porque nos mira. Sólo una obra merece respuesta, una cosa no.

Algo análogo le ocurre al artista cuando en la elección del contenido de su obra recurre al pasado. El retorno al pasado no tiene que ser pasado lejano tiene una justificación, pues mediante el recuerdo el artista gana distancia juiciosa frente a la inmediatez polarizante del presente y produce, según Hegel, la universalización del argumento imprescindible para el arte.⁸ El artista no deja el presente cuando recurre al pasado; los clásicos son el mejor ejemplo: cuando los poemas homéricos son declamados, la guerra de Troya ha sucedido ya hace cuatro siglos; cuando se representan las obras de la tragedia, el tiempo de los héroes es un pasado de unos ocho siglos. En ambos casos, sin embargo, su lenguaje es el lenguaje que el refinamiento de la cultura del momento requiere para responder a la obra de arte como ideal para su tiempo. A Hegel le toca presenciar algo comparable: él mismo no era amigo del nacio-

nalismo que se quería despertar y alimentar con la *Canción de los Nibelungos*, el poema épico alemán del alto medioevo, redescubierto por los Románticos, interpretado y exaltado por August Wilhelm Schlegel en sus *Lecciones sobre la literatura y el arte bellos* en Berlín, en 1803. Pero era un hecho inocultable la respuesta que dicho poema encontraba en la Alemania del siglo XIX. Su maduración de la épica al drama musical ocuparía poco más tarde a Richard Wagner más de tres décadas, hasta lograr representar por primera vez la tetralogía completa del *Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth en 1876.

En los ejemplos citados, el artista se encuentra a sus anchas en el pathos universal de lo humano y lo divino, pero como crea para un público y, ante todo, para su pueblo y su época, que deben exigir que la obra de arte les sea comprensible y familiar, para que las obras de arte auténticas e inmortales (puedan) ser gozadas por todas las épocas y naciones, el artista debe ponderar entre la validez de la cultura de su propia época, y la fidelidad objetiva respecto al pasado. Sólo así esboza la verdadera objetividad o el argumento convincente de su propia obra, la obra *para nosotros*.⁹

Las reflexiones de Hegel sobre el arte y su tiempo, sobre la representación de las obras y su público, sorprenden por su actualidad. Cualquiera que esté familiarizado como público con la vida cultural de la ciudad, reconoce en ellas los interrogantes que debe afrontar hoy un director de teatro, de música, un curador de exposiciones, un editor, para lograr que las obras que representa den lo mejor de sí, y del público la captación más adecuada. La pregunta básica es la siguiente: ¿debe la representación de la obra atenerse fielmente a su pasado, o debe acometerse su actualización a cualquier costo? Ni lo uno ni lo otro; ambas posiciones son prejuicios que sacrifican el tiempo del arte, y con él su relevancia para nosotros como público actual.

Hegel analiza en primer lugar la polarización unilateral en el presente. Para mostrar cómo la cul-



Le Déroit, obra de Stan Douglas, 2000. De la Documenta 11

tura de la propia época se puede convertir en prejuicio para representar o interpretar el arte del pasado, elige tres ejemplos. El primero es el caso de la incultura del presente respecto al pasado. En la mentalidad popular y sencilla, el mundo siempre ha sido como a uno le toca padecerlo y disfrutarlo en la rutina diaria y sus ordinariencias. Hans Sachs, el poeta zapatero de Nüremberg (1494-1576), representa para Hegel este tipo de mentalidad. Sachs gozaba de gran ascendencia en el imaginario, la picaresca y la devoción de las tradiciones populares en Alemania desde los tiempos de la Reforma protestante. Hans Sachs nurembergizó, en el sentido más literal de la palabra, a Dios Nuestro Señor, a Dios Padre, a Adán, a Eva y a los patriarcas, eso sí, agrega Hegel con cariño y sorna, por supuesto con fresca intuitividad y ánimo gozoso, con algo de justo y grande.¹⁰ Sus representaciones de las historias de la Biblia, al igual que la representación de las pasiones en los medios católicos del sur de Alemania, combinan sin contradicciones mentales para la gente del común la devoción y la fiesta: todo lo antiguo, lo profundamente religio-

so y mítico queda cotidianizado, y convertido en familiar y vecinal, sin el menor escrúpulo. La crítica de Hegel, más que condena, es una queja por la inmediatez en el modo de acometer la actualización. A pesar de que en todo ello, dice Hegel, hay algo de justo y grande, () es sin embargo un atropello por parte del ánimo y una falta de cultura por parte del espíritu no sólo negarle al objeto en todos los respectos el derecho a su propia objetividad, sino ponerlo en una figura absolutamente opuesta, de donde en tal caso no resulta más que una contradicción burlesca.¹¹ Esta reflexión no deja de tener validez en el momento actual, cuando los medios masivos de comunicación están en condiciones de proporcionarle al gran público las representaciones de las grandes obras de arte, que si bien grandes no son necesariamente solemnes ¿Hay que hacerlas entretenidas para que les lleguen a todos sin que nadie se aburra, o hay que exigirle también al público que las capte de un modo más reflexivo? Si las fronteras entre arte y vida se borran ¿cuál de los dos queda sobrando? No se trata, de escrúpulos de intelectual, sino de reclamos de

alguien que se siente bien como público, es decir, de alguien que responde con juicio propio al desarrollo de una obra de arte, pero no se siente bien si lo tratan como masa a la que ponen a engullir un producto de consumo.

El segundo ejemplo de conversión de la cultura propia y del propio presente como único marco válido para hacer entrar por sus moldes lo pasado y lo extranjero, lo analiza Hegel con el teatro clásico francés, el de escena y el musical. Es el período referencial para el buen gusto clásico de los franceses, y los ejemplos los toma Hegel de las obras de J.B. Racine (1639-1699). Este es el caso de una cultura que, según Hegel, no actualiza sino que nacionaliza. Para que algo guste o merezca la atención, hay que afrancesarlo, revestirlo de etiqueta palaciega y dotarlo de dicción de cortesano. La individualidad viva de los caracteres que retoma del arte del pasado, se acartona y se protocoliza con este procedimiento. Hoy estamos lejos de una estética normativa y de la perfección como la de este período, cuando la estética del buen gusto era sinónimo de etiqueta, pero es una tentación que reaparece en las políticas culturales de los nuevos absolutismos, los Estados hegemónicos y sus Versalles de la industria cultural.

El tercer modo de parcialización subjetiva en el presente es la del arte como empresa de entretenimiento, para ofrecerle al público la satisfacción de su propia subjetividad contingente y su conciencia ordinaria.¹² Para Hegel éste es el caso del arte como anti-arte, pues cuando cada quien se apoltrona aquí a sus anchas, se hace imposible para el arte remover precisamente la comodidad irreflexiva de dicho subjetivismo. Este arte no cambia nada ni a nadie; como decía Schiller, no es el arte que la época necesita, sino sólo el que aplaude.¹³

El polo opuesto al prejuicio de la parcialización subjetiva en la cultura del propio presente, para ajustar la representación de la obra de arte a sus esquemas como los únicos válidos, es la posición objetivista del ajuste escrupuloso a la fidelidad histórica. Según

este punto de vista, a la obra de arte sólo se le hace justicia si su representación reconstruye con exactitud el mundo de donde procede: las obras del pasado hay que verlas en el pasado; las de otra cultura, en su cultura. Según este criterio, la representación de una obra de arte es un asunto de erudición, o algo peor, mera atención a las inesencialidades de lo externo. Esta era un rechazo de Hegel a las prácticas interpretativas favorecidas por la crítica de arte en Alemania, representada en ese entonces con gran vehemencia por Friedrich Schlegel (1772-1829). Lo más importante para este crítico era la fidelidad a la obra; debíamos inhibirnos de enturbiar con nuestros intereses o los de la cultura de nuestros días la esencialidad del contenido representado. Representar una obra, para Schlegel, era algo así como celebrar una liturgia, cuyos rituales no podemos modificar, sino que la obra, como un tabú, los prescribe. Hegel despreciaba esta posición, pues con el prejuicio de la fidelidad histórica se le arrancaba al público el goce que debía producir la representación. Con lo enteramente formal de la exactitud y la fidelidad históricas dice Hegel (se) prescinde tanto del contenido y su importancia sustancial, como de la cultura y del contenido de la concepción de hoy día y del ánimo actual;¹⁴ la fidelidad histórica no deja que la obra sea *para nosotros*, sino que la objetiviza como documento; la proscribía del ideal formativo del arte y se la deja a la investigación de la historiografía.

El gran interés de Hegel por un arte *para nosotros* que configure el ideal en condiciones de existencia, es lograr que la obra de arte concreta haga reconocible un contenido verdadero y también imperecedero para el presente cultural.¹⁵ La combinación eficaz y convincente de lo humano sustancial y lo característico de la época no es asunto fácil, pero en ello consiste la contribución cultural del artista, y sobre ello reposa la confianza en él de una filosofía del arte como la de Hegel: el artista lo logra con naturalidad; si para su presente cultural sus configu-

raciones requieren de anacronismos, en vez de cometer desatinos hace de ellos anacronismos necesarios, anacronismos de índole superior.¹⁶ Cuando el artista describe el ánimo humano con sus afectos y sus pasiones, no puede dejar la individualidad tal como se presenta cotidianamente en la vida ordinaria, sino que arroja luz sobre cualquier pathos, y ajusta para ello la manifestación externa a la intuición profunda de lo que lo embarga: Él únicamente es artista dice Hegel por el hecho de que conoce lo verdadero y lo pone ante nuestra intuición y nuestro sentimiento en su verdadera forma. Por eso en esta expresión siempre ha de tener en cuenta la cultura de su tiempo, el lenguaje, etc.¹⁷ Los combatientes de Troya no se expresaban con el refinamiento retórico que Homero les presta, pero ese era ya el lenguaje comunicativo y bello que se ajustaba para enaltecer la autoestima y las formas de civilidad alcanzadas por el pueblo griego, propicias ya para el florecimiento pleno de la épica, la lírica y el drama.

El ejemplo más cercano a Hegel para la actualización ideal que debe lograr una obra de arte para su presente cultural, es el de su contemporáneo Goethe (1749-1832) en obras como *Ifigenia en Táuride* (1799) y *el Diván occidental-oriental* (1819). De esta última celebra el modo magistral de introducción de un mundo tan ajeno como el de la cultura musulmana a la poesía alemana contemporánea, y a la visión de la cultura europea del temprano siglo XIX. Goethe es el artista verdadero que extrae sus argumentos de regiones lejanas y extrañas, de tiempos pasados, de mitologías que no son las nuestras, pero para resaltar y ajustar lo interno a la más profunda consciencia esencial de su presente.¹⁸ El poeta debe conocer el núcleo sustancial de una época y de un pueblo, pero no para incurrir en anacronismos o exotismos caprichosos, sino porque esto sustancial, cuando es auténtico, resulta claro en todas las épocas.¹⁹ Goethe mismo es quien describe esto humano sustancial, tan caro a Hegel para su teoría del arte de la cultura secular y moderna (el arte que ya no puede

ni quiere ser religión del arte). En su poema *Los secretos*, Goethe dice que lo humano es lo que vincula al hombre con el hombre: al hombre individual y determinado, con lo humano de la humanidad, siempre algo por lograr o por rescatar. Por eso, para el arte y su tiempo, cuando los anacronismos son necesarios o de índole superior, en realidad no son más que el ejercicio pleno del privilegio del artista de fluctuar entre poesía y verdad.²⁰

El planteamiento de Hegel sobre el arte y su tiempo como una relación con el público, no sólo tiene la exigencia de la mediación histórica, que proviene de la relación ilustrada y comprensiva con el arte, tiene también la exigencia de atención a la experiencia estética en cuanto tal, al disfrute y al regocijo subjetivo. La relación de la filosofía con el arte como una relación de comprensión está inspirada en Hegel, no en el modelo de la crítica de arte, ni en el de la explicación erudita del conocedor, sino en el de la respuesta inmediata del público culto y atento, para el cual no hay conflicto entre experiencia estética y experiencia comprensiva. El arte dice Hegel no es para un pequeño círculo exclusivo de unos cuantos intelectuales eximios, sino que está ahí para toda la nación () (la obra de arte) debe también ser clara y comprensible sin vasta erudición a nosotros que también pertenecemos a nuestro tiempo y a nuestro pueblo, de modo que en ella podamos hallarnos a gusto y no nos veamos obligados a quedarnos ante ella como ante un mundo extraño e ininteligible.²¹

El goce de la inteligibilidad inmediata en cuanto goce de un público atento y actual es goce reflexionante. No es el público ingenuo, obediente o pasivo, limitado a los materiales autóctonos o a los poemas nacionales; es público cosmopolita e inquieto, expectante, con un arte procedente de todas las naciones y épocas. Aunque estas son las condiciones apropiadas para el florecimiento de la crítica de arte, Hegel nunca inhibió su propio juicio frente al de la crítica erudita. Él mismo practicó la crítica, pero siempre como ciudadano parte del público, y nunca

Le Détroit, obra de Stan Douglas, 2000. De la Documenta 11

como filósofo separado de él. La actualidad de la obra de arte se resuelve distinto en cada una de las artes particulares, y para reconocerlo se requiere una percepción experimentada; la temporalidad de la lírica, por ejemplo, no requiere del entorno externo necesario en la épica y la narrativa, y este entorno puede llegar a ser un escollo en la representación del arte dramático — hoy en el cine y la televisión —. Hegel, como público competente, se atuvo a sus propias impresiones y mantuvo siempre libertad de juicio frente a la crítica erudita o institucionalizada. Un ejemplo exquisito de esta autonomía del juicio como espectador es la extensa reseña de prensa que entregó en 1826 al *Berliner Schnellpost*, sobre *Los convertidos*, una obra de teatro de Raupach, hoy fuera del repertorio teatral. La reseña de Hegel era para defender esta obra en su momento, no por sus méritos intrínsecos, pues era una obra de entretenimiento, sino para expresar su desacuerdo con la reseña del crítico de planta del mismo periódico, con

cuyo aparataje conceptual, en vez de acertar en la obra para su disfrute, la tergiversaba. Ante una obra de entretenimiento, de la cual lo que uno espera es humor y chispa que distensionen el ánimo, una crítica horonda de ironía programática como la que representaba el articulista no se podía dejar impune ante el público. Hegel se hizo portavoz de él de un modo socarronamente ejemplar.²²

Dado que el teatro es una de las artes donde si la obra no se escenifica no se realiza, entre realizarse con riesgos para el público, o quedarse como obra de lectura para el erudito, Hegel opta sin dilaciones por la representación para el público. Las piezas históricas de Shakespeare, por ejemplo, son siempre un reto. ¿Qué es lo que hay que mantener en ellas: la exactitud de las costumbres, o la exactitud del grado de cultura y de los sentimientos? Si todo el esfuerzo de la representación se cifra en los lujos históricos, sus obras quedan extrañadas y pierden interés. La sustancia interna de lo representado es lo que debe pri-

mar, y el público y con él el presente cultural hacen necesario efectuar transformaciones en la expresión y la figura de dicho contenido: la obra de arte y su goce inmediato no son para el entendido y el erudito, sino para el público, y los críticos no tienen por qué darse tantos humos, pues también ellos forman parte del mismo público y la precisión en los detalles históricos no puede tener para ellos ningún interés serio.²³ Los criterios de la crítica en la época de Hegel favorecían la reconstrucción histórica; Shakespeare era un clásico recién redescubierto, pero el teatro de Schiller, un contemporáneo suyo, padeció también las mismas presiones. Hegel siempre se opuso a estas prácticas teatrales historicistas; con ellas sólo se le daba gusto, según él, a la pedantería de nuestros estetas,²⁴ ajenos con frecuencia a la calidez del juicio del público, al cual no se puede juzgar de antemano como simple masa inculta o de mal gusto.

La apertura del punto de vista de Hegel sobre el arte y su tiempo como arte *para nosotros* mantiene a Hegel actual. Hoy siguen siendo orientadoras sus afirmaciones: Si se ponen en escena obras dramáticas extranjeras, cada pueblo tiene derecho por tanto a demandar reelaboraciones. También lo más excelente *precisa* a este respecto de una reelaboración. Podría ciertamente decirse que lo de veras excelente debe ser excelente para todas las épocas, pero la obra de arte tiene también un aspecto temporal precedero, y éste es el que requiere alteración.²⁵ Para que la obra de arte cumpla su cometido: develarnos los intereses superiores del espíritu y de la voluntad, lo en sí mismo humano y poderoso, las verdaderas profundidades del ánimo,²⁶ tenemos que intervenirla, sin nosotros no vuelve a ganar su lugar en el presente cultural. Arte actual como arte de hoy es demasiado poco, basta para ello ser arte de salón, de convocatoria institucional. Más importante es que sea *arte para nosotros*, o como dice también Hegel, arte que le hable a nuestra verdadera subjetividad y se convierta en *peculio nuestro*.²⁷ De nosotros depende convertirlo de anacrónico en oportuno.

HEGEL ANTE DOCUMENTA 11: ¿una filosofía del arte desueta o un aliado actual?

El arte actual en la época de Hegel era el arte que hoy denominamos arte del Romanticismo. Era un arte que ya no tenía que ser bello, pues ese ya no era su ideal; o era un arte donde la belleza más excelente podía aparecer en los contenidos más cotidianos. La razón de su entusiasmo por la pintura de los holandeses, recién revalorada en Alemania, obedecía a dos cosas: en primer lugar, a su goce y a su maestría en el color, a su modo de idealizar la apariencia y de darle durabilidad a lo fugaz; en segundo lugar, a su arraigo en el mundo de la vida. Tras esta pintura pujaba, para Hegel, el espíritu libre, trabajador y sensible de un pueblo orgulloso y satisfecho con lo suyo. La pintura de los holandeses, al igual que el arte de dos de sus contemporáneos, Schiller y Goethe, le proporcionaban al hombre moderno de entonces formación y cultura a través del goce poético.

Al hombre ilustrado de hoy y con sentido de la historia, el arte ya no puede forjarle las virtudes nacionales; sí puede, en cambio, aportarle con sus representaciones contenidos intuitivos que animen la respuesta de su juicio autónomo. Las críticas y las utopías del arte son para el juicio del receptor, son opciones y no mandatos de acción. Sin un cercioramiento intuitivo de lo que debe valer como humanamente digno y de lo que de ello es realizable, como debe reconocerse en las configuraciones bellas, críticas y utópicas del arte, la intervención en la realidad que se quiere corregir sucumbe fácilmente ante las consignas del dirigismo político. El arte es representación de una representación; esta naturaleza del arte no se puede perder de vista, para que la reflexión que su experiencia estética desencadena no se deje instrumentalizar por la ideología. Hegel percibió con la generación de los Románticos que el destino del arte estaba abocado a partir de entonces a una disolución intrínseca que lo coaccionaba a la revolución permanente. Las vanguardias han sido el frente esté-



Le Détroit, obra de Stan Douglas, 2000. De la Documenta 11

tico de esta creatividad artística disolutiva, que con frecuencia ha enemistado al arte y al público; el otro frente, el del arte como proceso de pensamiento, es el de la recepción, la crítica y la comunicación, el frente que se empeña en su reencuentro. En este frente, la experiencia estética se combina con el juicio histórico y el debate sobre las orientaciones prácticas. Hegel lo concibe como el arte en el presente cultural.

Si se compara este planteamiento de Hegel con el de *Documenta 11* (Kassel, 8 de junio a 15 de septiembre de 2002), este foro tan representativo para el arte actual ¿sigue siendo su filosofía del arte una propuesta vigente? Creo que sí. Indudablemente ha cambiado el lenguaje de las plataformas para el debate público. El discurso romántico-idealista de la época de Hegel en Berlín (1818-1831), que era el lenguaje del debate público en el período de la Restauración de la política conservadora europea suena hoy anacrónico, pero sólo si somos nominalistas. Si reparamos en las intenciones políticas se pueden reconocer las afinidades. Hegel debía justificar la necesidad del arte sin que tuviera que ser religión

del arte, como lo propagaba la política cultural de entonces, apoyada por intelectuales románticos radicales. Hegel abogaba por un arte vivo e influyente en una sociedad civil y para ella, por lo tanto, para ciudadanos cuyas inclinaciones estéticas no desplazaban a segundo plano la percepción de las realidades políticas cotidianas.

Creo que esta intención congenia con la plataforma que *Documenta 11* propuso para la ilustración y la participación del público: el papel del arte en la globalización contemporánea. El evento centró su programación en un trabajo interdisciplinario entre ciudades y culturas para dilucidar de qué modo el arte puede influir constructivamente en el mundo de la globalización moderna. El arte de la modernidad estética arrancó al arte de sus lugares. En nombre de un arte internacional, ignoró las individualidades y las idiosincrasias de las culturas, y favoreció una uniformidad que sólo podía sobrevivir en el formalismo. Esta es la globalización que ahora se revisa. No se trata de la restauración de las diferencias nacionales y culturales, sino de una



Inverse, Reverse, Perverse, Cerith Wyn Evans, 1990, para la Documenta 11

reconsideración de sus legitimidades, para que en vez de erigirse como barreras infranqueables que tribalizan la cultura, más bien abran puentes que fortalezcan y dignifiquen la convivencia humana. El arte es traído a este contexto de discusión, y el propósito se orienta a encontrar nuevos caminos que permitan reflexionar sobre la modernidad con la ayuda del arte, y sobre todo, del arte en conexión con sus lugares.²⁸

El tema de la globalización no es asunto exclusivo de la economía y la política. Es cierto que caen muchas barreras y muchas distancias, que las nacionalidades se debilitan. Pero otras barreras se levantan y un ciudadanía universal no es más

que el nombre para una nueva élite ¿Qué pasa con el arte? El interés de *Documenta 11* es llamar la atención sobre el arte en este contexto de la cultura donde igual percibimos el choque de las culturas y el choque del arte en ellas.

Por ello resulta de gran interés observar que el contexto para este debate sobre el arte y la cultura hoy, ya no está dominado por los temas de la estética, sino por los que confrontan la opinión. Cuatro plataformas de discusión precedieron el evento en ciudades distintas a Kassel, el lugar de la exposición: 1. La democracia como un proceso inacabado (Viena y Berlín, abril y octubre de 2001); 2. Experimentos con la verdad: los regímenes de derecho ante las co-

misiones de la verdad en procesos de reconciliación tras la segregación racial y la guerra civil (Nueva Delhi, mayo de 2001); 3. Criollismo y criollización, hibridaciones y mestizajes en el nuevo cosmopolitismo (Santa Lucía, enero de 2002); 4. Bajo estado de sitio: cuatro ciudades africanas, Freetown, Johannesburg, Kinshasa y Lagos, como muestras de las nuevas realidades urbanas, sitiadas por los cordones de miseria y marginalidad (Lagos, marzo de 2002).

La exposición en Kassel se consideró la quinta plataforma, y aunque era la culminación, no se regaló el papel del solista a la exposición como tal. La ciudad fue volcada a una programación marco, con conciertos, representaciones de teatro, performances, talleres y un programa de cine. El gran interés de esta concepción del evento artístico, y aquí es donde más congenialidad encuentro entre el espíritu de Hegel y el de *Documenta 11*, es la prioridad que se le da al arte como proceso de pensamiento, de formación del juicio y la opinión, frente al arte como experiencia estética. La insistencia de Hegel en un arte no *para sí* sino *para nosotros*, se convierte en un diálogo y un intercambio entre artistas y público, sobre temas como la violencia, la represión, las utopías y las condiciones para el influjo recíproco entre arte y sociedad.²⁹

En la época de Hegel, el *nosotros* estaba aún dominado por la percepción de nuestra subjetividad como público; en la era de la globalización, el *nosotros* es algo más difuso, un nosotros menos nuestro, y tal vez por ello más vulnerable. El poder de emancipación del arte también se ha refinado ante estos nuevos retos; ya no hay que enmascararse con internacionalismo para el arte occidental, ahora se pueden arriesgar los arraigos culturales propios ante el arte global. Esto exige modificar notablemente la estética.

La estética es la percepción con todos los sentidos, no es la percepción según una teoría que se adelanta con sus criterios y prejuzga sin dejarse remover

o cambiar. Una estética de este cuño se convierte para sí en una moral; la estética debe ser más bien apertura de la mente y de la voluntad, disposición de respuesta. El arte como punto de vista, o como proceso de pensamiento, tal como se expresa en el lenguaje actual de *Documenta 11*, continúa la confianza de la época de Hegel sobre el arte como concepción intuitiva del mundo; en este sentido, la filosofía del arte de Hegel sigue siendo un aliado actual.

Notas

- 1 G.W.F. Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, Barcelona, Edhasa, 1988, p. 52.
- 2 G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 442.
- 3 *Ibid.*, p. 11 y 55.
- 4 *Ibid.*, p. 442.
- 5 Cfr., F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990, p. 171-181.
- 6 G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 191-203.
- 7 *Ibid.*, p.191.
- 8 *Ibid.*, p.192.
- 9 *Ídem.*
- 10 *Ibid.*, p. 193.
- 11 *Ibid.*, p. 193.
- 12 *Ibid.*, p. 195.
- 13 Cfr., F. Schiller, *op. cit.*, Carta 9, p. 179.
- 14 G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 196.
- 15 *Ídem.*
- 16 *Ibid.*, p.202.
- 17 *Ídem.*
- 18 *Ibid.*, p.200.
- 19 *Ídem.*
- 20 *Ídem.*
- 21 *Ídem.*, p. 198.
- 22 Cfr., *Über die Bekehrten (1826)*. En: G.W.F. Hegel. *Berliner Schriften (1818-1831)*. Editados por W. Jaeschke, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1997, p. 87-100.
- 23 G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética, loc.cit.*, p. 201.
- 24 *Ídem.*
- 25 *Ídem.*
- 26 *Ídem.*, p. 202.
- 27 *Ídem.*, p. 203.
- 28 Cfr. *Documenta 2002. Basis- Info 10-2002, Kultur und Gesellschaft*, Goethe- Institut / Inter Naciones, Bonn, p. 10-18.
- 29 *Ídem.*, p. 15.

