

Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte de Hegel

Javier Domínguez

Universidad de Antioquia, Colombia

El ideal del arte suele entenderse como un arte ejemplar que se destaca en una historia del arte de concepción formalista, o como el arte que responde a la concepción programática de una estética normativa. La concepción de Hegel es distinta; en ella no hay la exigencia en un sentido enfático de condiciones ideales, ni del arte ni para el arte, sino que de acuerdo con su concepción del ideal, que no es otra cosa que la idea o lo verdadero en la historia y sus realidades, el ideal del arte es el arte mismo cumpliendo esta tarea de realización. Ello lo consigue en el medio de la intuición y en relación con la cultura de la sensibilidad, cuyas demandas para el arte se transforman de acuerdo con la mentalidad que le va dando el sello a la cultura en general. Acorde con esta idea, el esfuerzo del arte no consiste tanto en sensibilizar la idea, cuanto en elevar lo sensible a apariencia. Esta concepción queda ejemplificada en la forma cómo Hegel aborda la pintura en sus *Lecciones*. El artículo conlleva una crítica a la interpretación usual de Hegel como clasicista, e intenta mostrar el potencial de su teoría para la actualidad.

*

“Culture and Art, a Correspondence in Progress. Corrections of an Established Interpretation about Hegel’s Art Ideal”. The art ideal is usually understood as an exemplary art that outstands in a formalist conception of the history of art, or as the art that matches the programmatic conception of a normative aesthetics. Hegel’s conception is different. In it, there is neither the demand of art nor for art in an emphatic sense of ideal conditions. Instead, according to his notion of the ideal, which is none other than the idea or the true in history and its realities, the art ideal is art itself accomplishing this task of realization. It achieves this by means of intuition, and in relation to the culture of sensibility, whereby the demands for art transform themselves according to the ideas that brand culture in general. In agreement with this idea, art’s efforts do not consist so much in rendering the idea sensible, but in raising the sensible to appearance. This conception is thus exemplified in the way that Hegel approaches painting in his *Lectures*. This paper criticizes the usual interpretation of Hegel as a classicist, and attempts to show the current potential of his theory.

Quizá lo primero que debe tenerse en cuenta para abordar este tema en la filosofía del arte de Hegel es que el ideal es el arte mismo; no hay un ideal ubicado históricamente fuera del arte, respecto al cual este debiera orientar su producción. Por su mismo concepto, el ideal es la realización de la Idea en la historia, es la configuración en el arte de aquello que para nosotros constituye lo verdadero en sentido absoluto, es decir, que aunque sean contenidos de cultura humana que han tenido su origen en una experiencia histórica concreta y determinada, su relevancia mantiene abierto su significado para nosotros, a pesar de los cambios históricos, que también van influyendo en su concepción, y en el caso del arte en sus configuraciones y sus prácticas. El interés de Hegel en el ideal del arte nada tiene que ver, por tanto, ni con una estética normativa, ni con una historia del arte de concepción formalista, para determinar según ellas las formas intemporales y culminantes del arte. Es útil adelantar esta afirmación, pues la idea dominante sobre Hegel es que es un clasicista. Ello quiere decir, en primer lugar, que el arte en general culminó para Hegel con la belleza lograda en la escultura de los griegos, y en segundo lugar, que el arte precedente fue una aspiración a esa belleza, y el arte posterior, incluido el nuestro, es su decadencia. En realidad, la teoría de Hegel sobre el ideal está ajustada a la concepción fundamental de su filosofía del arte, cuyo interés recae enfáticamente en la función histórico-cultural del arte, en que el arte ha de ser arte “para nosotros”¹. Hegel tuvo esta concepción del arte desde su juventud, y, sin abandonarla, la fue madurando hasta las *Lecciones de estética* de Berlín, dictadas en cuatro ocasiones entre 1820 y 1829. El interés persistente de Hegel en la función histórica del arte es una buena muestra de su concepción del arte en el horizonte de la praxis

¹ “En cuanto representación del ideal, el arte debe asumir en sí a este en todas las referencias a la realidad efectiva externa hasta aquí mencionadas 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 la obra de arte. En la representación de un drama, por ejemplo, los actores no solo 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. Ahora bien, para todos es ciertamente inteligible el verdadero ideal en los universales intereses y pasiones de sus dioses y sus hombres; pero, puesto que lleva a sus individuos a la intuición dentro de un determinado mundo exterior de costumbres, usos y otras particularidades, de ahí se deriva la nueva exigencia de que esta exterioridad sea congruente, no solo con los personajes representados, sino también igualmente *con nosotros*” (Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética* (según la segunda edición de Heinrich Gustav Hotho (1842)), traducción de A. Brotóns, Madrid: Akal, 1989, pp. 191ss).

humana; esta preocupación la compartió Hegel con sus contemporáneos los románticos, pero a diferencia de la resacralización del arte que muchos de ellos emprendieron, llegando incluso a demandar una estetización de la política, una especie de consagración de la nación a la gracia del arte y a su presunto poder renovador de la vida social², Hegel mantuvo su interés práctico por el arte en los términos de “arte para nosotros” hoy, y con ello quería decir, para nosotros modernos, para nosotros con nuestra mentalidad, nuestra formación y nuestra cultura seculares³.

Según la tesis fundamental de Hegel, el arte realiza plenamente sus posibilidades cuando le trasmite al hombre una autoconciencia histórica, cuando, en cuanto concepción intuitiva del mundo, el arte le da al hombre una respuesta a sus necesidades de sentido y orientación en él. Esta función histórica culturalmente omniabarcante solo la logró el arte en el pasado en el mundo del Oriente, y, del modo más sobresaliente, en el mundo griego clásico, o sea, antes de que apareciera entre los griegos la inquietud racionalista que trajo consigo la sofística, cuyo debate tuvo consecuencias decisivas para la política, la religión, la educación y la filosofía. Fue el arte, o como dice Heródoto, fueron Homero y Hesíodo, los poetas, quienes le dieron a los griegos sus dioses⁴, su

² Dos textos representativos enmarcan esta aspiración romántica, el primero es de Novalis, de 1799, publicado por F. Schlegel en 1826, titulado *La cristiandad o Europa*, en: Novalis, *Los aprendices de Sais. Cuento simbólico. La cristiandad o Europa*, Lima: PUCP, 2004, pp. 97-120. El segundo texto es de J.F. Overbeck, concebido entre 1830 y 1840, paralelo a la ejecución y entrega de la gran pintura que lleva su mismo título, en la ciudad de Frankfurt a.M. en 1840. Se titula “El triunfo de la religión en las artes”, en: *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, edición de P. D’Angelo y F. Duque, Madrid: Akal, 1999, pp. 164-172.

³ En el amplio numeral 3. de la primera parte de la *Lecciones sobre la estética*, dedicado a “Lo bello artístico o el Ideal”, Hegel se ocupa expresamente de “La exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público” (cf. nota 1), y retoma el tema en las lecciones sobre la poesía, en el aparte sobre la poesía dramática, bajo el título “Relación de la obra dramática con el público”, seguido de “La ejecución externa de la obra de arte dramática”. Cf. Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, pp. 191-203, pp. 842-846, pp. 846-854.

⁴ Heródoto, *Historias*, Libro II, 53, citado por Hegel en varios pasajes de las *Lecciones* (cf. Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, p. 327). Este motivo de Heródoto tuvo especial importancia, desde Herder en el *Sturm und Drang*, hasta F. Schlegel en el temprano romanticismo de Jena. Concretamente, estimuló en ellos la exigencia de una *nueva mitología* como correctivo ético-estético de la cultura racionalista de la Ilustración. Este pensamiento, común tanto para el Romanticismo como para el Idealismo alemanes en sus inicios, se va modificando con el incremento de la reflexión histórica y la coyuntura política, y termina oponiendo a Hegel y los románticos. Como propuesta para la cultura moderna, Hegel la abandona completamente y pronto, pues ya no se concilia con la constitución de la sociedad civil y sus instituciones.

religión, y con ella su orientación ética y su tradición. Hegel denomina a esta función histórica del arte *Kunstreligion*, “Religión-arte”, o como se ha impuesto en las traducciones, “Religión del arte”. La religión del arte fue el mundo de una humanidad histórica donde el arte, el culto y toda la cultura en general articularon el todo inseparable de su modo de vida. Tras el Cristianismo y la cultura que este forjó durante la Edad Media, y en especial en el mundo moderno, donde el Cristianismo se secularizó en sus instituciones, el arte ya no pudo cumplir más esta función orientadora omniabarcante, sobre todo, ya no podía pretenderlo con la anterior inmediatez. El arte no pierde por ello su relevancia, y aunque desde el punto de vista del *ethos* de la cultura dicha relevancia queda ahora limitada, el arte gana prestancia en una dimensión cultural tan importante como la de lo estético, que en las culturas anteriores carecía de autonomía; ello le restaba legitimidad a una cultura como la de la sensibilidad, cuya emancipación es tan característicamente moderna. En la mentalidad del mundo moderno, la necesidad legitimadora de la razón es un sobreentendido, y un modo de pensar intuitivo como el arte ya no se impone por sí solo. La reflexión, la moral y la legalidad son ahora las que orientan la acción humana, y si el arte aspira a ello, ya no puede ignorar la mediación crítica del juicio autónomo y reflexivo. La mediación del significado del arte para el hombre moderno requiere, según Hegel, del “conocimiento científico”, y con ello se refiere tanto a la Historia y a las ciencias del arte, como a la filosofía, la teoría y la crítica del arte, cuyas disciplinas y prácticas cultivó con tanta competencia el propio Hegel. La tarea de estas ciencias es “acompañar la intuición” que es el arte, involucrarse en su cultura de la sensibilidad y su historicidad para pensar con él. Para el mundo humano de la vida, el arte siempre tendrá para Hegel una ventaja frente a la filosofía, pues esta, al igual que las ciencias, pertenece a la cultura del entendimiento. Entre esta cultura y la del arte, particularmente bajo la forma de la poesía, existe una gran diferencia: lo propio de la concepción poética o artística es demorarse en lo particular, en cambio, a la cultura prosaica del entendimiento la apremia el paso a lo universal y general. La filosofía del arte no puede renunciar al pensamiento, pero debe acompañar sin precipitación esta demora del arte en lo particular⁵.

270

La razón de la filosofía en su interés por el arte es la función histórico-cultural que el arte cumple; la Historia del arte gana por ello una importancia

⁵ Cf. Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, pp. 708-713.

especial para la filosofía, sin embargo, la relación con el arte difiere en ambas⁶. La Historia del arte es una disciplina científica de índole investigativa, y aunque para Hegel constituye un conocimiento necesario, la Historia del arte, en razón de su objetividad, mantiene un carácter descriptivo que difiere del interés de la filosofía por el arte. Para la filosofía del arte, tal como la conocemos en sus *Lecciones sobre la estética*, la historia del arte es la historia de la repercusión de las obras de arte en la conciencia de los hombres en épocas y culturas determinadas. La filosofía del arte no aborda, por tanto, las obras con la objetividad de la historiografía, sino como quien desde el presente responde a una pregunta o a una demanda de atención, así provenga de arte del pasado o de otras culturas. El lugar y la exposición de las obras, su representación o ejecución, su lectura, incluso la misma crítica de arte que se ocupa de ellas y es tan decisiva en el proceso de la recepción, deben animar el conocimiento histórico en aras de la actualidad de un arte para nosotros. La filosofía del arte en Hegel es recepción del arte, ella es un agente activo en el proceso de

⁶ La filosofía del arte de Hegel coincide en el tiempo con la consolidación de la Historia del arte de corte romántico decimonónico, en particular con la “Escuela de Berlín”, uno de cuyos fundadores es H.G. Hotho, el editor de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel. Esta es la época, además, de la consolidación de los museos con un concepto historicista de exposición de las colecciones, en cuyo debate participó el propio Hegel, al menos para el caso del Museo Real de Berlín, construido por F. Schinkel e inaugurado en 1830. Aunque Hegel ubica su posición con respecto al concepto del arte entre el concepto “erudito”, el de la Historia del arte, y el especulativo de la Idea, pero ya no en sentido platónico sino en el suyo propio, la Historia del arte estaba mucho más cercana a su filosofía del arte que en la actualidad. Hegel puede hacer todavía un elogio de esa disciplina que no casa ya con los estándares actuales de su metodología. Hegel formula así el elogio y la justificación de la Historia del arte: “cada obra de arte pertenece a *su tiempo*, a *su pueblo*, a su entorno, y depende de particulares ideas y fines históricos y de otra índole, por lo que la erudición artística requiere una gran cantidad de conocimientos *históricos* y al mismo tiempo muy *específicos* por cierto, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere precisamente a lo singular y precisa de lo específico para su comprensión y elucidación. Esta erudición, en fin, precisa no solo, como todas las demás, de memoria para los conocimientos, sino también de una aguda imaginación para retener las imágenes de las configuraciones artísticas en todos sus diversos rasgos, y primordialmente para tenerlas presentes en la comparación con otras obras de arte” (*ibid.*, p. 16). La cultura artística histórica es necesaria, además, porque el juicio estético de gusto se queda cada vez más corto ante el cosmopolitismo que las ciencias del arte exigen de por sí. Propio de esta mentalidad es, no el abandono de lo bello como criterio del arte, pero sí su diferenciación interna con el concepto de lo característico. Una importante consecuencia del paso de este concepto al primer plano del interés es el reconocimiento de lo caricaturesco y lo feo como categorías estéticas genuinas (*cf. ibid.*, pp. 18ss). Planteamientos como estos, tan notorios en Hegel, desautorizan la usual caracterización de su estética como “clasicista”, y, por lo tanto, como inactual.

la formación o de la asimilación cultural en la que las obras mantienen actualidad y relevancia; en este sentido, su interés en el arte se diferencia del interés objetivante de la investigación historiográfica, de la cual se sirve pero a la cual no se prescribe. El peso de su interés en el arte es lograr la articulación del significado de las obras en el saber que podemos compartir y que las legítima como prendas suyas, como logros intuitivos que valen de por sí. Esta reflexión no es por tanto especulación extrañadora, es más bien una especie de exposición a la experiencia de las obras de arte, a la aplicación de sus pretensiones frente al público, la época y frente a uno mismo, y debe por ello afianzarse en lo que en los tiempos de Hegel se denominaba “el sistema”, y en la actualidad, el discurso de la filosofía.

Como filosofía, su papel frente al arte queda determinado por la necesidad de articularlo de modo sistemático e histórico. A esta necesidad responde el plan básico de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, o como él mismo las entendía y prefería llamarlas, su Filosofía del arte: una primera parte se dedica a la investigación conceptual de la esencia del arte, en cuyo centro está la determinación del ideal; una segunda parte se ocupa de la caracterización del arte como determinante de cultura, y en su centro está la doctrina de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica. Estas formas del arte no son categorías estilísticas, sino concepciones intuitivas del mundo, racionalidades históricas que determinan los contenidos y las formas de todo su arte. Hegel mantiene esta división bipartita hasta 1826, pero la atención al desarrollo de las artes particulares (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía) ha cobrado tal importancia y extensión en sus exposiciones que, para las *Lecciones*, de 1828/29, la última vez que las dictó, esta temática pasa a constituir una tercera parte del plan, y así lo edita Hotho en el texto que se ha convertido para nosotros en las *Lecciones* de Hegel. La primera edición se hizo entre 1835 y 1838, y la segunda y definitiva en 1842. Esta edición recibió críticas de otros oyentes de Hegel, pero se impuso, y solo en la actualidad se le ha podido discutir su fidelidad a Hegel de un modo documentado, gracias a la publicación de las notas del propio Hotho, correspondientes al año de 1823, y a la publicación de notas de otros oyentes de las *Lecciones* de 1820/21, 1826 y 1828/29⁷.

⁷ Las notas de oyentes de Hegel publicadas hasta el momento son: 1) W. von Ascheberg: Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über Philosophie der Kunst. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textbestand*, editado por H. Schneider, Frankfurt: Peter Lang/Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995; 2) H.G. Hotho: Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die*

El intento de actualización de la filosofía del arte de Hegel no es una estrategia meramente académica para compensar el esfuerzo de los nuevos investigadores, que ha deparado para sus *Lecciones sobre la estética* un inmenso aparato crítico y de archivo⁸. Es cierto que los materiales, inéditos hasta hace poco, le restan a la edición de Hotho la exclusividad que, como fuente directa de las enseñanzas de Hegel, se le había reconocido desde 1842, cuando Hotho consideró definitivo el trabajo de edición que emprendió con sus notas como oyente de las lecciones del maestro. Ante el hecho inmodificable de carecer de un texto directo de Hegel, y de no disponer de las notas de otro oyente que tengan el orden y la envergadura de las que editó Hotho, quiérase o no, su edición permanecerá como fuente referencial, sea para marcar diferencias o para fortalecer las exposiciones y apreciaciones que puso en boca de Hegel. Este mero aspecto de la revisión actual tiene de por sí el interés crítico-filológico que hace parte de la disciplina científica que demanda la cultura filosófica en el trabajo de interpretación de sus textos. Lo importante en el asunto es que en el debate filosófico de la estética, Hegel nunca se ha dejado excluir, y, frente a los temas actuales de discusión en la filosofía del arte, la posición de Hegel reafirma su interés. La teoría del ideal, sujeto de debates polarizados, casi siempre contra Hegel, representa uno de esos aspectos.

El pluralismo del arte actual parece colocar de entrada una cuestión como la del ideal en el pasado. La asociación inmediata que se hace frente a dicha noción es la de pretender volver a prescribir para el arte una práctica normativa, como si ese pluralismo fuese una ofuscación que debiera corregirse. Pero no

Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, editado por A. Gethmann-Siefert, Hamburgo: Felix Meiner, 1998; 3) P. von der Pfordten: Hegel, G.W.F., *Philosophie der Kunst. 1826*, editado por A. Gethmann-Siefert y J.I. Kwon, Frankfurt: 2004; 4) F.C.H.V. von Kehler: Hegel, G.W.F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift F.C.H.V. von Kehler*, editado por A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plonikov, Munich: Wilhelm Fink, 2004. En archivos diferentes se conservan además 10 manuscritos numerados de otros oyentes de las lecciones de estética de Hegel. Dos libros recogen en la actualidad la información de esta revisión y la integran en sus exposiciones de la filosofía del arte de Hegel: Jaeschke, W., *Hegel Handbuch. Leben, Werk, Schule*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2003, y el más importante y especializado en el tema de la estética, Gethmann-Siefert, A., *Einführung in Hegels Ästhetik*, Munich: Wilhelm Fink, 2005.

⁸ Esta es la apreciación de R. Bubner, representante de una de las interpretaciones establecidas de la estética de Hegel. Según Bubner, sobre Hegel ya está echado el juicio histórico, nada sustancialmente nuevo puede cambiarlo; retoques estimulan la expectativa juvenil para justificar la carrera académica, mas no el conocimiento experimentado de los mayores. Cf. Bubner, R., "Überlegungen zur Situation der Hegel Forschung", en: *Hegel-Studien*, 36 (2001), pp. 43-60.

es ese el sentido de la cuestión, ni era ese tampoco el interés de Hegel en su época, al poner en el centro de su filosofía del arte la cuestión del ideal. En una época de polarizaciones políticas y mistificaciones religiosas con el arte, como fue el periodo romántico, sobre todo en Alemania, al cual la misma filosofía del arte le debe su origen –distinguiéndose por ello de la estética, que es de espíritu ilustrado y dieciochesco–, el aporte de Hegel consistió en determinar para el arte, en una cultura como la moderna, su lugar y su función en el saber y las expectativas de su tiempo. El pluralismo actual del arte responde a las necesidades de la época, entre ellas algunas del arte mismo; volver a mirar a Hegel no intenta corregir las realidades del arte hoy, sino disponerse, quizá mejor, a los modos cómo el arte pretende mantenerse relevante. Pero como la doctrina de Hegel ha sido tan desfigurada por la tradición interpretativa que se apoyó en el texto de la edición de Hotho, y hoy contamos ya con otras referencias que en muchos puntos la cuestionan, una depuración de su doctrina del ideal desvela un Hegel renovado.

Teniendo en cuenta que para Hegel el ideal es el arte mismo en sus realidades históricas, el marco de las *Lecciones sobre la estética* resulta ser la etapa final de una concepción filosófica que Hegel ha madurado desde su juventud. Cómo realizar la razón y la libertad en la historia fue la preocupación constante de Hegel, para lo cual, la dimensión política de renovación social e institucional que implicaba la Revolución Francesa fue el estímulo juvenil; el estímulo filosófico y el ejemplo artístico provinieron de Kant y Schiller respectivamente. Lo primero fue el pensamiento kantiano de la belleza como símbolo de la moralidad, expuesto en el § 59 de la *Crítica del juicio*; a ello se anuda el giro que le da Schiller, quien, por una parte, convierte la concepción de Kant del ideal de belleza en la figura humana como *moralidad* en lo externo (§ 17) en *libertad* en la apariencia⁹, y, por la otra, eleva esta idea a la meta histórica de un proceso de formación en la libertad y para la libertad, en el proyecto de una humanidad ideal, que Schiller bosqueja en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*¹⁰. El estímulo final e inmediato tiene que ver con un pensamiento del

⁹ Schiller, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid: Anthropos, 1990. “Belleza no es otra cosa que libertad en la apariencia” (cf. *ibid.*, pp. 19 y 21).

¹⁰ “El filósofo y el hombre de mundo dirigen expectantes su mirada hacia la escena política, donde en estos momentos, según parece, se está decidiendo el gran destino de la humanidad... El que me resista a esta tentación, y anteponga la belleza a la libertad, no creo que tenga que disculparlo solo por mi inclinación... sino que espero poder justificarlo valiéndome de principios... para resolver en la experiencia este problema

primer romanticismo, a cuya generación pertenece el propio Hegel. Ese pensamiento es el de una *mitología de la razón*, sugerido por Herder y abrazado como programa y con verdadero entusiasmo en el círculo de jóvenes románticos reunidos en Jena, en torno a la figura de Friedrich Schlegel. Hegel ubica en dicho marco su propia concepción juvenil: “tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que transformarse en una mitología de la *razón*”¹¹. Este “monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte”, tendría como objetivo la configuración de una *religión sensible* que uniría de nuevo al filósofo y al pueblo llano, y al transformar las ideas en “ideas estéticas, es decir, en ideas mitológicas”, los ilustrados y no ilustrados podrían darse por fin la mano en un destino común¹². Esta es para Hegel la primera concepción del ideal como la Idea en lo concreto y la existencia: la Idea realizada en la historia, la realidad como una mediación feliz de la razón y la libertad. Se trata de una concepción cifrada en una gran confianza en la mancomunidad del poder de la religión y el arte para una *educación del pueblo*, que Hegel todavía concibe de un modo comunitario y muy idealizante, pero es un pensamiento que Hegel no abandonará, sino que irá madurando hasta las *Lecciones sobre la estética*. Esta maduración consiste en una diferenciación racional y progresiva de los conceptos del saber y la historia. Los cambios más importantes con respecto al concepto del ideal tienen que ver con la concepción del saber como sistema y con la ubicación del arte y la religión en él, en una confrontación con la concepción del sistema en la filosofía de Schelling. Hegel culmina esta fase en la *Fenomenología del espíritu*, en 1807. La reflexión histórica que acompaña el pensamiento del sistema de la filosofía obliga igualmente a Hegel a separar el poder orientador de la religión y el arte en el mundo de la vida, en el gran cambio que hay entre la cultura antigua, la cultura medieval, todavía acuñada en su mentalidad por el Cristianismo, y la racionalidad mundana que caracteriza la cultura moderna. Esta fase incluye la ubicación del arte en el sistema, tal como queda expuesto en la primera edición de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, de 1817, hasta el rompimiento de la reciprocidad entre el arte y la religión que ocurre en la cultura moderna, a favor de la preeminencia de la

político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad” (*ibid.*, Carta III, pp. 119 y 121).

¹¹ Hegel, G.W.F., “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, en: *Escritos de juventud*, México: FCE, 1984, p. 220.

¹² *Ibid.*

filosofía como racionalidad definitiva de la época. Hegel procesa tardíamente este pensamiento en su sistema. Como saber de síntesis, la preeminencia de la filosofía no consiste en una superioridad que deslegitima formas del saber como el arte y la religión, que siguen satisfaciendo el ánimo, sino en que debido a la libertad del concepto, el saber de la filosofía debe justificar lo verdadero por explicaciones más vinculantes para la universalidad de la razón que las que proporcionan el arte y la religión, las cuales se apoyan en la inmediatez de la intuición y la sensibilidad, en la representación y la creencia. La verdad del arte y la religión es atendida, de hecho, en el saber de síntesis que es la filosofía, pero esta no sacrifica por ello la libertad de su pensamiento.

Las *Lecciones sobre la estética* de 1826 proporcionan un aporte considerable en la constatación, no solo de la separación del arte y la religión en el mundo de la vida del individuo moderno, sino de la pérdida de sustancialidad en el alcance de ambas como poderes orientadores de cultura; de ser ejes del *ethos* común como había sido en épocas anteriores, arte y religión pasan en la cultura moderna al ámbito de la formación o de la *Bildung*, lo cual quiere decir que pueden mantener sus pretensiones en la esfera privada de la conciencia, pero la legalidad se pone por encima de ellas en la esfera pública. En tal sentido, estas *Lecciones* de 1826 son una preparación de las correcciones que Hegel emprende en la reedición de la *Enciclopedia* en 1827, donde modifica la parte correspondiente a la doctrina del espíritu absoluto (§§ 556-563), que luego aplica con toda propiedad en las *Lecciones* de 1828/29. En ellas desaparece definitivamente la reciprocidad entre la obra del arte (*Kunst-Werk*) y la del Estado (*Staat-Werk*), que era una resonancia de la representación juvenil del ideal como mitología de la razón para la educación del pueblo. En la cultura moderna, la vida de la comunidad queda suplantada por la de la sociedad, una organización más abstracta, cuya configuración es impensable sin la del Estado y las instituciones. La sustancialidad del arte en la determinación de la cultura en estas condiciones es insostenible, y más insostenible aun, pretender que el poder del arte podía reforzarse si se ponía de nuevo al servicio de la religión. Esta es la posición que Hegel madura y defiende en sus *Lecciones sobre la estética*, contra la política cultural promovida por los románticos, representada en la Universidad de Berlín por su colega teólogo F. Schleiermacher, quien dictaba también lecciones de estética, y era la posición que en la vida y la opinión públicas defendía, entre otros, F. Schlegel. La sobria y lúcida posición de Hegel sobre el ideal del arte es que su tarea en la cultura y la sociedad, aunque imprescindible, es histórica y finita, pues

siempre está referida a un contexto histórico cambiante, y como ideal, como arte del presente, él mismo cambia y tiene que cambiar. El arte perdería su relevancia cultural, sobre todo la relevancia crítica y de ilustración del juicio de los individuos, si, como pensaba Hegel siguiendo aquí a Schiller, le diera a la época solo lo que aplaude mas no lo que necesita¹³. Ni Alemania ni Europa estaban ya para la restauración del viejo orden político y religioso. A ello se debe el silencio de Hegel, en primer lugar, frente a la pintura devota de los Nazarenos, que representaban el arte “nacional, cristiano y patriótico” que celebraba la Alemania de su momento; el silencio, en segundo lugar, frente a la pintura de un artista tan distinto a ellos y tan alejado de las esferas del poder, ese sí un artista con un simbolismo profundamente religioso, como C.D. Friedrich. Esto contrasta con el entusiasmo de Hegel por una pintura del pasado y aparentemente inactual, como la recién descubierta pintura de los holandeses. Esta pintura era para Hegel un arte mucho más actual y moderno, en primer lugar, por colocar los ideales, el *ethos* común, en la vida burguesa del más acá, por abandonar la coacción del significado, tan apremiante en el arte de los románticos, como si el arte pudiera ser todavía la confesionalidad nacional; y en segundo lugar, por ocuparse de la pintura misma como arte, en ese solazarse estético de los artistas holandeses en el dominio de los medios, sobre todo del color. Esto era para Hegel un arte con la conciencia de ser arte, y eso era un rasgo indiscutible de modernidad mucho más cercano a las expectativas del presente con el arte, tan polarizadas en la política cultural de los románticos alemanes, contra la que Hegel se confrontó con toda decisión en sus *Lecciones sobre la estética*. Esta polémica es una de las motivaciones de Hegel en su tesis tan discutida de que el arte en su máxima determinación, para nosotros hoy, era asunto del pasado. Hegel no estaba planteando que para nosotros el arte en general había llegado a su fin, sino que lo que había llegado a su término era esa cultura en la que un arte sustancial podía determinar su orientación, su legitimidad y su autoestima.

¹³ Cf. Schiller, F., o.c., Carta IX, p. 179, donde Schiller habla del compromiso del artista y del arte con su presente: “Y para que la realidad no te imponga un modelo que tú has de darle, no arriesgues entonces a aceptar su sospechosa compañía hasta no estar seguro de albergar en tu corazón un ideal que te sirva de escolta. Vive con tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplauden... Piensa cómo deberían ser si tienes que influir en ellos, pero piensa cómo son si pretendes hacer algo por ellos. Busca su aplauso apelando a su dignidad, pero mide su felicidad por su insignificancia”.

Ni ese arte ni esa cultura eran ya lo nuestro; para nosotros el arte era ya otra cosa, sus funciones eran otras¹⁴.

Una relectura de las Lecciones de estética

Las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, tal como las conocemos en el estado en que Hotho las dejó en la segunda edición en 1842, deben ser releídas, la doctrina del ideal en particular. No contradice los planteamientos de Hegel, pero les da una exposición que pone otros énfasis y lo debilitan como filósofo del arte, acercándolo más bien a una estética y a una crítica del arte de gusto clasicista y por lo tanto inactual.

Que el ideal es el arte siempre queda consignado en la forma como define Hegel la tarea del arte, que además constituye su fin sustancial superior en la historia, y en cuya resolución el arte es y ha sido libre: “el arte está llamado a desvelar la *verdad* en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición reconciliada [el mundo humano de las necesidades y la finitud, y el mundo del pensamiento y la libertad], y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación y este desvelamiento mismos”¹⁵. En la época de Hegel y el Romanticismo, el ideal es la idea en cuanto lo bello artístico. No nos debemos dejar desorientar por esta prestancia de lo bello en la representación inmediata del arte, pues la presencia del término obedece más a una inercia de la estética dieciochesca, que sí se centraba en la belleza de las formas, que al propósito de los artistas o a la expectativa del público con lo bello en cuanto tal, que ahora se comprendía de un modo más interno,

¹⁴“El arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que solo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular, de tal modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como fundamento de determinación y sean el principal agente rector” (Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, p. 13). “Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero [para nuestra época] su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu” (*ibid.*, p. 79). No se le ha prestado la debida atención al hecho de que Hegel prologa la primera parte de las *Lecciones*, dedicada al ideal, con la siguiente consideración: *Posición del arte en relación con la realidad finita y con la religión y la filosofía*. Es un diagnóstico sobre la sociedad, las instituciones y la cultura moderna, que, a pesar de lo prosaicas, cuentan con el ámbito del arte para que influya en ellas. Ideal del arte y limitaciones para el arte marcan la cultura moderna (*cf. ibid.*, pp. 71-80).

¹⁵*Ibid.*, p. 44.

menos dependiente de la forma externa¹⁶. Hegel mismo consigna, además, la lógica propia del arte como forma del saber. Se trata de una lógica dentro de la particularidad de la intuición y la representación, más precisamente, la lógica de una cultura de la sensibilidad, diferente a la lógica metafísica de la idea en la universalidad discursiva de la cultura del pensamiento. Según Hegel, “la idea en cuanto lo bello artístico no es la idea como tal que una lógica metafísica tiene que aprehender como lo absoluto, sino la idea en cuanto progresivamente configurada como la realidad efectiva y asociada a esta realidad efectiva en unidad inmediatamente correspondiente. Pues la *idea como tal* es ciertamente lo en y para sí verdadero mismo, pero lo verdadero solo según su universalidad todavía no objetivada; pero la *idea* en cuanto lo *bello artístico* es la idea con la determinación más precisa de ser realidad efectiva esencialmente individual, así como una configuración individual de la realidad efectiva con la determinación de dejar que la idea se manifieste esencialmente en sí. Con esto queda ya formulada la exigencia de adecuar completamente entre sí la idea y su configuración como realidad efectiva concreta. Así concebida la idea en cuanto realidad efectiva configurada conforme a su concepto es el *idea*”¹⁷. Esta concepción del ideal como existencia de la idea, como idea viva y realizada en lo *sensible* como su apariencia para el espíritu, es lo que pierde perfil en la edición de Hotho cuando formula el ideal o lo bello artístico como “la *apariciencia* sensible de la idea”¹⁸. La pérdida más drástica que esta formulación induce, pues desfigura el auténtico pensamiento de Hegel, y esa ha sido una de las peores inercias que siguen pesando como un lastre sobre su filosofía del arte, es que la formulación de Hotho pone el énfasis en la dirección de la idea a la apariencia, mantiene por lo tanto una jerarquía platonizante entre idea y apariencia, insostenible en Hegel, e inhibe en cambio la novedad de su pensamiento sobre el arte, cuyo trabajo más genuino no consiste tanto en sensibilizar la idea, cuanto en hacer de lo sensible apariencia, y en tal ocupación con lo sensible, en hacer de la apariencia verdad.

¹⁶ Hegel pertenece a un modo de pensar que ya no concibe el arte desde lo bello, sino lo bello desde el arte. El arte es tan diverso en las épocas y las culturas, que la concepción de lo bello soporta diferenciaciones internas y extremas. Tampoco se encuentra en la filosofía del arte de Hegel una fundamentación del arte desde lo bello, sino que la necesidad del arte proviene de la naturaleza misma del espíritu como autoconciencia: “La necesidad universal del arte, por tanto, es la racional... La necesidad de libertad espiritual” (*ibid.*, pp. 27ss). Para un análisis erudito de esta problemática, cf. Jaeschke, W., “Selbstbewusstsein des Geistes und Schönheit”, en: Jaeschke, W., *o.c.*, pp. 422-429.

¹⁷ Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, pp. 56ss.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

No puede pasarse por alto que en otros pasajes de la Introducción a las *Lecciones*, anteriores a la formulación de lo bello artístico como la apariencia sensible de la idea, Hegel ha defendido ya el carácter de verdad de la apariencia del arte, de la apariencia que es el arte. Hegel hace dicha defensa para responder a una objeción que aún se hacía contra la filosofía del arte, en la que se alegaba una presunta indignidad del arte como objeto merecedor de la consideración filosófica; según se afirmaba, por ser la apariencia el medio del arte, la filosofía, cuya ocupación máxima es la verdad pura, desnuda y sin tapujos, como filosofía no podía rebajarse a filosofía *del* arte. En contra de ese escrúpulo platónico y moralista en la concepción de la verdad, Hegel reivindica la necesidad de la apariencia para la esencia, enfatiza la peculiaridad de la apariencia en el arte como una apariencia producto ella misma de la actividad espiritual, y cuando el arte alcanza en una cultura su máxima determinación, cuando le da el sello a su *ethos* y la autoestima a su pueblo como autoconciencia, solo en esa circunstancia del mundo y la cultura, Hegel equipara el arte a la filosofía y la religión, las otras formas superiores del saber del espíritu¹⁹. Debe destacarse, también, que la edición de Hotho consigna fielmente el pensamiento hegeliano de que en la apariencia del arte la alienación del espíritu en lo sensible no es en absoluto algo negativo sino positivo, pues el espíritu está en ella en lo suyo, y en cuanto espíritu pensante, estando en lo sensible sabe distinguirse y no se falsea²⁰. Finalmente, la sensualidad del espíritu en la apariencia del arte aparece también en pasajes donde Hegel elogia en obras de arte particulares esa elevación de lo sensible a pura apariencia, para que sea ella la que le cope a uno el ánimo y lo demore junto a la obra, admitiendo, sin ningún remilgo, que la seriedad de los significados pasen a segundo plano, como ocurre muchas veces en la pintura²¹, en la autonomía que logran la música instrumental, el canto y el mundo de la ópera²², o en la ejecución artística para el caso de los músicos y los actores de teatro²³. Sin embargo, a pesar de su importancia, estos aspectos hegelianos tan genuinos y tan acordes con una disposición moderna, menos doctrinaria y más estética frente al arte, han sido pasados por alto ante el sobrepeso de la definición de lo bello artístico como apariencia sensible de la idea. Esta formulación que es de Hotho, mas no de Hegel, ha determinado la desconfianza y las críticas

¹⁹ Cf. *ibid.*, pp. 9-14.

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 15.

²¹ Cf. *ibid.*, p. 607.

²² Cf. *ibid.*, pp. 688ss.

²³ Cf. *ibid.*, pp. 691-693, 846ss.

usuales frente a su filosofía del arte: como apariencia sensible de la idea, el arte queda de entrada en desventaja frente a la filosofía; la superioridad de la filosofía no queda satisfecha si no somete la intuición del arte a la discursividad del concepto; y por la misma razón, la necesidad del arte queda desvirtuada, cuando para Hegel el arte es una necesidad irreductible, tiene sus raíces en la racionalidad misma del hombre, y a ella le pertenecen constitutivamente la libertad y la fantasía²⁴.

La revisión de la estética de Hegel llevada a cabo en la actualidad ha vuelto a poner en el primer plano la concepción del ideal como realidad, existencia y vitalidad de la idea, o como la idea en concreción histórica; y ha recuperado además el planteamiento hegeliano de que el arte mismo en sus realidades históricas cambiantes ha sido el ideal en acción, es decir, que tal acontecimiento no ha quedado reducido solamente al arte de la forma clásica de los griegos, que ha sido otra de las persistentes desfiguraciones que ha padecido Hegel²⁵. La necesidad de estas correcciones se ha hecho patente confrontando las notas conservadas de los oyentes de Hegel, las más importantes de las cuales son las que el propio Hotho tomó del maestro en sus *Lecciones* de 1823, referenciales para su concepto de la edición posterior. Si uno se atiene a tales notas, en vez de la fórmula de lo bello artístico como la “apariencia sensible de la idea” que Hotho consigna en la edición de 1835 (la fórmula tampoco aparece en ningún otro de los oyentes de Hegel), lo que enfatiza la exposición de Hegel es *la forma de aparecer la pura apariencia sensible* en el arte. Hegel desarrolla este planteamiento en la exposición que le dedica al destino que tiene el carácter sensible del arte: la obra de arte existe para el hombre, pero específicamente para su sentido, es decir, para su interior, para la sensibilidad que tiene que ver con su ánimo, su subjetividad o su espíritu, que es en realidad la sensibilidad gracias a la cual puede encontrarse como hombre en el mundo humano, no meramente como cosa en el conjunto de las cosas o de los objetos. Este “sentido” del hombre no podría estimularse y responder con subjetividad si la obra de arte no fuera también una cosa perceptible y distinguible, y si no apareciera con tal singularidad e individualidad, que

²⁴ Cf. *ibid.*, pp. 31ss, 233ss.

²⁵ La *Introducción a la estética de Hegel* de A. Gethmann-Siefert es la exposición panorámica más representativa en este sentido en la actualidad (ver nota 7), fruto de una larga e intensa colaboración científica que no puede detallarse aquí. Federico Vercellone representa un inicio en español de esta nueva manera de exponer la filosofía del arte de Hegel, en: Vercellone, Federico, *Estética del siglo XIX*, Madrid: A. Machado Libros, 2004, capítulo 1: “La estética del idealismo alemán: Schelling y Hegel”, pp. 15-19.

rebase de por sí la mera respuesta de la percepción sensorial y demanda la del “sentido”. La prestancia sensible hace que la demanda de respuesta sea “esencialmente para el espíritu; este debe encontrar una satisfacción mediante este material sensible”²⁶. Ante lo sensible del arte tampoco respondemos con el deseo, con la necesidad de consumirlo o transformarlo, como ante un sensible particular y concreto, sino como pensantes. El interés del arte roza el interés de la inteligencia; en la consideración de los objetos, el arte los deja existir libremente, pero no con el objetivo de conocer en ellos lo universal de las cosas sensibles como es el interés de la teoría: “El arte –dice Hegel– no hace esto, no pasa por encima de lo sensible que se le ofrece, sino que tiene como su objeto esto sensible como inmediatamente existe”²⁷. Y aquí, en este punto, sintetiza Hegel lo que estrictamente hay que hacer valer en su doctrina sobre el ideal y el carácter sensible del arte: “No nos queda nada más que decir, que la superficie sensible, *el aparecer de lo sensible en cuanto tal*, es el objeto del arte, mientras que la distribución externamente sensible de la materialidad concreta es para el deseo. Pero por otra parte, el espíritu no desea el pensamiento, lo general, la estructuración de lo sensible, sino que lo que desea es lo sensible particular, abstraído de la armazón de la materialidad. El espíritu solo desea la superficie de lo sensible. De este modo, *lo sensible es elevado a apariencia* en el arte, y el arte está por lo tanto en el medio, entre lo sensible en cuanto tal y el puro pensamiento; lo sensible en él no es lo inmediato en sí autónomo de lo material, como piedra, planta o vida orgánica, sino que lo sensible es para algo ideal, pero tampoco lo abstracto ideal del pensamiento. Es *la apariencia sensible pura* y en forma más aproximada la configuración”²⁸. De las notas de Hotho de 1823 a la edición de las *Lecciones* de Hegel en 1835 hay ciertamente ajustes exigidos por las labores de edición, sin embargo, este planteamiento sobre el trabajo del arte en hacer de lo sensible pura apariencia, permanece igual de contundente. El caso es que nunca se le prestó la atención debida, y en vez de ello el énfasis recayó siempre en la definición del arte como apariencia sensible de la idea. Quizá la ubicación del pasaje en el contexto de la revisión que hace Hegel acerca de lo que debemos aprovechar y lo que debemos revisar, cuando nos proponemos determinar el concepto del arte, le resta la prestancia con que se debió haber tomado, pues por su alcance para

²⁶ Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. *Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, pp. 20ss. Las cursivas son mías.

comprender lo que es el arte y cómo procede como forma de la conciencia sensible, el planteamiento está a la altura de la doctrina del ideal. No es, por tanto, excusable que un planteamiento tan decisivo haya sido desatendido durante tanto tiempo por la interpretación establecida²⁹.

La clave para entender el énfasis de Hegel en la forma de aparecer lo sensible en el arte es la concepción del arte como representación de una representación. La necesidad de concretizarla es lo que empeña al arte y al artista a representar perceptiblemente la apariencia de la vitalidad, sobre todo de la vitalidad espiritual o significativa que demande respuesta o interpretación por parte de los receptores, a hacer corresponder la apariencia sensible y el concepto, y, para ello, retrotraer las carencias de la naturaleza a la verdad, a lo que toca las inquietudes del espíritu, en una palabra, a que frente a las representaciones que nos ofrecen los productos del arte, el espíritu se encuentre en lo suyo³⁰. Lo notable en el pensamiento genuino de Hegel sobre el arte es que, gracias a su forma de saber sensible, el artista resuelve esta tarea del arte dentro de un modo de pensar y proceder que no abandona nunca la sensibilidad, y por ello se mueve de lo sensible a la apariencia de lo sensible, y no en esa dirección, descendente y pedagógico, de la idea a su

²⁹En la edición de las *Lecciones*, el texto reaparece reformulado de la manera siguiente: “Ahora bien, de esto se sigue que lo sensible debe por supuesto darse en la obra de arte, pero solo manifestarse como superficie y *apariencia* de lo sensible. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta, la completud interna y la extensión empíricas del organismo que el deseo demanda, ni el pensamiento universal, solo ideal, sino que quiere presencia sensible, la cual debe, por supuesto, seguir siendo sensible, pero igualmente liberarse del andamiaje de su mera materialidad. Por eso en la obra de arte lo sensible, en comparación con el ser-ahí inmediato de las cosas naturales, es elevado a la mera *apariencia*, y la obra de arte se halla *a medio camino* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. *Todavía no es pensamiento puro*, pero, a pesar de su sensibilidad, *tampoco ya mero ser-ahí material*, como las piedras, las plantas y la vida orgánica, sino que en la obra de arte lo sensible mismo es algo ideal pero que, no siendo lo ideal del pensamiento, al mismo tiempo se da exteriormente como cosa. Ahora bien, si el espíritu deja ser libres a los objetos sin descender a lo interno esencial suyo (con lo que dejarían por completo de existir para él exteriormente como singulares), entonces esta apariencia de lo sensible se presenta ante él hacia fuera como la figura, el aspecto visible o el sonido de las cosas... Pues estas figuras y estos sonidos sensibles aparecen en el arte no solo por sí mismos y su figura inmediata, sino con el fin de procurar con esta figura satisfacción a superiores intereses espirituales, ya que estos tienen el poder de provocar en el espíritu una asonancia y una resonancia desde todas las profundidades de la conciencia. De este modo, en el arte se *espiritualiza* lo sensible, pues en él lo *espiritual* aparece como sensibilizado” (Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, p. 32).

³⁰Cf. *ibid.*, pp. 69ss.

sensibilización o ejemplificación en la apariencia sensible. Se está muy lejos de la metafísica platónica para pensar con tanta solvencia la apariencia del arte como la existencia de la idea, como la idea activa e influyente en la historia, como arte con reconocimiento e influjo en la cultura. Pues si el arte es una forma del saber, y en cuanto tal no puede darse sin otras, y cada una tiene su propia cultura y evolución, la cultura de la sensibilidad a la que pertenece el arte cambia con las otras y se ajusta sin perder actualidad. Justo aquí, en esta ubicación, es donde el perfil espiritual del artista resulta decisivo para la recepción, la producción y la transmisión de los contenidos y las formas del arte. Este proceso complejo del juego de los saberes en la historia de la cultura es el auténtico piso de la explicación en que se apoya Hegel para explicar la historia de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica, como formas del ideal³¹.

Las lecciones de Hegel sobre la pintura y su concepción del ideal

Dentro de las lecciones que Hegel le dedica a las artes particulares, las de la pintura son un ejemplo notable para ilustrar su concepción del arte como ideal. No solo documentan la atención de Hegel al trabajo del arte en hacer de lo sensible apariencia, sino en ponerse siempre de nuevo a la altura de la época y la cultura para, como arte, mantener en ella su relevancia. Su desarrollo histórico refina tanto la pintura como arte, que para la cultura moderna, en la que según Hegel su lugar por excelencia es una institución pública como el Museo, “lo más conforme a fin para el estudio y el goce pleno de sentido será por tanto una ubicación *histórica*”³². Hoy ha perdido preeminencia este

³¹La idea de que lo verdadero puede ser conocido de diversas maneras, y de que los modos del conocimiento deben ser considerados solo como formas, la desarrolla Hegel en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 24, nota 3 (cf. Hegel, G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, vol. 8, pp. 86-91). Esta misma idea la refiere Hegel al arte en sus *Lecciones* de 1826: el arte es “simplemente una forma (entre otras), por medio de las cuales el espíritu se trae a sí mismo al aparecer”, y su característica es traerse al aparecer, al mundo y a la vida de la conciencia, como apariencia. Cf. Hegel, G.W.F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift F.C.H.V. von Kehler*, p. 3.

³²Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, p. 632. Refiriéndose a Hegel, James J. Sheehan logra formular una buena síntesis de la diferencia que hay entre el arte como factor de cultura en el mundo griego y en el moderno: para los griegos el arte era religión, para nosotros es impensable sin la mediación de la ciencia y la filosofía; los griegos se acercaban a sus estatuas con ofrendas, nosotros con monografías y manuales; los antiguos por el arte construían templos, nosotros para el arte construimos museos.

criterio de exposición museal, pero su interés en Hegel consiste en que en 1830, cuando se inauguró el Museo Real de Berlín, este era el criterio de avanzada, y Hegel había participado en los debates al respecto, antes de la apertura del Museo al público. Su convicción de que para más disfrute *estético* la colección debía estar expuesta con criterio *científico* estaba íntimamente ligada a la idea de que la historia de la pintura como arte, ante todo, era una historia de la cultura misma, una historia en la que se podía apreciar, por un lado, la función cambiante de la pintura en la sociedad, y por el otro, la liberación moderna de la pintura hacia un arte con conciencia propia, algo análogo a lo que ocurrió en el siglo XX con la pintura pura, cuando esta se redujo a sus medios básicos, el color y el plano, y la representación y la figuración se tornaron secundarios. El criterio de Hegel para la exposición de la colección en el Museo Real, pero también para la exposición del desarrollo histórico de la pintura en sus *Lecciones*, era el siguiente: “se comienza con temas *religiosos* en una concepción todavía *típica*, con ordenamiento arquitectónico, simple, y una coloración sin elaborar. Luego el presente, la individualidad, la viva belleza de las figuras, la profundidad de la intimidad, el encanto y la magia del colorido van penetrando cada vez más en las situaciones religiosas, hasta que el arte se vuelve a la vertiente mundana, capta la naturaleza, lo cotidiano de la vida ordinaria o lo históricamente importante de acontecimientos nacionales del pasado y del presente, retratos y cosas por el estilo hasta lo más pequeño e insignificante, con el mismo amor que se había consagrado al contenido religioso ideal, y en esta esfera sobre todo alcanza no solo la más extrema perfección pictórica, sino también la concepción más viva y el modo más individual de ejecución”³³.

Pero además del elogio de la apariencia sensible en el arte, el caso de la pintura ilustra también el modo cómo el arte, en cuanto él mismo es el ideal, al ir cambiando su apariencia según la cultura general y la cultura de la sensibilidad

Cf. Sheehan, James J., *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, Munich: C.H. Beck, 2002, pp. 135-137.

³³ Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, p. 632. Aunque para la exposición del museo Hegel es partidario del criterio *histórico*, su explicación difiere del criterio histórico que defendía Alois Hirt, estrictamente ilustrativo y pedagogizante. Hegel estaba del lado de la concepción de K.F. von Rumohr, G. Waagen y W. von Humboldt, para quienes la exposición debía combinar lo histórico y lo estético. En la exposición de Hegel es muy clara esta concepción; su orden se refiere a la pintura bizantina, la italiana, la holandesa y alemana respectivamente. Cf. Sheehan, James J., “Das Berliner Museum Schinkels”, en: Sheehan, James J., *o.c.*, pp. 113-128. Cf. Pöggeler, Otto, “Hegels Ästhetik und die Konzeption der Berliner Gemäldegalerie”, en: *Hegel-Studien*, 31 (1996), pp. 9-26.

en ella, ha ido realizando a cabalidad su función histórica, precisamente, poniéndose a la par con la cultura de su presente. El hecho de que en la cultura moderna el lugar óptimo para su función, como factor de cultura, sea la institución pública del museo, y no el palacio ni el templo, muestra claramente que el poder de orientación del arte en el *ethos* común de la cultura no ha desaparecido, pero se ha modificado. Al pasar la pintura de los lugares del poder político y religioso a un lugar público del patrimonio cultural para el disfrute general, el poder de orientación del arte ha dejado de ser determinante y de contenido; tal función se ha restringido, pero el arte gana un lugar nuevo en los modernos espacios de las libertades, para el disfrute estético y el juicio reflexivo. Hegel define la función histórica del arte en el mundo moderno como *formación formal (formelle Bildung)*, como formador de cultura, en dos sentidos: como cultura, el mundo moderno es inconcebible sin el arte, pero a la vez, el arte ya no puede demandar en ella la función orientadora determinante que antes tuvo y se le reconoció. Ya no es asunto del arte en la cultura moderna hacer de vocero o receptor de los contenidos de orientación histórica, que deben regir la praxis del ciudadano moderno e ilustrado; sin embargo, por su accesibilidad, en principio para cualquiera, y en un sentido cercano a la concepción schilleriana de la educación estética del hombre, el arte sigue siendo un medio esencial de formación para la razón y la libertad. La restricción del arte, al pasar de ser el determinante de la cultura a ser solo un elemento de formación en ella, consiste en que la recepción del arte para el hombre moderno ya no es omniabarcante, indiscutida y de identificación, sin reflexión y apreciación, sino que las propuestas de orientación, de concepción y de intuición del mundo que aparecen en las obras de arte pasan por la confrontación autónoma, juiciosa o libre, y racional. Su función es motivar la reflexión, no inhibirla, como ocurre cuando el arte, el artista y los públicos son obligados a anexarse a un programa de política cultural dictatorial, sin más camino que la proclama de consignas en formas estatuidas. Estas situaciones chocan, justo porque la misma idea de ilustración que conlleva una concepción moderna de la sociedad y el Estado riñen ya con la imposición de una misión de tal envergadura para el arte, para el cual, por el contrario, en una cultura moderna, están abiertas para el artista todas las posibilidades de configuración, y para el arte, el riesgo del fracaso³⁴. Lo sublime y lo bello caracterizaron el ideal del arte de la forma simbólica y clásica; en el arte de la forma romántica, que para Hegel incluye lo que para nosotros hoy es el arte de

³⁴ Cf. Gethmann-Siefert, A., *Einführung in Hegels Ästhetik*, pp. 352ss.

la cultura moderna, el ideal del arte queda abierto y es una empresa riesgosa. Ya en Hegel se habla de este arte como arte de la disolución del ideal, pero no porque no lo tenga, sino porque el principio de este arte es la subjetividad libre del artista, de modo que la determinación de los contenidos y las formas de la obra de arte quedan a su disposición, a la disposición de su humanidad con la humanidad; sublime, bello, no bello, ahora son opciones. Hegel criticó el principio de la ironía romántica, que sobre todo para las artes literarias era la poética o la estética de actualidad en su momento en Alemania, pero no lo criticó por la ironía en cuanto tal, que si no puede faltar en la vida, menos puede faltar en el arte. Criticó el principio de la ironía a algunos teóricos del arte contemporáneos, como a los hermanos Schlegel, por plantearla como *el* programa artístico. Como programa, la ironía no solo involucra el arte en una tarea suicida, ya que una ironía programática banaliza la ironía misma, sino que, como principio hermenéutico programático, su estrategia resulta discutible para la comprensión e interpretación de las obras de arte, cuya singularidad requiere para cada cual una disposición diferente, y en muchos casos la ironía está fuera de lugar. Esto lo comprobaba Hegel en las interpretaciones del crítico literario y traductor L. Tieck, prácticamente el descubridor de Cervantes y Shakespeare para los alemanes. Tieck se había acogido al principio de la ironía de los Schlegel, pero él mismo la dejaba sin aplicación en las interpretaciones de las obras de Shakespeare. Hegel defendió, en cambio, un arte del *humor objetivo*, pues aunque en él prima el principio moderno de la subjetividad del artista, esta subjetividad del *humor objetivo* no es soberana, ni se pone por encima de la humanidad, sino que participa de ella³⁵. Un debate como estos pertenece a la preocupación genuina de Hegel por un arte confrontado con su época, y confrontado tanto crítica como afirmativamente. Esta concepción no puede considerarse históricamente superada; su gran fortaleza consiste, más bien, en mantener como ideal del arte esa solidaridad con las demandas espirituales para la humanidad de cada presente, y en concebir una cultura de la sensibilidad, una auténtica cultura artística, gracias a la cual los artistas asumen con inteligencia e inventiva los contenidos y las formas del arte para acertar en su mentalidad y sus necesidades espirituales.

³⁵Para la crítica de Hegel al principio de la ironía de los románticos, cf. Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, pp. 49-53. Para su planteamiento sobre el arte de la forma romántica como arte de la disolución del ideal, refiriéndose con ello al arte de su momento, cf. *ibid.*, pp. 435-447. En el mismo aparte, al final, Hegel hace el elogio del arte del *humor objetivo*. Véase para ello el pasaje sobre “El final de la forma artística romántica”, en: *ibid.*, pp. 441-447.