

¿QUÉ QUEDA DE ESPÍRITU EN EL ARTE CUANDO ÉSTE DEJA DE SER SU MANIFESTACIÓN ADECUADA? A PROPÓSITO DE HEGEL Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO*

WHAT REMAINS OF SPIRIT IN ART WHEN THIS CEASES TO BE ITS ADEQUATE MANIFESTATION? ABOUT HEGEL AND CONTEMPORARY ART

José Francisco Zúñiga García
Universidad de Granada

Resumen: *Con su tesis acerca del carácter pasado del arte, Hegel ha pronosticado acertadamente el papel que le ha sido asignado en el mundo contemporáneo: el arte es extremadamente libre, pero carece de consecuencias para la praxis humana. Hegel plantea, en realidad, una paradoja: al mismo tiempo que define racionalmente el fin último del arte, decreta su final, su acabamiento. El artículo desarrolla un razonamiento igualmente paradójico –unas veces a favor, otras en contra de Hegel– con el fin de poner en cuestión el fin del arte que los actuales seguidores del pensador alemán han postulado, y recordar así lo que verdaderamente vincula al arte de hoy con el arte del pasado.*

Palabras clave: *Hegel, fin del arte, formación, hermenéutica, estética.*

Abstract: *With his thesis about the bygone character of art, Hegel rightly predicted the role it has been assigned in contemporary world: art is extremely free, but it has no consequence*

* La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación “Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores” (FFI2013-41662-P), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y los Fondos Estructurales de la Unión Europea (FEDER) para el período 2014-2017.

in human praxis. Actually Hegel poses a paradox: while he rationally defines the ultimate purpose of art, he also decrees its end, its finishing. This paper develops an equally paradoxical reasoning –sometimes in favour, sometimes against Hegel– to call into question the purpose of art postulated nowadays by the followers of the German thinker, and so to remember what binds contemporary art with past art.

Keywords: *Hegel, end of art, education, hermeneutics, aesthetics.*

I

La pregunta está dirigida al siguiente razonamiento de Hegel: el arte es, según el filósofo alemán, por un lado, la existencia del espíritu en la naturaleza y, por otro, representa el modo en que, por decirlo así, el espíritu encuentra la puerta de salida de la naturaleza (la supera, *hebt die Natur auf*). En su desarrollo histórico el arte dejaría de ser, *necesariamente*, la expresión adecuada del espíritu precisamente por la vinculación intrínseca del arte con la naturaleza, frente a otros modos de manifestación más adecuados al espíritu (la religión, la filosofía) que no estarían intrínsecamente ligados a ella¹. Así que: ¿qué queda de espíritu en el arte cuando se ha cumplido su destino histórico?

Para responder, es necesario hacer dos aclaraciones conceptuales previas: por un lado, “naturaleza” refiere en Hegel, fundamentalmente, a lo que se opone al espíritu, y designa el reino de la necesidad frente al de la libertad²; por otro lado, como dice en uno de sus escritos de juventud, “se puede llamar ‘espíritu’ a la vida infinita en oposición a la multiplicidad abstracta, puesto que espíritu es la concordia viviente de lo múltiple en oposición a lo múltiple”³. Del texto citado se desprende que el espíritu es para Hegel lo opuesto a la multiplicidad sensible (lo opuesto a la vida tal como se da en la naturaleza), a saber: en todos los seres vivos, excepto en el hombre, la vida se inicia y se cierra más allá de ellos, pues de la naturaleza reciben la vida y a ella vuelven al morir (Hegel habla de un movimiento dialéctico como cualquier otro de la realidad). Pero en el hombre, al ser conciencia, el movimiento se realizaría de otro modo. El hombre (entendido tanto individual como colectivamente: en cuanto conciencia, pensamiento, libertad) iniciaría un movimiento dialéctico desde sí mismo que retornaría a sí mismo. En cuanto conciencia de sí, cada individuo humano sería un absoluto, un fin en y para sí, un ser libre que debe

¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, Madrid, Abada, 2006, p. 51.

² Téngase presente: el artista, en tanto que creador de los contenidos espirituales del arte, no procedería de la vida natural.

³ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Escritos de juventud*, México, FCE, 1978, p. 401.

ser respetado por otros seres libres. Pero obviamente, si eso es así, ya en el terreno de la libertad está dada la base para la contraposición violenta de unos individuos con otros, e incluso de uno mismo contra su sí mismo. En este ámbito reflexivo, de toma de conciencia de sí, se impone el concepto de espíritu, como “principio generador de su filosofía”, en los múltiples sentidos que adopta en la obra de Hegel⁴. Para lo que aquí interesa, destaco los siguientes: en primer lugar, “espíritu” es, según Hegel, el concepto más elevado a que ha llegado el desarrollo histórico, el sentido de su propia época, en la cual se estaría alcanzando –así lo creía– la comunidad universal de los hombres libres, la “paz perpetua”. En segundo lugar, en relación con las filosofías de Schelling y Spinoza, “espíritu” es la sustancia absoluta que constituye la unidad de las conciencias que son para sí en cuanto que son libres e independientes y se contraponen unas a otras: “El yo que es un nosotros, y el nosotros que es yo”⁵; de manera que el espíritu es la sustancia única de Spinoza, pero escindida en innumerables individuos que se contraponen absolutamente aunque, no obstante, esa contraposición absoluta de individuos y la lucha entre ellos “pide”, por así decir, un paso ulterior, a saber, el perdón de su diferencia absoluta, que daría lugar a la reconciliación y al reconocimiento mutuo de su dignidad humana. Así que se puede decir que, para Hegel, el espíritu es el sujeto colectivo, una colectividad unida no como algo inmediatamente dado, sino como resultado de la historia educadora de la humanidad.

Pues bien, según se desprende de lo dicho, que el espíritu sea el concepto supremo y sea definido así, delata un asunto de trascendental importancia para la determinación del lugar del arte en todo este asunto (algo en lo que insiste muy acertadamente Ramón Valls): el punto de enlace de la filosofía hegeliana con la de Kant se sitúa no tanto en la tercera crítica cuanto en la segunda. Schiller se había inspirado en la tercera crítica (y, por tanto, en la cuestión de la obra de arte); Schelling se había centrado en la teleología; pero Hegel había tomado como centro el postulado de la armonía de la naturaleza o necesidad con el fin de la libertad⁶. La libertad exige que todo esté abocado a ella, de manera que la naturaleza debe quedar necesariamente superada en el espíritu. Y ello es lo que, según Hegel, habría acontecido en la época moderna. Lo cual viene a significar una afirmación del spinozismo: “La materia del postulado de la razón que expone la filosofía crítica destruye a esta misma filosofía y es principio de spinozismo”⁷. “Spinozismo” quiere decir: se postula la armonía de la naturaleza o necesidad con el fin de la libertad. No cabe que haya dos reinos separados: si hay la libertad, la naturaleza tiene que estar abocada a

⁴ Cf. Ramón VALLS PLANA, “La Enciclopedia en la vida y obra de Hegel”, en: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, pp. 11-37.

⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Fenomenología del Espíritu*, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 113. Cf. Ramón VALLS PLANA, *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona, PPU, 1994.

⁶ Cf. Ramón VALLS PLANA, “La Enciclopedia en la vida y en la obra de Hegel”, p. 18. Cf. también G. W. F. HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, §§ 54-55”.

⁷ G. W. F. HEGEL *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, pp. 157-159.

ella. No obstante, para Hegel, el spinozismo es el punto de partida esencial de toda filosofía, pero no es el punto de llegada, pues el ateo Spinoza afirma que espíritu y naturaleza son lo mismo. Ese no es el caso de Hegel y precisamente esta posición es la que afecta a las relaciones entre el arte y la filosofía.

Si, por otra parte, según Hegel, la idea es síntesis de finito e infinito y toda la filosofía consiste en ideas y el espíritu no es otra cosa que el sistema completo de las ideas⁸, ¿qué le queda al arte? Si la verdad de cada cosa particular reside en su inserción en el todo y si lo verdadero es el todo⁹, ¿qué queda cuando el arte deja de ser la manifestación adecuada del espíritu? La tesis que plantea este artículo es que la potencia explicativa del pensamiento de Hegel para dar cuenta del arte contemporáneo depende de la respuesta que se dé a la cuestión planteada en el título. "Arte contemporáneo" viene a significar el arte que se hace después de la ruptura con formas anteriores del arte. El término se emplea, efectivamente, en el sentido de ruptura con lo anterior. Según se suele decir, Hegel habría sido el primero en pensar este rasgo característico del arte contemporáneo al introducir la tesis del fin del arte, implícita en su razonamiento sobre el papel del arte en el desarrollo del espíritu. De modo que la expresión "fin del arte" atribuida a Hegel condensa el intento de buena parte de las filosofías del arte recientes, a las que podemos llamar por ello "neohegelianas", de atribuir al pensador alemán el desvelamiento del sentido del hacer artístico de nuestros días. Si se acepta la tesis de Hegel como diagnóstico del arte contemporáneo, entonces o bien se entiende que el arte carece de contenido espiritual y desemboca en el nihilismo, o bien se defiende que el diagnóstico hegeliano abre el espacio de libertad del arte contemporáneo, pero admitiendo contradictoriamente su posición en el sistema (donde necesariamente, sus contenidos espirituales pasan a la religión y a la filosofía). En ambos casos, sin embargo, el arte carece de consecuencias para la praxis, pues su contenido práctico-político queda anulado precisamente por la posición que el arte ocupa en el sistema social. De manera que se hace necesario repensar la posición de Hegel.

II

La cuestión del fin del arte se puso de moda hace unas décadas gracias al filósofo norteamericano Arthur C. Danto¹⁰, aunque verdaderamente la expresión literal procede del historiador del arte alemán Hans Belting¹¹, referida

⁸ Cf. G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, pp. 110 y ss.

⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 51-54.

¹⁰ Por ejemplo en los siguientes escritos de Arthur C. DANTO: "El final del arte", en *El paseante*, 22-25 (1995) 30-54 (publicación original: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, capítulo 5); *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 (edición original: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton & New York, Princeton University Press, 1997).

¹¹ Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte*, Múnich, Deutscher Kunstverlag, 1984.

más bien al fin de la historia del arte. Danto afirmó haber extraído la idea de Hegel, pero realmente éste nunca habló de “fin del arte”, sino en todo caso de “carácter pasado del arte”¹², expresión que viene a querer decir que el arte ya –es decir, en nuestro tiempo, suponiendo que “nuestro” tiempo sea el mismo que el del pensador idealista alemán– es innecesario para la formación (*Bildung*) del ser humano. En efecto, en los apuntes que conocemos de los cursos de estética que impartió en Berlín en varias ocasiones a lo largo de la década de 1820 no se encuentra la expresión “fin del arte” referida a la muerte o acabamiento del mismo, sino que en ellos habla más bien de distintos fines que desde la tradición filosófica se le han asignado al arte¹³, los descarta todos y se decanta finalmente por el único modo de entender la finalidad del arte que, según el pensador alemán, puede interesar a la filosofía, a saber: el ser *exposición de lo absoluto* en cuanto reconciliación de la libertad con la naturaleza. De manera que Hegel plantea, en realidad, una paradoja: al mismo tiempo que define racionalmente el fin último del arte, decreta su final, su acabamiento.

En la forma actualizada por Arthur C. Danto¹⁴, la expresión no refiere a un juicio sobre el valor de las obras de arte contemporáneo. Danto aspira a formular, al igual que Hegel, un juicio histórico, objetivo, a saber: desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX el arte había estado guiado por una meta histórica que llegaría a su fin en la década de los años sesenta en Nueva York. El fin del arte consistiría en la disolución de toda finalidad histórica a favor del pluralismo y la apertura radical que vive el arte en las sociedades democráticas, igualmente plurales y abiertas. A partir de ahora, cualquier cosa puede aspirar a ser una obra de arte con tal de que mantenga la estructura referencial que Hegel había enunciado como propia del arte: el ser manifestación sensible de la Idea. El arte no tendría ningún límite y el artista podría actuar a partir de entonces sin más restricciones que las de su propia voluntad de dotar de sentido a cualquier configuración sensible.

Sin embargo, la crítica de Hegel a la voluntad artística y a la ironía romántica¹⁵ pone de manifiesto lo lejos que está una posición como la defendida por Danto del sentido del “fin del arte” que tenía el pensador alemán. Pues cuan-

¹² Cf. G. W. F. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Filosofía del arte o Estética*, p 61.

¹³ Cf. G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, pp. 65-99. Hegel trata los siguientes puntos de vista: la imitación de la naturaleza, el despertar de las pasiones y, por último, el fin moral. El fin o propósito fundamental del arte, arguye, no puede ser la imitación como mera exposición de lo natural en su aspecto exterior. El arte, debe, además, satisfacer el ánimo, despertar las pasiones, pero no con el fin solo de despertarlas, sino con la intención de elevarse sobre ellas en una dirección moral. Sin embargo, si el arte tuviese un fin moral implícito, como doctrina o como ley, perpetuaría la oposición entre el deber, por un lado, y las pasiones, las inclinaciones y el sentimiento, por otro. Trazar un desarrollo para el arte, descubrir su fin último, es, para Hegel, atender a la reconciliación entre libertad y naturaleza y éste sería el único modo de entender la finalidad del arte que puede interesar a la filosofía, a saber, el ser, literalmente, la *exposición* de lo absoluto.

¹⁴ Este razonamiento de Danto se encuentra en muchos de sus escritos. Véase, por ejemplo: Arthur C. DANTO, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 35-51.

¹⁵ G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, pp. 87-95.

do Hegel define el arte como manifestación sensible de la Idea, está diciendo de otra manera que el arte es *la forma en que el espíritu aparece fenoménicamente*. En la definición se incluye el punto de vista filosófico, un modo de consideración del arte que se distingue de otros (por ejemplo, el sociológico, el psicológico, el antropológico o el del historiador del arte) en que incluye la necesidad lógica, racional. Desde el punto de vista filosófico¹⁶, se trata de encontrar el punto de unión “lógico” que liga el arte con la religión y con la filosofía. Y, desde ese punto de vista, el arte no es más que uno de los modos en que el hombre toma conciencia de las supremas ideas de su espíritu.

Así, pues, para entender qué sea el arte desde el punto de vista filosófico hay que atender a la relación entre la idea, el espíritu y la naturaleza que establece Hegel¹⁷. Según él, la idea es lo verdadero en sí y para sí, lo espiritual, lo espiritual universal o espíritu absoluto. El espíritu es absoluto cuando no se encuentra en la oposición entre la naturaleza y el espíritu finito. Se puede entonces entender que de la oposición entre naturaleza y espíritu surge el espíritu absoluto. Además hay, según Hegel, tres formas de resolver la contradicción entre la naturaleza y el espíritu finito, y las diferencias entre ellas se refieren a la forma de la reconciliación. En primer lugar, en el arte, la reconciliación se da en la intuición, en la conciencia intuitiva (“saber inmediato y sensible del espíritu absoluto”). En segundo lugar, en la religión, la reconciliación se da en representación (“conciencia representativa del espíritu absoluto”) y, en tercer lugar, en la filosofía, la reconciliación se da en el pensamiento (“conciencia pensante del espíritu absoluto”). Por tanto, del ordenamiento racional se “deduce” necesariamente el carácter pasado del arte (que, como hemos dicho, es usualmente interpretada como tesis acerca del fin del arte). El arte es para Hegel un pasado porque, en “nuestros tiempos”, en los que prima la reflexión y la racionalidad, el arte ya no tiene la función que tuvo en otros tiempos: justamente, el ser “manifestación sensible de la idea”, que es otra definición de la forma clásica del arte, donde se da una adecuada conformación de la idea con su manifestación sensible, a diferencia de la forma simbólica que la precede, en la que se produce una inadecuación entre la exposición (sensible) y la Idea, y a diferencia también de la forma romántica que la sucede, en la que la Idea sobrepasa, por así decir, la naturaleza a causa precisamente del descubrimiento del carácter inadecuado de la naturaleza para expresar y recoger el espíritu.

Así pues, la tesis hegeliana del fin del arte (entendiéndola en el sentido de que el arte, según su más alta determinación es para nosotros “algo pasado”) quiere decir, según una interpretación más fiel a los textos de Hegel que la de Arthur C. Danto, que el arte ya no es para nosotros la “praxis reflexiva más abarcante” y que el carácter determinado que la praxis (es decir, la realización efectiva de la libertad del hombre) ha alcanzado a través de otras formas (la religión, la filosofía) es superior al del arte. Y que esto “permanecerá” así para

¹⁶ *Ibid.*, pp. 53-54.

¹⁷ *Cf.* para lo que sigue, *Ibid.*, pp. 99 ss.

nosotros. Éste es realmente, el pronóstico de Hegel para el arte que vendrá después del fin del arte (después de la forma romántica del arte). No hay, pues, que interpretar que, según Hegel, después del fin del arte ya no habrá arte, ni que tras el fin del arte, ya no habrá buen arte¹⁸. Efectivamente, Hegel reconoce que tras la forma romántica del arte habrá arte, pero no ya referido a su contenido espiritual, pues por su propia naturaleza el espíritu tiende a librarse de su configuración natural (sensible, material). Si seguimos vinculando el “buen arte” con su configuración estética (sensible), entonces las obras de arte serán buenas obras de arte por su resultado estético, aunque estén vacías de contenido, es decir, de espíritu.

Desembocamos así nuevamente en la pregunta que ha motivado todas estas reflexiones: ¿cómo entonces se puede seguir creando arte cuando éste ya ha superado su más alta determinación? ¿Queda algo de espíritu en él? Podríamos buscar entonces en la última forma del arte que Hegel concibe un enlace para derivar la forma contemporánea del arte a partir del pensador idealista. Pero es extremadamente difícil, pues no tendremos más remedio que reconocer que lo característico de la forma romántica del arte es, por una parte, que la figura sensible, material (la parte de la obra de arte que arraiga en la naturaleza) ya no capta el contenido espiritual inmediatamente y, por otra, que el contenido espiritual se ha desarrollado de manera tal que ya no se deja apresar en una forma sensible.¹⁹ El arte, por consiguiente, quedaría al margen de lo espiritual y no tendría consecuencias para la praxis del hombre. Con ello, en cierta manera, Hegel pronostica el destino que le ha sido reservado al arte en la actualidad: está vacío de espíritu, en la medida en que sus consecuencias prácticas están limitadas al interior del sistema “arte”. Y, en este sentido, ha pronosticado acertadamente el papel que le ha sido asignado en el conjunto del sistema: el arte es extremadamente libre, pero carecería, según la posición que Hegel le reserva, de consecuencias prácticas y, por consiguiente: nada quedaría en él de espíritu²⁰.

III

Hegel plantea, en realidad, una paradoja: al mismo tiempo que define racionalmente el fin último del arte, decreta su final, su acabamiento. Quiero desarrollar en esta última parte del trabajo un razonamiento igualmente paradójico –unas veces a favor, otras en contra de Hegel– con el fin de poner en cuestión el fin del arte que los actuales seguidores del pensador alemán han

¹⁸ Cf. Georg W. BERTRAM, “Kunst und Alltag: Von Kant zu Hegel und darüber hinaus”, en *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 54/2 (2009) 203-217.

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007, pp. 441 ss. (se trata del “final de la forma artística romántica”).

²⁰ Así que podríamos decir que Hegel produce el efecto contrario: el descubrimiento del sentido de un espíritu que ha abandonado la naturaleza. ¿Qué queda? El arraigo del espíritu en la naturaleza. La cosa misma “pide” el recorrido de vuelta de la filosofía al arte.

postulado, y recordar así lo que verdaderamente vincula al arte de hoy con el arte del pasado²¹, frente a las vanas discusiones acerca de lo que todo el mundo ha sentido tantas veces ante muchas cosas que pasan por ser arte y que han encontrado su justificación teórica en Danto cuando escribe: “Ahora no es posible decidir si algo es un obra de arte o no”²².

¿Qué nos pasa? ¿Qué pasa hoy con el arte, con el hombre, con las humanidades, con la filosofía? El discurso sobre el fin se ha extendido a todos los ámbitos: fin de la historia, fin de la filosofía, fin del hombre, fin del arte²³. Quizá la inutilidad del arte para la formación del hombre moderno postulada por Hegel (su “carácter pasado”) refleja el fin de una concepción del hombre que efectivamente ya ha pasado, el acabamiento de un modelo antiguo que afecta a las instituciones educativas (incluida la Universidad) y a la propia naturaleza de la formación, fin que tiene que ver con el cambio de nuestras sociedades y con la transformación de nosotros mismos en cuanto seres humanos.

¿Significa esto que el arte de hoy ya nada tiene que ver con el de ayer? ¿Afectan los cambios a la naturaleza misma del arte? ¿No tiene el arte –igual que la filosofía, igual que el hombre– una esencia que deba ser conservada? ¿Afectan los cambios a la naturaleza misma del arte, hasta el punto de que ya no se la reconozca? Así pues, se trata que pensar, para darle el justo sentido a la cuestión del fin del arte, si los cambios que se han producido en los últimos tiempos afectan tan radicalmente a la cosa misma del arte, hasta el punto de que ya no se la reconozca, o bien si no es así.

Evitaré dos posiciones extremas que se pueden adoptar ante esta cuestión: por una parte, la de los que defienden la conservación a ultranza y la convierten en un principio que no admite discusión, aunque su justificación ya no sea posible, a la vista de las transformaciones que han tenido lugar. Las condiciones sociales, institucionales e históricas no afectarían, según ellos, a la esencia de lo que debe ser conservado. Ahora bien, ya sabemos que muchas veces defender la esencia inmutable de las cosas ha significado perpetuar un estatus antiguo para mantener la propia posición de privilegio, dejando de lado lo más obvio, a saber: que la esencia tiene una historia y se ve afectada por el tiempo. Por otra parte, la de los que en nombre de la innovación y el progreso, en su afán por avanzar, destruyen incluso aquello que merece la

²¹ Cf. Hans-Georg GADAMER, “¿Fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad”, en Hans-Georg GADAMER, *La herencia de Europa. Ensayos*, Barcelona, Península, 1990, pp. 65-83.

²² Arthur C. DANTO, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 53.

²³ En relación con los otros fines, es pertinente plantear aquí, brevemente, algunos interrogantes. En cuanto al fin de la historia: ¿ya hemos encontrado el camino de la libertad para todos? En cuanto al fin de la filosofía: que la metafísica haya llegado a su fin, ¿significa que ya no se puede seguir pensando? Y, finalmente, en relación con el fin del hombre: que el último hombre nietzscheano, ése que ni siquiera se ha enterado de la muerte de Dios, se extienda sobre el planeta (como uno de los efectos de la globalización), ¿va a impedir que sigamos definiéndonos a partir de hechos constitutivos del hombre como el respeto a los muertos, la prohibición del incesto o el saber de la muerte? Cf. Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 66 s.

pena ser conservado: haciendo *tabula rasa*, tiran a la basura la herencia de la humanidad, pretenden comenzar de cero, empezar de nuevo y mirar solo adelante, como si nada de lo hasta ahora hecho mereciera ser conservado y transmitido²⁴. Entre ambas, quiero sostener una posición conservadora, que consiste en defender por encima de todo el carácter formativo del arte, carácter que se puede enunciar con la expresión clásica de Schiller: “A la libertad por la belleza”²⁵. Pero, al mismo tiempo, mantengo la siguiente posición: solo se puede ser conservador rompiendo con la visión conservadora del arte. Y no se trata de una formulación ambigua, sino de un punto de vista que está justificado a partir de la paradoja que he anunciado antes en el pensamiento estético de Hegel. Afrontaré la paradoja tomando posiciones a favor y en contra. En primer lugar, contra Hegel, afirmaré que el arte no tiene un fin último absoluto. En segundo lugar, con Hegel, criticaré la ironía del arte contemporáneo (mejor: haré ver que se trata solo de ironía). Y, finalmente, contra Hegel, afirmaré el carácter formativo del arte. En realidad quisiera pensar que todo se reduce a una cuestión de sentido común: no hay que conservar a toda costa, ni tampoco destruir a cualquier precio, sino más bien conservar lo que haya que conservar y destruir lo que haya que destruir.

Según Hegel, como hemos visto, el arte solo le interesa a la filosofía desde el punto de vista lógico, esto es, desde el punto de vista de la necesidad que tiene el hombre de tomar conciencia de las supremas ideas del espíritu a través del arte. “En la filosofía –escribe– [...] todo debe ser resultado [...]. El arte es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica. Este modo particular, el espiritual llevarse a aparición fenoménica, debe ser esencialmente resultado”²⁶. Si la filosofía “no tiene otro objeto que Dios”²⁷ y la verdad fuese “teología y servicio divino”²⁸, entonces el arte únicamente existiría como “la conciencia intuitiva del espíritu absoluto”, es decir, su manifestación solo sería necesaria como paso previo a la aparición de todo el contenido del espíritu en la filosofía, en forma de “conciencia pensante”. El arte sería entonces, en efecto, algo pasado, pues en nuestro tiempo la vida del hombre habría de estar gobernada enteramente por la razón y ordenada por leyes. En el arte, en cambio, estaría presente una vitalidad en la que lo general no aparecería abstractamente como ley, por lo que sería inútil para la formación de los indivi-

²⁴ Walter BENJAMIN, “Experiencia y pobreza”, en Walter BENJAMIN, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 165-173.

²⁵ Cf. Friedrich SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en Friedrich SCHILLER, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona Ánthropos, 1999. Que estemos ante el final de una cultura unitaria, que ya no dispongamos de un pensamiento que dé unidad al mundo no significa que tengamos que rendirnos al presente: si el arte se ha convertido hoy en un laboratorio de nihilismo, nunca se rinde ante él, de manera que en sus realizaciones debemos buscar siempre, en expresión de Claudio Magris, la combinación de los “valores fríos” de la democracia con los “valores calientes” del arte, la literatura, el amor, incluso de la religión.

²⁶ G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, p. 53.

²⁷ *Ibid.*, p. 113.

²⁸ *Ibidem.*

duos, que debería estar orientada a la adquisición de puntos de vista generales. De manera que el arte ya no procuraría a nuestras necesidades espirituales la satisfacción que en el arte buscaron otros pueblos en otros tiempos, como cuando los dioses de los griegos estaban realmente presentes en las esculturas. Hegel admite que cabría lamentar que para nosotros esos tiempos bellos hayan pasado, y achacarlo a que la penuria de la vida “haya aumentado por la complicación propia de la vida del estado”²⁹, que los individuos estén prisioneros de intereses mezquinos y atiendan solo a la utilidad. Pero eso, para Hegel, no cambiaría nada: el arte seguiría siendo algo pasado.³⁰

Ahora bien, ese carácter pasado refiere a una concepción del arte extraída por Hegel aplicando el punto de vista de “la filosofía”³¹. Si la tarea de la filosofía consistiese en superar la oposición entre la libertad y la necesidad de las inclinaciones naturales, si la verdad de cada parte fuese algo no verdadero y la verdad propiamente dicha fuese la armonía y conciliación de las partes, si la perspectiva de la filosofía fuese la de la oposición que se resuelve, entonces el fin último del arte tendría que ser la exposición del fin último absoluto. Lo supremo, “la idea de la oposición que se reconcilia”, tendría que ser la perspectiva en la que se encuentra el arte. Pero si el arte se mantuviera como arte sin referencia al fin último absoluto, entonces el arte no tendría que pertenecer al pasado. Pues, ¿se puede seguir manteniendo que el arte tenga como “fin último” la exposición de lo absoluto? ¿No es esta concepción de Hegel algo pasado, un fruto arrancado del árbol que ya no tiene la vida real de su existencia?

Se puede ilustrar la posición hegeliana (y mostrar hasta qué punto pertenece al pasado) recurriendo a uno de los últimos artistas que la han defendido, el escritor húngaro Sandor Marai³², quien mantiene, como Hegel, una clave

²⁹ G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, p. 61.

³⁰ “Las estatuas –escribe en la *Fenomenología del espíritu*– son ahora cadáveres, cuya alma vivificante se ha esfumado; los himnos, palabras sin fe; las mesas de los dioses se han quedado sin alimentos ni bebidas espirituales y ni sus fuegos ni sus fiestas devuelven a nuestras conciencias su unidad dichosa con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que alcanzara la conciencia de sí incluso en el aplastamiento de los dioses y los hombres. Ahora solo son lo que son para nosotros: bellos frutos arrancados del árbol (...). Pero no está la vida real de su existencia” (G.W.F. HEGEL, *Fenomenología del Espíritu*, pp. 425-436).

³¹ Cf. para lo que sigue G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, p. 79.

³² En *La hermana* (Barcelona, Salamandra, 2007), la última obra que publicó en Hungría antes de exiliarse a Estados Unidos en 1948, Sandor Marai cuenta un episodio de la vida del pianista Z, quien, en la cumbre de su éxito, viaja en tren hacia Florencia invitado por el gobierno italiano para dar un concierto. Poco antes de cruzar la frontera comienza a sentirse mal y, tras su actuación, es ingresado en un hospital aquejado de una extraña enfermedad. Una noche, en medio del delirio provocado por la medicación, Z escucha una voz femenina que le dice: “No quiero que te mueras”. Estas palabras actúan como un revulsivo que lo lleva, después del cuestionamiento radical que ha supuesto la enfermedad, a encontrar la solución del enigma de su vida, de su hacer en la vida; que lo llevan, en fin, a la salvación, a la muerte. Destino cumplido, tarea cumplida, fin final cumplido. En la novela el autor intenta entender en clave teológica la relación del hombre con el sufrimiento y, al mismo tiempo, dar una respuesta a la pregunta por el significado del amor entendido como pasión destructiva. ¿Puede el hombre darle sentido a esa pasión? ¿Debe el hombre entregarse a la pasión elemental, a la destrucción sin más? Ahora bien, no hay que olvidar el contexto en que la novela fue escrita,

teológica: el artista sabe qué hacer cuando sigue la voz de Dios. Sin embargo, buena parte del arte contemporáneo puede entenderse como un intento por parte de los artistas de romper los últimos vestigios que quedaban del antiguo diálogo entre hombres y dioses. El artista contemporáneo ya no oye la voz de Dios, sino otra que lo planta ante el enigma de su soledad y lo fuerza a extraer de sí mismo un orden interior, que es monológico³³.

Pero, en su perplejidad ante el descubrimiento de la inexistencia de fines últimos absolutos, el arte contemporáneo ha caído sin darse cuenta en la forma irónica del espíritu cuyas insuficiencias ya habían sido fuertemente criticadas por el propio Hegel en su *Filosofía del arte o estética*³⁴. Hay, pues, que

para entender que Sandor Marai, al plantear esas cuestiones sobre el sentido del amor, se proponía en realidad entender lo que estaba pasando en la Europa de la Segunda Guerra Mundial, analizar y, en cierto modo, justificar, la pasión destructiva que estalló entonces. ¿Se trata de un mal merecido? ¿Por qué Europa se destruye? ¿Por qué nuestra tradición artística llega a su fin? Sandor Marai muestra que ni la educación, ni la moral, ni las normas sociales, tienen nada que hacer cuando la pasión nos asalta. ¿Puede el hombre aceptar sin más esto? Si fuese así, el mundo no tendría sentido. El hombre no debe entregarse simplemente a esa pasión elemental, pues si no supiésemos orientarla bien, mandaría en nuestras vidas. Si nos entregásemos a la pasión destructiva, tendríamos suerte de haberla padecido, pero ella sería dominadora. No podemos aceptar sin más la destrucción y el sacrificio, sino que debemos darle un sentido. Y aquí es donde interviene el arte. El artista sabe que la razón y el orden no son superiores a los sentimientos (es decir, al desorden). En la sociedad (en el orden) el artista encarna el desorden, pues vive en los límites de la convención, en su margen, incluso fuera de ella, en la soledad. Puede mostrar disciplina, modales impecables, cortesía y llamada tranquilidad. Pero todo ello en su conjunto no es más que el modo en que el artista salvaguarda su soledad. La destrucción, la muerte y la pasión son, todos ellos, necesarios para que después venga la calma. “Probablemente sea necesario hacer sacrificios”; “hay que hacer sacrificios. De lo contrario no hay cambio ni salvación”, dice el artista Z (p. 48). El sacrificio es necesario para cumplir el fin último del arte. Entre el hombre y la naturaleza el artista ve vínculos desconocidos. La gente no lo sabe y niega la existencia de Dios. En todas las épocas ha sido así, y también en la nuestra: “Nuestra época es tan desgraciada porque ha dejado de percibir directamente a Dios” (p. 50). “Sin una ‘relación vital’ con Dios, la vida no es más que una serie de terribles accidentes”. Sandor Marai mantiene, pues, una clave teológica: el artista sabe qué hacer cuando sigue la voz de Dios, una voz que no le dice qué ha de hacer (ése es el destino del hombre, su libertad) sino qué no debe hacer. Para percibir esa voz, no hay que estar despistado por otros sonidos, hay que ser cauteloso con los ruidos que produce la vida y no quedar sordo por su causa. Hay que prepararse para oír lo esencial, las “señales”. Si hay señal, alguien señala; “alguien” entonces, tiene que ser Dios, que habla y advierte, pero es muy difícil oírlo. Habría que estar atento, como “los sabios de las grandes culturas antiguas”, que vivían muy cerca del rumor del mundo”, como Goethe, que aspiraba a una sabiduría de este tipo. El artista se vuelve sordo si se abandona a la pasión ciega, fuerza vital elemental. Pero la vida no es Dios, ni la razón, la educación, la sociedad y el orden bastan por sí mismos para dominarla. “Quien aún no se ha vuelto sordo del todo –dice Sandor Marai– siempre escucha las voces que le disuaden de hacer lo que no debe” (p. 54).

³³ Cf. Félix DE AZÚA, “El rostro del silencio”, *El País*, 13 de diciembre de 2008: “El artista del siglo XX sabe que el mundo exterior ha dejado de ser aquel lugar habitable [...]. Ahora el mundo exterior es tan sólo el escenario de una carnicería y esa carnicería es la de todos los humanos. Simbólicamente lo supo cuando los ciudadanos más avanzados del universo decidieron extirpar del globo a otros ciudadanos a quienes acusaban de tener una sangre sucia. Luego comprendió que aquella matanza técnica y ruidosa había sido un disimulo para ocultar la matanza verdadera que es la de todos los seres humanos, los cuales, ahora, carecen de refugio donde descansar tras la muerte. Son reses camino de la aniquilación. / El artista sabe que la suya es una tarea imposible, pero se empeña en ella”.

³⁴ G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*, pp. 87 y ss.

darle la razón a Hegel frente a ese arte contemporáneo que se basa en el yo del artista como principio absoluto, un yo que maneja a su antojo las cosas, que construye y destruye a su capricho. En la descripción de Hegel, el artista contemporáneo sería un artista fichteano, para quien todo lo que le sale al paso sería, en realidad, *puesto* por él mismo. Al imponer su yo no haría otra cosa que seguir el principio de la libertad moderna: “La determinación del hombre, de la vida, del individuo, es expresar su individualidad, llevarse a aparición fenoménica, y es así como el hombre realiza efectivamente su interior”³⁵. Según Hegel, el artista irónico se expresa y realiza obras de arte cuyo contenido es su sustancia, pero en tanto que se da a sí mismo una figura, no la toma realmente en serio. Los demás pueden pensar que el artista lo hace, y pueden incluso engañarse respecto de la sustancialidad de su contenido; pero en realidad, para el artista, solo es algo puesto por él y, por tanto, nada sustancial. Todo es, en el fondo, para el artista, una apariencia, un no-ser. El artista “considera a los otros como engañados”³⁶, pues la obra solo vale como algo puesto por él, él es el creador de todo; es, por tanto, genio, se encuentra a sí mismo en esta vida genial. Para ser genio conviene que se libere de todo lo que le rodea y lo convierta únicamente en algo puesto. Sus vínculos con el mundo son solo una apariencia, es decir, “se comporta en tales relaciones solo irónicamente ante ellas”³⁷. Si todo para el artista contemporáneo es apariencia, entonces no hay nada sustancial: “En tal vanidad todo lo verdadero y objetivo está en poder del sujeto, solo se satisface en el sujeto y, por tanto, el sujeto mismo es esa vanidad, pues ya no tiene nada sustancial en sí; el mismo es lo vacío”³⁸. En resumidas cuentas, con esta descripción del artista irónico fichteano, Hegel anticipaba una de las figuras más destacadas del arte contemporáneo, un sujeto desdichado que, por veracidad, ha dejado de creer en los versos de Rilke, que decían:

En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,
 todo será destreza y botín sin importancia;
 solo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón
 que te lanzó una compañera eterna,
 a tu mitad, en impulso
 exactamente conocido, en uno de esos arcos
 de la gran arquitectura del puente de Dios:
 solo entonces será el saber-(re)coger un poder,
 no tuyo, de un mundo³⁹.

Al descubrir que el balón no nos lo ha lanzado una compañera eterna en impulso exactamente conocido y que su trayectoria no sigue los arcos de la

³⁵ *Ibid.*, p. 89.

³⁶ *Ibid.*, p. 91.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Reiner María RILKE, apud Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984, p. 6 (traducción ligeramente modificada).

gran arquitectura del puente de Dios, el artista contemporáneo ha olvidado el comienzo de este poema, ha olvidado que el arte le impone también un límite a su voluntad, que no se entra en el arte por voluntad propia, que frente al nihilismo de la voluntad, según el cual no hay más que voluntades que se enfrentan a otras voluntades, el arte viene a ser la memoria y la conservación en el tiempo de lo que los hombres han conseguido arrancar a su destino nihilista. Así que, contra Hegel, el poder formativo del arte no pertenece al pasado, sino que está siempre pendiente de ser ejercido de nuevo en el presente. No hay un fin del arte, como no hay un fin de la filosofía. El arte nos permite elaborar el sentido o sinsentido de nuestra existencia frente al sinsentido de un espíritu que ha abandonado la naturaleza. ¿Qué queda de espíritu cuando el arte ha abandonado la naturaleza? El camino de vuelta desde la filosofía, a la religión y al arte, el arraigo del espíritu en la naturaleza, espíritu *sive* natura.

