

**LUCIDEZ, HISTORIA Y TONO ÉPICO.
HEGEL Y AGAMBEN SOBRE
EL ARTE Y EL ARTISTA**

JAVIER DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZⁱ

GRUPO DE ESTÉTICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA,
SEDE MEDELLÍN, FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y ECONÓMICAS

Resumen

El artículo hace a la vez una presentación de la crítica de Agamben a algunos aspectos de la teoría hegeliana del arte y una respuesta a la misma. El hombre sin contenido es el artista moderno. Se discute la tesis hegeliana del carácter pasado del arte y la interpretación heideggeriana y nihilista que le da Agamben.

Abstract

This article at the same time presents the critic of Agamben some aspects to Hegelian theory of Art and answer to it. The man without qualities is the modern artist. Its discussion comes from the Hegelian

ⁱ Javier Domínguez Hernández, Universidad de Antioquia, Medellín, e-mail: jjdominguezh@une.net.co

thesis from the past character of art and the heideggerian and nihilism interpretation that Agamben gives.

El hombre sin contenido es un libro audaz de Giorgio Agamben¹, tan audaz como polémico, dada la diversidad de los frentes en que se involucra y el sobrepeso de Heidegger en la perspectiva para abordarlos. Hay sin embargo una vertiente dominante sobre la cual he de ocuparme en lo que sigue: el destino del hombre moderno, y en conexión íntima con ello, el destino del arte, pues «el hombre sin contenido» no es otro que el artista moderno. Me interesa en primer lugar poner en discusión la posición de Agamben en torno a este último aspecto, el arte y el artista. Este libro, además, apareció en italiano en 1970, un momento crucial en el arte del siglo pasado. Fue la época del derrumbamiento del gran arte de la cultura elevada, museal, y la irrupción de un arte cercano más bien a la cultura popular y del consumo. Fue el momento del desconcierto general: si en el arte «todo vale» y arte puede ser cualquier cosa, la crítica de arte y sus criterios estéticos quedan desarmados. En esta época se pone en boga el discurso de la muerte del arte, tan superficialmente atribuido a Hegel. Para la filosofía, la pregunta por el arte vuelve a pasar al primer plano, y es mérito de Agamben ser uno de los primeros que, en esta confusión, retoma la palabra. Sin embargo en el argumento que Agamben construye sobre el destino del arte y el artista, involucra la posición de Hegel, no solo en una perspectiva de destino metafísico, sino sobre todo, de destino nihilista, que también debo poner en discusión. La posición de Hegel no conduce al nihilismo, todo lo contrario, le reabre al hombre el horizonte y contribuye a reconsiderar en él la función del arte y el artista, sin tener

¹ Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Kohmann, Edición de Alicia Viana Catalán. Barcelona: Ediciones Áltera, S.L., 2005. La publicación italiana es de 1970.

que depender o invocar la unidad omniabarcante del mito, la religión o la metafísica.

Agamben traza una línea fundamental en la que se han ido cristalizando las relaciones difíciles e íntimas entre la filosofía y el arte. A grandes rasgos, Platón, Hegel y Heidegger son los hitos de ese desarrollo. Nietzsche ocupa también en dicha línea una posición destacada, sin embargo, su importancia tiene que ver más bien con la constatación del quiebre que hay entre la relación apasionadamente interesada por el arte en la antigüedad, en filosofías como las de Platón, y el desinterés estético que se impone en la cultura moderna en posiciones como las de Kant. Nietzsche, crítico acerbo del desinterés estético, propone y demanda el interés vital, pero no el interés por el arte de las obras de arte, sino por la obra de arte en que debe convertirse la vida misma, así como el interés por el hombre superior (el hombre del destino frente al nihilismo), aquella humanidad superior que según Nietzsche, tiene el poder de la voluntad para esa vida, el artista. La estética de Nietzsche no es una «estética» de la *aísthesis*, de sensibilidad de espectador, sino productiva y de realización de la propia de la vida. Esta consideración sobre Nietzsche queda fuera de las siguientes consideraciones².

Para demarcar el contexto de la tesis de Agamben, conviene sintetizar los planteamientos de Platón y Hegel. Nuestra sensibilidad estética

² *Ibíd.*, p. 9s. y sobre todo, el pasaje «El arte es la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica» de *El nacimiento de la tragedia* (1871), encabezado por la siguiente afirmación de Agamben: «En el pensamiento de Nietzsche no existe un problema del arte como tal, porque todo su pensamiento es pensamiento del arte. No existe una estética en Nietzsche, porque Nietzsche en ningún momento ha considerado el arte a partir del *aísthesis*, de la aprehensión sensible del espectador. Aun así, es en el pensamiento de Nietzsche donde la idea estética del arte como *opus* de un *operari*, como principio creativo-formal, alcanza el punto máximo de su itinerario metafísico. Precisamente porque el pensamiento de Nietzsche ha profundizado al máximo en el destino nihilista del arte occidental, la estética moderna en su conjunto, todavía está lejos de tomar conciencia de su objeto en función del elevado estatus en el que Nietzsche situó el arte en el círculo del eterno retorno y en la idea de la voluntad de poder.» (p. 138ss.)

moderna se choca con la posición del primero de ellos, Platón, en el célebre pasaje de *La República* donde se decide la expulsión de los poetas imitativos o del arte mimético de la Ciudad-Estado. No hay que olvidar que se trata en primer lugar de una ciudad hipotética donde sólo caben lo racional y lo justo para concebir la vida en ella y el régimen de sus Instituciones, y en segundo lugar, se trata de determinar cómo y en qué deben ser educados los guardianes y la juventud de esa ciudad. En las palabras de Platón no se puede constatar bronca, más bien, ironía agri dulce, pues no se trata de una expulsión por desprecio al arte y al placer que proporciona, en este caso el placer del arte de la poesía y la recitación pública en que la representan sus aedos, sino que se trata de argumentar consecuentemente de acuerdo con la teoría de una concepción del Estado racional: «De este modo, si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana. En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo, cuando nos dispusimos a educar a los militares.»³ Según tales pautas, en el arte de la poesía que requiere la ciudad, sólo son admisibles los himnos a los dioses y los encomios a los héroes, pues en ellos radica la representación del *ethos* que ha de cobijar a todos. Lo que importa dejar destacado en esta posición, es que ejemplifica una relación con el arte que no es estética, desinteresada o erudita, como la que nos es familiar a nosotros modernos y nuestra concepción del artista y el arte autónomos, sino de una relación con un

³ Platón. *República* 398a-b. En: *Diálogos*, Vol. IV. Madrid: Gredos, 1896, p. 168s.

arte para el cual la mera respuesta estética de la sensibilidad queda en segundo plano, y la relación que prima es la de la identificación con él, con los contenidos que nos representa y en las formas que corresponden a ello, porque como arte que es de todos y para todos, alienta lo más noble y superior que mantiene la cohesión de la comunidad. Esta cohesión comunitaria es más importante que la sensibilidad del individuo.

Sabemos que con el comienzo de la cultura moderna se fue debilitando cada vez más esta situación para las artes y los artistas: el arte por encargo, por ejemplo, cedió en gran parte a la libre creación artística; Instituciones nuevas, antes inconcebibles e innecesarias, fueron apareciendo para resolver una mediación entre el arte y sus destinatarios que antes era sobreentendida: la prensa y la crítica de arte, la historia del arte, los salones literarios, los eventos artísticos destinados a la exposición y al comercio; aparecieron las salas de concierto para el disfrute de la música, y hacia finales del siglo XVIII, llamado con razón el siglo de la estética, se hizo necesario el museo, primero como una casa-enciclopédica de las ciencias y las artes, pero en pocos años tras el 1800 y la cultura del romanticismo, el Museo de Arte que nos es familiar, ese «Templo del Arte» cuyo modelo está hoy en plena revisión. Todo este marco de prácticas e Instituciones fue el trasfondo para la intensa reflexión estética que desarrolló la filosofía bajo la problemática de la crítica y la norma del gusto por lo bello en la naturaleza o en el arte, por una parte, y por la otra, la respuesta filosófica a la necesidad de delimitar en la nueva racionalidad el espacio autónomo para la sensibilidad, para la experiencia humana que se guía por la intuición, la imaginación, el sentimiento. Fue en este proceso donde se forjó la concepción moderna del arte, la cual cifró en la *aísthesis* del espectador la relación con él. No significa que en la estética del siglo XVIII haya faltado la reflexión sobre la producción artística y su efecto en el público, como lo ejemplifica el caso de Schiller, entre otras cosas, porque él mismo era artista, poeta dramático, y no podía darse por satisfecho con teorías estéticas de espectador como la teoría kantiana, con la que se confrontó tan apasionadamente, pero es propio y genuino del romanticismo, sobre todo del joven romanticismo hacia 1800, que la preocupación porque el arte volviera a ser «la maestra de la humanidad», volviera a poner en el

primer plano la relación entre arte y filosofía. La filosofía se había convertido para esta nueva generación en un ejercicio mecánico de racionalización, en una cultura del entendimiento objetivo, empeñada en la crítica del mito, la religión y el origen de la autoridad en la organización de la política. Para el nuevo espíritu intelectual y artístico del *Sturm und Drang*, al cual le deben tanto el romanticismo y el idealismo, la exigencia del momento era una «nueva mitología», un retorno a la fuente común que unificara de nuevo pensamiento y poesía.

Este replanteamiento de la relación entre el arte y la filosofía es el que marca las tensiones entre el idealismo y el romanticismo, y es en este contexto, que madura entre los años de vigor del romanticismo de Jena (1795-1800), que pone al arte en la cima del espíritu humano, hasta los años de madurez del idealismo en Berlín, que pone a la filosofía en esa cima, pero compartiendo la misma esfera de intereses por lo verdadero con arte y la religión, donde emerge la figura decisiva de Hegel con su célebre tesis sobre el arte como un pasado para nosotros, sobre la cual Agamben propone su propia teoría. Agamben destaca dos pasajes descolantes de la filosofía del arte de Hegel: en primer lugar, su discutida tesis sobre el arte como un pasado para nosotros, y en segundo lugar, la figura del artista antes de la modernidad y en la modernidad. Considero que a pesar de la brillantez con que Agamben aborda estos pasajes, hace de ellos una lectura nietzscheano-heideggeriana y les da un giro oscurantista que tergiversa el pensamiento de Hegel, desperdiciando su aporte para la comprensión del arte y el artista en la actualidad. Agamben, acogiendo a Heidegger, coloca al arte bajo los designios de un destino auroral inamistoso con las realidades históricas del arte. Hegel, por el contrario, asume la historia, asume la modernidad y asume el arte en ella y para ella. En correspondencia con ello, la figura que Hegel traza del artista moderno no permite que se haga de él «el hombre sin contenido», el agente del destino nihilista en el cual ubica Agamben al arte moderno.

Primer pasaje: el arte como un pasado para nosotros (modernos)

Hegel expone dos veces y en dos contextos muy dicentes su tesis sobre el arte como un pasado para nosotros. La primera vez, en la *Introducción* a sus *Lecciones de estética*, en la defensa de la dignidad del arte como asunto legítimo de la filosofía. Los modernos olvidan con frecuencia la función histórica del arte, piensan que el arte siempre ha sido un fenómeno estético para adornar la vida y aligerar el espíritu. Para Hegel, en cambio, si se atiende a esa función histórica del arte, hay que reconocer que durante siglos el arte fue inseparable de la religión y de la sabiduría que orientó a muchos pueblos y sus culturas. El arte es en este sentido uno de los desarrollos del pensamiento libre, y si es así, la estética se queda corta con el arte, y es la filosofía del arte la que más adecuadamente responde a la dignidad de su naturaleza. Nosotros modernos ya no pertenecemos a esa indiferencia admirable, sobre todo tan admirable para el romanticismo, entre el arte, la religión y la sabiduría, en la que el arte se conjugaba con funciones sacras y con la función esencial de representar intuitivamente lo absoluto. Ese arte, como dice Hegel, para nosotros ya es un pasado.⁴ Tampoco podemos hacer regresiva esa situación, como lo pretendían algunos artistas románticos como los Nazarenos, o los escritos y la política cultural que defendían algunos románticos influyentes contemporáneos de Hegel, como Novalis y F. Schlegel. El otro contexto donde aparece la tesis del arte como un pasado, corresponde al pasaje titulado *El puesto del arte en relación con la realidad finita y con la religión y la filosofía*, la introducción a la Primera Parte de las *Lecciones*, dedicada a «La idea de lo bello artístico o el ideal». Hegel expone acá el contexto histórico del arte en la sociedad y la cultura moderna, el mundo de la prosa de la vida, un mundo regulado e institucionalizado donde la racionalidad marca la mentalidad, donde la religión ha pasado a la esfera de lo privado, y donde el arte ya no determina

⁴ Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética*. Vol. I. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1989, pp. 11-19.

la cultura, sino todo lo contrario, donde la cultura tiene ahora entre uno de sus cometidos, el cuidado y el cultivo del arte.⁵ El confinamiento del arte al museo y la diversidad de soportes académicos, de publicidad y mercado que se requiere hoy para acercar el arte a los públicos, todo un «mundo del arte» o una Institución-Arte que Hegel apenas podía prever frente a lo que ocurre en la actualidad, es buen índice de esta situación.

La cita siguiente de Hegel tomada por Agamben proviene del primero de los contextos mencionados: «No obstante, por más que concedamos al arte una posición tan elevada, hemos de recordar [...] que éste, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta en el espíritu la conciencia de sus propios intereses. [...] Sin entrar en la verdad de todo esto, lo cierto es que el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron. [...] Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. [...] Sí se puede esperar que el arte se eleve y se perfeccione cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la exigencia suprema del espíritu.»⁶

Frente a las impertinencias que se han escrito sobre estos planteamientos, según los cuales, Hegel le rindió al arte el elogio fúnebre y a la superioridad de la filosofía su pleitesía, la distancia crítica de Agamben es tajante: «cualquiera que haya leído con atención la *Estética*, sabe que Hegel nunca pretendió negar la posibilidad de un desarrollo ulterior del arte, y que trataba la filosofía y el arte desde un punto de vista demasiado elevado como para dejarse guiar por una motivación tan poco ‘filosófica’.»⁷ La tesis de Hegel sobre el arte en la modernidad es para Agamben tesis filosófica genuina, y en apoyo complementario a este punto de vista, inmediatamente trae a colación el hecho de que Heidegger, más de cien años después de Hegel, entronque otra vez en las afirmaciones

⁵ *Ibíd.*, pp. 85-96, en especial, p. 94s.

⁶ *Ibíd.*, pp. 16-19. En: Agamben, Giorgio. *Op.cit.* p. 87s.

⁷ Agamben, Giorgio. *Ibíd.*, p. 88.

citadas de las *Lecciones de estética* su propia pregunta, en sus conferencias sobre *El origen de la obra de arte* de 1936, donde Heidegger hace la pregunta sobre «si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro *Dasein* histórico o si ya no lo es.»⁸ ‘Ya no lo es’, se deduce claramente de este pasaje, sólo que para Heidegger esto no debiera ser así y debería volver a serlo. A este pensamiento se le suma Agamben, sin embargo ahí comienzan las dificultades, pues el pensamiento de Hegel no se ajusta a los horizontes históricos indefinidos hacia los cuales Heidegger y Agamben pretenden encausar el destino del hombre y del arte.

Agamben echa mano de una afirmación de Hegel, según la cual, «Con el proceso de la formación en cada pueblo llega un momento en el que el arte lleva más allá de sí mismo.»⁹ Desde el punto de vista de los desarrollos históricos es algo indiscutible, y es indiscutible también que cuando ello ocurre el arte no perece en esos pueblos, sino que permanece aunque cambia de función en su mundo espiritual o cultural. Agamben, además, enfatiza en el mismo pasaje el hecho de que Hegel en varias ocasiones habla de «un arte que va más allá de sí mismo». Esto es cierto, pero basta revisar esos pasajes de Hegel para rechazar el giro de tono épico, por no decir dramático, en que los involucra Agamben. Cuando Hegel habla de «un arte que va más allá de sí mismo», Hegel hace, según Agamben, «una meditación del problema del arte en el límite extremo de su destino, cuando se libera de sí mismo para moverse hacia la pura nada, suspendida en una especie de limbo diáfano entre ya-no-ser y su no-ser-todavía. - ¿Qué quiere decir entonces que el arte haya ido más allá de sí mismo? ¿Significa verdaderamente que para nosotros el arte se ha convertido en pasado?, ¿que ha descendido a la tiniebla de un crepúsculo definitivo? ¿O más bien quiere decir que el arte, cumpliendo

⁸ Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 69. En: Agamben, op.cit. p. 89.

⁹ Hegel, G.W.F. op.cit. p. 94. Agamben, G. op. cit. p.89.

el círculo de su destino metafísico, ha penetrado de nuevo en la aurora de un origen en el que no sólo su destino, sino el del hombre podría ser cuestionado desde el principio?»¹⁰ La impronta estilística nietzscheano-heideggeriana de Agamben en este pasaje es arrebatadora, pero por tonante que suene es criticable. Lo que hay que entender con «un arte que va más allá de sí mismo» en Hegel son básicamente dos cosas: primero, hay un «ir más allá de sí» del arte que obedece a las determinaciones de la historia sobre él, pues cuanto más compleja se vuelve la cultura, menos determinante se vuelve el arte en ella y más tiene éste que competir para mantenerse en lo suyo y ser fiel a sus funciones, y segundo, hay «un ir más allá de sí» que proviene del desarrollo del arte mismo, y es el caso de la comprensión misma que se tiene del arte en la fase tardía del arte de la forma romántica, la fase que, con nuestra terminología actual, es la modernidad del arte. Brevemente debo precisar estos dos sentidos.

Hegel afirma en primer lugar que, «Con el progreso de la formación, en cada pueblo llega un momento en el que el arte lleva más allá de sí mismo», cuando aborda la posición que le damos y le reconocemos al arte en la vida moderna. Según Hegel, «así como el arte tiene su *antes* en la naturaleza y los ámbitos finitos de la vida, de igual manera tiene también un *después*, es decir, un círculo que rebasa de nuevo su forma de concepción y representación.»¹¹ No es la misma la forma de la conciencia del hombre primitivo o afincado todavía en la naturaleza, o del hombre de una cultura arcaica, vertical y autoritaria, donde el poder es divino y el rey es el sumo sacerdote, o la forma de la conciencia del hombre que goza ya de libertades políticas y de pensamiento, para el cual el arte, la religión y el saber son algo separado. No es lo mismo el arte para las culturas donde su forma intuitiva de pensar coincide con el mundo y las determinaciones en que concibe lo divino, como, por ejemplo, en figuras del poder de la naturaleza en los pueblos de mentalidad más arcaica, donde las representaciones artísticas ante todo despiertan respeto o terror,

¹⁰ Agamben, *ibídem*, p. 89s.

¹¹ Hegel, *Ibídem*, p. 94.

o el arte en culturas donde lo divino se representa en figuras antropomórficas como en las concepciones politeístas, donde las representaciones artísticas son más cercanas a las propias pasiones humanas. Otra es la función del arte en culturas con una concepción monoteísta y espiritual, en religiones de la palabra, donde no hay imagen de Dios que el arte pueda proporcionar. En una cultura como la del cristianismo, por ejemplo, puede haber arte religioso, pero es un arte para la devoción y la instrucción, es un arte para el cual los contenidos de la religión y la fe en ellos, contenidos discursivos y de pensamiento, quedan por encima del arte. En esta situación, hay un «más allá del arte», y en la representación de esos contenidos el arte ya no tiene competencia. «El arte en sus comienzos –dice Hegel– deja lugar todavía a algo misterioso, a un presentimiento enigmático y una añoranza, porque sus imágenes no han patentado consumadamente su contenido pleno para la intuición imaginativa. Pero cuando el contenido perfecto ha aparecido consumadamente en las formas artísticas, entonces el espíritu, que sigue mirando adelante, se aparta de esta objetividad, la aleja de sí, y se retira a su interior. Un tiempo así es el nuestro. Se puede esperar que el arte crezca y se consume cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu. Por más que nos parezcan excelentes las imágenes de los dioses griegos, por más que contemplemos la dignidad y la maestría con que están representados el Padre Eterno, Cristo y María, todo ello ya no es capaz de hacernos doblar nuestras rodillas.»¹² Como puede comprobarse, el pensamiento de Hegel se atiene con lucidez a lo que nos atestigua la historia: según se va desarrollando la mentalidad general, el arte va llevando más allá de sí; de la misma madera del espíritu, pensamiento libre, el arte «sigue mirando adelante»: comprendemos mejor qué es el arte y no lo sobrecargamos de funciones que ya no puede asumir o no son ya de su interés.

El segundo significado de «un arte que va más allá de sí mismo» lo encontramos en Hegel en la caracterización que él hace del arte de la

¹² *Ibíd.*, p. 94s.

forma romántica. Tiene que ver con el desarrollo del arte mismo, y a favor del arte del cual podemos decir, es el arte nuestro y de nuestro tiempo. Conviene llamar la atención sobre la expresión «arte romántico» en Hegel, que cayó en desuso, y que no debemos confundir con lo que nosotros llamamos el arte del romanticismo y de los románticos. En la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo con el *Sturm und Drang* de los alemanes, se generalizó la distinción entre el arte «clásico» y el «arte nórdico», el arte que se fue desarrollando con la cristianización de Europa. En 1800, en *Diálogos sobre la poesía*, Friedrich Schlegel acuñó la idea del «arte romántico» a la cual se atiene Hegel: se trata del arte que comenzó con el cristianismo y en el que descuellan figuras como Shakespeare y Cervantes. Los románticos no se llamaron a sí mismos románticos, sino que se consideraban modernos desafortunados, epígonos del arte romántico, pues la Europa desvertebrada de su momento era incapaz ya de obras de arte como las de estos poetas universales. La Europa dorada era la Europa cristiana medieval. Respecto a este punto, Hegel era antípoda de románticos como Schlegel o Novalis, incapaces de representarse a Europa por fuera de la égida de la religión cristiana. Hegel era entusiasta moderno, y aunque en sus *Lecciones* usa las expresiones «el arte y el artista romántico», «el arte y el artista moderno», hoy debemos hacer un esfuerzo para reconocer, sobre todo cuando usa la primera expresión, el alcance moderno que tiene en muchos pasajes. Con la segunda expresión no tenemos mayor dificultad.

El arte de la forma romántica, dicho muy brevemente, es el arte cuyo principio es la subjetividad y cuyo mundo es la interioridad del artista mismo, tras la conciencia de su libre individualidad y la espiritualidad de lo divino que proclamó el cristianismo. Obviamente, esta conciencia del artista es algo que se va ganando. No es lo mismo la conciencia del artista cuando en él predomina la conciencia de artesano y de gremio en el medievo, cuando el horizonte del arte está copado por el mundo de la religión, y no tiene dificultades ni con los contenidos ni con las formas en que debe representarlos, o la conciencia del artista en el Renacimiento, en el despertar de la modernidad, cuando frente a los contenidos tradicionales del cristianismo se le abren ahora los contenidos no cristianos

de la antigüedad. La libertad del artista se abre mucho más para determinar él mismo las formas para representarlos. Los contenidos de la religión siguen apareciendo en los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, o en la *Pietá*, pero estas obras de arte ya no son para la devoción, sino para la decoración de recintos arquitectónicos. Ante esas obras ya no se ora sino que se admira el arte en ellas. Este desarrollo de la cultura y del arte en ella, conduce a la conciencia del artista *creador* que *se expresa* en sus obras, la idea del artista que ya nos es familiar desde el siglo XVIII, y sobre todo, desde principios del XIX. En esta nueva situación, el artista, ahora el genio, no imita sino que crea, ya no tiene que plegarse a los contenidos o a las formas de representación de la tradición, sino que él mismo las inventa y las realiza, el arte es algo que debe inventar él mismo.

Teniendo en cuenta la complejidad de este proceso, sobre todo en la fase más avanzada, la de más interioridad por parte del artista, una fase que ya podemos considerar moderna, decimonónica como Hegel mismo, y que obedece a un arte que hoy identificamos con el arte del romanticismo, Hegel afirma lo siguiente: «La interioridad celebra su triunfo sobre lo exterior y hace que este triunfo aparezca en lo exterior mismo, con lo cual queda desvirtuada la aparición sensible.»¹³ No es que el arte ya no necesite de lo exterior para su expresión o su comunicatividad, sino que para el artista se vuelve más importante trabajar para su interioridad, lo que hoy llamamos su concepto, dejando en la contingencia el trabajo para la intuición sensible, para la apariencia y el efecto estéticos de fácil recepción, que es lo que, con sus inercias estéticas, usualmente esperan del arte los públicos mayoritarios. Para este artista autónomo, muchas veces con ínfulas de soberano, la brecha con el público no es algo que lo acobarde sino que lo estimula. De este arte tan moderno pero que en la terminología de la época de Hegel cae todavía bajo el término «romántico», afirma Hegel: «Así, el arte romántico es el arte que

¹³ *Ibidem*, p. 75.

se trasciende a sí mismo, si bien dentro de su propio ámbito y bajo la forma artística misma.»¹⁴ El «ir más allá de sí» del arte moderno no apunta a un destino, menos aún, no agencia un destino nihilista, como lo plantea Agamben, sino que se refiere a las nuevas realidades del arte en la cultura para la cual está destinado. En la cultura moderna, la relación con el arte ya no es de identificación ni tampoco es ingenua: existe ya una conciencia de lo que es el arte como arte frente a otras formas de pensamiento y de representación. Con ellas debe contar el artista y hacia ellas remiten sus obras, de modo que este «ir más allá de sí» del arte es justo lo que lo mantiene como algo significativo en el mundo de la vida de su época y su tiempo.

Segundo pasaje: el artista antes de la modernidad y en la modernidad

La caracterización del artista como «el hombre sin contenido» la toma Agamben del capítulo final de la II Parte de las *Lecciones*, donde Hegel, luego de aplicarse a las formas universales que el arte va asumiendo para cumplir su función histórica –forma simbólica, forma clásica y forma romántica–, aborda en esta última el arte que para nosotros modernos es más cercano, el arte que en la medida en que se seculariza y se afina en las finitudes del mundo, es un arte en el cual todo lo humano tiene cabida. «Cuando la interioridad subjetiva del ánimo –Dice Hegel– pasa a ser el momento esencial para la representación, es casual en qué contenido determinado de la realidad exterior y del mundo espiritual anida el ánimo. Por eso, el interior romántico puede mostrarse en *todas las circunstancias*.»¹⁵ Hegel caracteriza esta forma avanzada del arte como «disolución», no porque éste llega a un final y pasa a una fase nueva, sino porque esa es ahora la dinámica del arte, la disolución: en primer lugar, disolución del ideal clásico de belleza, cuyo soporte residía en la «unidad

¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁵ Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética*, Vol. II. Trad. De Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1991, p. 160.

de significación y forma»; no es que el arte ya no pueda ser bello, puede serlo, pero la belleza ya no es la ley del arte. Y en segundo lugar y sobre todo, es disolución de «la unidad de la subjetividad del artista con su contenido y obra».¹⁶ Esta disolución no tiene para Hegel sentido negativo sino positivo: es la liberación del arte y del artista frente a prescripciones exteriores al arte. Para Hegel esto es positivo, para Agamben, en cambio, es el nihilismo: es una condición en la que el arte no muere, pero su destino se aplanan en el sentido de que lo único que le queda es vagar erráticamente por la *terra aethetica*. Este oscuro pensamiento está colocado en el centro de la tesis de su libro.¹⁷

Hegel desarrolla su exposición en tres pasos: el arte antes de la modernidad, el arte en la modernidad, y el arte en su presente. Éste último paso es una instructiva muestra de la polémica que Hegel sostuvo en su momento con propuestas artísticas contemporáneas y con la crítica de arte que les era favorable. Las citas de Agamben provienen de los pasos uno y dos. En la primera cita, que no transcribo literalmente sino que glosó, dice Hegel que mientras el artista se mantiene entrelazado en identidad inmediata y fe firme con la concepción del mundo y la religión de su época, el artista «toma verdaderamente en *serio* ese contenido y su representación. Es decir, este contenido permanece para él lo infinito y verdadero de su propia conciencia, un contenido con el que vive en unidad según su subjetividad más interna.»¹⁸ El arte de los griegos antes de la aparición de la filosofía y el arte cristiano antes de la Reforma y el racionalismo moderno, gozó de esta unidad entre el artista y el contenido de su arte, pues el artista llevaba inmediatamente en sí la materia, y con ella la forma de representarla. Como lo expresa Hegel, esa materia no

¹⁶ *Ibidem*, p. 167.

¹⁷ Agamben, Giorgio. *Op.cit.* p. 94. El diagnóstico de Agamben reza: «La esencia del nihilismo coincide con la esencia del arte en el punto extremo de su destino, cuando en ambos el ser se destina al hombre como Nada. Y mientras el nihilismo gobierna secretamente el curso de la historia de Occidente, el arte no saldrá de su interminable crepúsculo.» *Ibidem*, p. 96.

¹⁸ Hegel, G.W.F. *Ibidem*, p. 168.

era algo que el artista se imaginara o brotara de su arbitrariedad, sino algo que *era* él mismo y provenía de su suelo sustancial tradicional.¹⁹ Esto ahora, prosigue Hegel, es imposible: si ahora queremos hacer una escultura de un dios griego, o como protestantes, una pintura de la virgen María, ya no hay fe íntima en ello. Para el arte, la relación ha cambiado por completo.

La ruptura de la unidad entre el artista y la materia del arte es también ruptura de la comunidad entre el artista y el espectador. Lo más grave para Agamben es que ahora la subjetividad creadora del artista se pone por encima de su materia y de su producción. El espectador ya no encuentra ahora lo suyo en la obra de arte, sino lo que en ella le mediatiza el artista con el subjetivismo de su humor, que ahora es una representación estética. Esto es grave para Agamben, porque si se rompe la unidad originaria de la obra de arte, la verdad común, el arte ya no puede estar a la altura de su destino metafísico. Rota tal unidad, queda por un lado el juicio estético, y por el otro, la subjetividad artística sin contenido o el principio creativo puro, ambos remitiéndose el uno al otro sin encontrarse.²⁰ Agamben extrae estas consideraciones tan pesimistas del texto de Hegel, cuando en el segundo paso, referido al lugar que se le asigna al arte en la modernidad, Hegel afirma con entusiasmo lo siguiente: «En nuestros días, en casi todos los pueblos la formación de la reflexión, la crítica y, entre nosotros los alemanes, la libertad del pensamiento, se han apoderado también de los artistas y, en relación con la materia y la forma de su producción, una vez que han transcurrido los necesarios estadios especiales de la forma romántica del arte, han hecho con ellos *tabula rassa*, por así decirlo. El estar atado a un contenido especial y a una única forma de representación adecuada a esa materia es ya un hecho del pasado para los artistas actuales. Y con ello el arte se ha convertido en un instrumento libre, que el artista puede manejar indistintamente, según la medida de su habilidad, en relación con todo contenido, del tipo que

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Agamben, Giorgio. *Op.cit.* p. 65s.

sea.»²¹ El artista libre, tan libre que por puro entusiasmo y con cierto desbordamiento retórico Hegel compara con una *tabula rassa*, se convierte para Agamben en «el hombre sin contenido» que identifica con el artista moderno.

Este giro que le da Agamben a la libertad del artista moderno es completamente criticable. En primer lugar, es la ganancia de la libertad de pensamiento, que para Hegel es la dinámica de la historia, en segundo lugar, es la respuesta del arte a las demandas de la mentalidad y la cultura en el desarrollo de la historia humana, y en tercer lugar, es la dinámica del progreso y del desarrollo del arte mismo. Estas ideas de Hegel son planteamientos expresos que enmarcan los pasajes citados por Agamben, y sin embargo, Agamben pasa por encima de ellos. Sólo voy a referirme a los últimos dos puntos, que tienen que ver con el arte. En primer lugar, el arte fue un arte sustancial en la cultura antigua y europeo-cristiana, y es un arte estético en la cultura moderna, porque el arte ante todo es respuesta a las inquietudes humanas en condiciones de existencia concretas, las cuales son sus fuentes pero también son su destino. Hegel compara los destinos del hombre y del arte en el mundo de la vida, y afirma: «lo mismo que todo hombre en cada actividad, política, religiosa, artística, científica, es un hijo de su tiempo y tiene la tarea de elaborar el contenido esencial y con ello la forma necesaria del mismo, de igual manera el destino del arte está también en que él encuentre la expresión artísticamente adecuada para el espíritu de un pueblo.»²² En analogía con lo que dice Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, que la filosofía es su tiempo aprehendido en pensamientos, aquí en este pasaje de la *Lecciones* reaparece la idea, pero aplicada también al arte. Considerado históricamente, el arte es también su tiempo aprehendido en representaciones llenas de sentido para la intuición y el sentimiento de los hombres de su tiempo. El arte es para Hegel, arte para nosotros, así fue antes y así es en la actualidad. Agamben, afincado en la tradición

²¹ Hegel, G.W.F. *Ibidem*, p. 170.

²² *Ibidem*, p. 168.

romántica, no se siente a gusto en la vida moderna, en general, no se siente a gusto en la historia y sus contingencias. Más importante que la historia real que gozamos y padecemos, para Agamben domina el anhelo de la unidad del origen. También los románticos en los tiempos de Hegel pretendían que el arte volviera a ser la maestra de la humanidad, motivados por la afirmación de Heródoto en su Historia de Grecia, según la cual, fueron los poetas los que le dieron a los griegos sus dioses. Pero así como Hegel con lucidez histórica se opuso a esa aspiración romántica, la misma lucidez hay que invocar ahora contra Agamben: ya no es posible, el arte no ha perdido su función en la formación, pero ya no es el arte solo el que la determina.

En la nostalgia de Agamben porque el hombre actual vuelva a tener con el arte una relación metafísica y no la relación estética que caracteriza la relación moderna con el arte, sigue pesando mucho el *pathos* romántico de la crítica cultural. Hegel se cuida expresamente de caer en esta actitud. Más bien se alegra de los cambios históricos y de la idoneidad del arte para mantenerse a la altura de los tiempos. Que ya no rija para el hombre moderno la relación ingenua y de identificación con el arte, que ahora se requieran la crítica de arte y cierta cultura artística para confrontarse más adecuadamente con las obras de arte, que ahora ya no haya que aplaudir cuanto arte vaya apareciendo meramente porque es arte, para Hegel eso no es una decadencia, es más bien un progreso: «En la posición que hemos debido asignar al arte en el curso de su evolución –dice Hegel–, la relación entera ha cambiado por completo. Pero no hemos de considerar esto como una mera desdicha casual por la cual el arte ha sido afectado desde fuera a causa de la indigencia del tiempo, del sentido prosaico, de la falta de interés, etc. Más bien, eso es el efecto y el curso ulterior del arte mismo.»²³ Para el arte rige también lo que rige para el pensamiento: «solo merece interés la actividad fresca»,²⁴ «el gran artista actual requiere una libre formación del espíritu.»²⁵ Con estas afirmaciones que expresan

²³ *Ibidem*, p. 169.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 171.

confianza en el arte y en el artista modernos, Hegel se refiere a lo que los artistas genuinos han sabido hacer con su libertad creativa: han sabido ponerse por encima de toda superstición y fe que los limite a ciertas formas de intuición y representación, y cuando les han concedido algún valor, lo han hecho por causa de un contenido superior que, al ponerlo creativamente en las cosas como adecuado a ellas, logran transfigurárnoslas para nuevas experiencias.²⁶ Por contraste, el artista como «el hombre sin contenido», tal como lo presenta Agamben, es un artista al que difícilmente se le puede tener confianza, y su arte, arte del cual hay poco que esperar.

El humor objetivo y el ironista: el artista en Hegel y el romanticismo del joven Schlegel

La confianza de Hegel en el arte y el artista modernos no fue ingenua, sino una confianza proveniente de su propia filosofía del arte, defendida además en puntos importantes contra las teorías sobre el arte y el artista de sus contemporáneos.²⁷ La propuesta más representativa, nunca cumplida a cabalidad por los románticos, fue la de la ironía, la ironía como principio supremo del arte. Fue una propuesta que aunque de por sí no se puede cumplir, ha persistido como tentación en las llamadas

²⁶ *Ibídem.*

²⁷ La juventud de Hegel coincide con las ideas de la *época del genio* o del *Sturm und Drang*, crítica, por lo tanto, de las estéticas del gusto, representadas todavía por Kant. Sin embargo, en Hegel se da una evolución afín al desarrollo de artistas como Schiller y Goethe, quienes, a diferencia de los románticos, se distancian de la estética del genio, y contra la ebriedad por la singularidad propia, la inspiración y la originalidad, los constitutivos del artista como *genio*, asumen como artistas la exigencia de la formación: formación en el pensamiento, reflexión sobre la producción y la poética propias, y formación en el oficio para la excelencia de la producción de la obra. Estas ideas sobre el artista aparecen también en Hegel, quien matiza, además, la personalidad de éste en las diferentes artes. Interés especial merece para Hegel la relación del artista con la objetividad y los contenidos de la obra, así como la relación del artista con el público y su época. Aunque Hegel compara la libertad del artista frente a los contenidos y las formas de su arte con una *tabula rasa*, esta comparación es retórica y no es doctrinaria; el principio de la creatividad no es absoluto. (Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*, Vol. I, op.cit. pp. 230-259).

«estéticas de artista» posteriores. En el caso de Schlegel, se trata de la propuesta del absoluto literario, liderada por él en sus años de Jena (1796-1801), el brillante y fecundo momento del romanticismo temprano, una propuesta a la cual Hegel le dedica un aparte en la *Introducción* a sus *Lecciones*.²⁸ A pesar de que Hegel y Schlegel compartían la idea de que el principio del arte de la forma romántica era la subjetividad del artista, y sobre todo la subjetividad bajo la forma de la interioridad a medida que el arte avanzaba y se hacía más moderno, Hegel fue crítico de Schlegel. Este debate es importante, pues la figura del ironista romántico concuerda con la figura del artista moderno, «el hombre sin contenido» del principio creativo puro, tal como lo describe Agamben, y es interesante que Agamben coincida en esta distancia crítica con Hegel.²⁹

Hegel como filósofo tenía que resistirse a las desafiantes pretensiones intelectuales del joven Schlegel: igualar filosofía y poesía, y con ello, en un brillante ejercicio de «bufonería trascendental», hacer de la filosofía «la patria de la ironía».³⁰ En su fundamental escrito de 1800, *Diálogo*

²⁸ Ver: *La ironía*. En: Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética*. Vol. I, op.cit. pp. 61-65. Hegel se refiere en este pasaje al incumplimiento del programa de la ironía como principio supremo del arte en autores románticos tan notables como K. F. Solger y L. Tieck. El caso de Schlegel es protuberante: su audacia juvenil se convirtió pronto en fundamentalismo religioso y político-cultural. Sobre el fracaso de la propuesta del absoluto literario romántico ver también: Simon Critchley. *Muy poco ... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*. Rubí (Barcelona): Marbot Ediciones, 2007, p. 177.

²⁹ Según Agamben: «El artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión ni otra consistencia que este incomprensible estar a este lado de sí mismo. – Los románticos, reflexionando sobre esta condición del artista que ha sufrido en sí mismo la experiencia de la infinita trascendencia del principio artístico, llamaron *ironía* a la facultad a través de la cual el artista se separa del mundo de las contingencias y corresponde a esa experiencia con la conciencia de su absoluta superioridad sobre cualquier contenido. *Ironía* significa que el arte tenía que convertirse en objeto para sí mismo y, al no encontrar ya verdadera seriedad en un contenido cualquiera, a partir de este momento únicamente podía representar la potencia negadora del yo poético que, negando, se eleva continuamente por encima de sí mismo en un infinito desdoblamiento.» Agamben, G. op.cit. p. 91s.

³⁰ Schlegel, Friedrich. *Fragmentos del Lyceum* (1797), No. 42. En: *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1994, p. 52s.

sobre la poesía, prácticamente el manifiesto del romanticismo, Schlegel declara sin dar lugar a dudas el principio, no sólo de la poesía romántica, sino según él, «de toda poesía»: «anular el curso y las leyes de la razón pensante-razonante y volvernos a poner de nuevo en el bello desorden de la fantasía, en el caos originario de la naturaleza humana.»³¹ La crítica de Hegel a Schlegel es básicamente una descalificación filosófica, y no sin razones para ello. Según Hegel, la ironía de Schlegel tiene su fundamento más profundo e inmediato en la filosofía de Fichte, la cabeza filosófica de la mencionada época del romanticismo temprano de Jena, y la ironía, es el giro que Schlegel le da a los principios de dicha filosofía al aplicarlos al arte, al arte de la poesía, en concreto.³² Según Hegel, «Fichte establece el yo y, por cierto, un yo abstracto y formal, como principio absoluto de todo saber, de todo conocimiento y razón. Este yo es en sí totalmente simple y, por una parte, en él está negado todo contenido, particularidad y determinación, pues toda cosa se hunde en esa libertad y unidad abstracta, y, por otra parte, cualquier contenido que tenga validez para el yo sólo existe como puesto y reconocido por él. Lo que es, es solamente por el yo, y lo que es a través de mí, yo puedo igualmente aniquilarlo de nuevo.»³³ El problema que Hegel encuentra en este yo tan libre, al menos desde el punto de vista formal tan absolutamente libre, es que a pesar de ser tan vacío y abstracto, se eleva al señorío y al dictamen de todo: de la moralidad, el derecho, lo humano y lo divino, lo sagrado y lo profano. Es una libertad sin *ethos*, que para Hegel no es libertad genuina. Este yo tiene una notable afinidad con el artista romántico, con esa *tabula rassa*

³¹ *Ibidem*, p. 123. Es inocultable que la posición intelectual de Schlegel frente a la poesía es la de un moderno. La poesía ha alimentado muchas culturas sin tener que oponerse a la filosofía, tan unilateralmente definida por Schlegel como «razón pensante-razonante», clara alusión al racionalismo moderno de la Ilustración. Sobre la ironía, además, Schlegel no tiene una elaboración teórica propiamente dicha, sino que aparece como aplicación en una manera y un estilo de pensar fragmentario que evade todo sistema: «Ironía –afirma Schlegel– es clara conciencia de la agilidad eterna, del completo caos infinito.» Schlegel, Friedrich. *Ideas. Con las anotaciones de Novalis*. Valencia: Pre-Textos, 2011, No. 69 p. 106.

³² Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética* Vol. I, op.cit. p. 61.

³³ *Ibidem*, p. 61s.

de la que ciertamente habla Hegel en uno de los textos sobre los cuales se apuntala Agamben, aunque es una expresión que no se puede tomar literalmente. Hegel habla de este artista como de una *tabula rassa*, dado el horizonte ilimitado de posibilidades que ahora se le abre a su libertad productiva y de pensamiento, lo cual lo coloca por encima de la materia o los contenidos de su arte: el artista ya no tiene ninguna obligación con los contenidos ni con las formas tradicionales, ahora es pura creatividad. Sin embargo y no sólo en el arte, la creatividad es algo relativo a la inventiva que hay que desplegar frente a las determinaciones que parecían limitarla.

El yo, este yo que Schlegel toma de Fichte, es un individuo que en tanto *vivo* y activo tiene que conducirse en la vida, aparecer para él y para los demás. Frente a lo bello y el arte, el sentido de esta vida es «vivir como artista», «configurar la propia vida artísticamente». ³⁴ Y esta vida, esta «estética performativa» que no es tan exclusivamente contemporánea como muchos pueden pensar, es la *genialidad divina* exaltada por Schlegel, el virtuosismo de la vida irónico-artística. Este artista ya no es artista tanto por su producción, el caso del artista tradicional, cuanto por su exclusiva y superior sensibilidad: «Esta es –para concluir con Hegel– la significación general de la genial ironía divina, como concentración del yo en sí mismo, para el cual están rotos todos los vínculos y que sólo quiere vivir en la felicidad del propio disfrute.» ³⁵ Es inocultable la tentación nihilista de la ironía cuando se erige como principio supremo del arte, y es la tentación que Agamben convierte en destino para su diagnóstico sobre el artista moderno. Hegel no hace de dicha tentación un destino sino que alerta sobre su peligro, y por ello su crítica se dirige a la vanidad y a la pose en que termina convirtiéndose la ironía si se la instituye como programa artístico: para el arte, por un lado, la ironía termina convirtiéndose en un programa suicida, y por el lado del artista, la ironía termina por banalizarse. Agamben se atiene a la crítica de Hegel, pero en

³⁴ *Ibidem*, p. 62.

³⁵ *Ibidem*, p. 63.

vez de dejarla como una crítica que sólo se puede llevar a cabo *ad hoc*, según la obra y el artista del caso, la generaliza, la polariza, y la involucra en su libreto del nihilismo como destino de Occidente.

La diferencia de fondo entre Hegel y Agamben puede plantearse del modo siguiente: mientras para Hegel, se trata de criticar una dirección en la cual una polarización de la subjetividad del artista conduce al arte al extravío, para Agamben no quedan ya opciones para el arte y para lo que este puede aportar al destino del hombre. De hecho, tanto en la época de Hegel, como en los años setenta, la época del libro de Agamben, hubo excesos artísticos inquietantes: en la literatura y el teatro de los románticos aparecieron obras desconcertantes para el público: o por una falta de carácter de los personajes que hacía que el público se sintiera burlado, o por la altanería expresa del artista para con el público. Pero no todo el arte fue así, ni todos los artistas asumieron esa posición. Por su parte en la actualidad, lo que tanto desconcertaba en la época de los setenta era el triunfalismo de una disposición, según la cual, en el arte *todo vale*. Esta disposición, perceptible en muchos artistas, y estimulada igualmente por el sistema del arte de entonces, era prácticamente la deslegitimación de la crítica de arte. Sin embargo, aquí como entonces también hay que decir, que de los años setenta tampoco todo sobrevivió; igual hubo destellos como fatuidades. En Agamben, tras haber asumido el artista su papel fundamental para configurar los contenidos y las formas del arte, éste queda sin horizonte: «Si ahora volvemos a proponernos la pregunta: ¿qué ocurre con el arte?, ¿qué significa que el arte remita más allá de sí mismo?, quizás podamos responder: el arte no muere, sino que, convertido en una nada que se autoaniquila, sobrevive eternamente a sí mismo. Ilimitado, sin contenido, doble en su principio, vaga por la nada de la *terra aethetica*, en un desierto de formas y de contenidos que le devuelven continuamente su propia imagen y que él evoca y suprime inmediatamente en el imposible intento de fundar su propia certeza.»³⁶

³⁶ Agamben, Giorgio. Op.cit. p. 94.

Hegel es de otro parecer, al menos de un parecer juicioso y no drástico y generalizador: la subjetividad del artista como principio del arte es un punto de no retorno, y en el artista reside que su arte tenga *ethos* o sea pura vanidad, que su arte, como decía Schiller, un artista de inmenso aprecio para Hegel, sea el arte que su época necesita y no el que aplaude.³⁷ Agamben, en cambio, rechaza por principio el arte y su función en la modernidad: la obra de arte sólo puede volver a encontrar su medida si se vuelve a instaurar la unidad del artista con el origen esencial: la verdad del ser que representaron los mitos arcanos, el poder de lo divino en la religión, la metafísica, en resumen, el mundo de la mentalidad y la cultura anterior a la modernidad, cuando al artista no lo inquietaba su subjetividad, pues se sentía uno con su tradición; sin dicha unidad y con un artista fatuo, al arte actual sólo le queda medrar en la insignificancia.

Hegel elabora su concepción de la subjetividad del artista moderno en torno a la idea del humor, una noción que todavía era usual en el lenguaje de su época; en la actualidad, nosotros preferimos hablar de personalidad o de carácter. El humor es lo que habla por el valor espiritual de la personalidad del artista, es el tamiz por el cual el artista hace suyo lo externo, expresa lo interno y hace de la representación un juego con los objetos.³⁸ El humor es constitutivamente subjetivo, pero tanto puede volverse banal, quedar preso de sus ocurrencias, o ser un humor sustancial por el modo de abrirse a lo objetivo y por su penetración intuitiva. Estas posibilidades son las que le permiten a Hegel caracterizar el arte de la forma romántica, sobre todo el más moderno, como el arte del «humor subjetivo», y ante los extravíos innegables a que el arte queda expuesto cuando la subjetividad del artista incurre en mero subjetivismo (el arte de

³⁷ Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, *Carta Novena*, p. 179.

³⁸ Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética*, Vol. II, op.cit. p. 166. «a un verdadero humor –dice Hegel– pertenece mucha profundidad y riqueza de espíritu, a fin de resaltar como realmente lleno de expresión lo que tan sólo aparece subjetivamente y hacer que de su casualidad misma, desde las meras ocurrencias brote lo sustancial.» (p. 167).

la ironía programática de Schlegel, por ejemplo), la concepción del humor en Hegel toma en cuenta la noción del «humor objetivo».

El gran mérito de que el humor haya puesto a la subjetividad del artista por encima de su materia y de su producción significa para Hegel la apertura del arte al infinito mundo humano. Fue grandioso el arte que permanecía en el mito, en el mundo de los héroes y en la representación de lo divino, pero dado que fue un arte que ante todo era culto a la memoria de lo inmemorial y no cabía la historia, tampoco había cabida para las inquietudes del hombre de carne y hueso. El humor rompe esas restricciones para el arte, hace trascender el arte sobre sí mismo, y en vez de exponerlo al vacío, como reza el diagnóstico Agamben, lo abre a los altos y a los bajos del mundo humano: en el arte del humor subjetivo, el hombre retorna a sí mismo, es su arte y en él se encuentra en lo suyo. Según Hegel, en el arte del humor subjetivo, «el arte borra toda limitación fija a un determinado círculo del contenido y de la concepción del mundo, para convertir en su nuevo santuario lo *humano*, las profundidades y alturas del ánimo humano como tal, lo universal humano en sus alegrías y sufrimientos, sus aspiraciones, acciones y destinos. Con ello el artista recibe el contenido en él mismo y es el que realmente se determina a sí mismo, es el espíritu humano el que considera la infinitud de sus sentimientos y situaciones, reflexiona sobre ello y los expresa, un espíritu humano al que no es extraño nada de lo que puede estar vivo en el corazón del hombre.»³⁹ Por los pasajes de la *Lecciones* dedicados al arte por excelencia para Hegel, la poesía dramática, es inevitable asociar este arte del *humanus* al arte de un poeta dramático tan completo como Shakespeare. Este artista es un ejemplo descollante de lo que Hegel denomina el «humor objetivo», el humor en el que la subjetividad del artista se libera según su casualidad interior, un humor al que lo que le interesa es «el objeto y su configuración dentro de su reflejo subjetivo».⁴⁰ La maestría de Shakespeare para el desbordamiento y la contención en

³⁹ *Ibidem*, p. 171s.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 173.

sus sonetos como poeta lírico, o en las situaciones dramáticas o cómicas como poeta dramático, son interiorizaciones en el objeto de la mejor penetración intuitiva que un artista nos puede regalar con su arte.

No hay que irse, sin embargo, tan atrás para ejemplificar en el humor del artista el mero subjetivismo o su fecunda objetividad, algo que uno debe saber reconocer y apreciar al confrontarse con cada una de sus obras. Hegel mismo pone el ejemplo en poetas contemporáneos suyos como Schiller y Goethe. En el proceso que va de su producción juvenil a su obra madura, la obra de estos dos artistas muestra cómo se va perfilando y va madurando la formación de su humor o el carácter de su subjetividad: del *pathos* subjetivista y juvenil del *Sturm und Drang*, tan osado contra las convenciones de las reglas y el gusto, ambos poetas se tornan más reflexivos y recomponen su talante frente a las exigencias del mundo de la obra, sobre todo de un tipo de arte como la poesía que, según Hegel, «tiene que ofrecer una representación del hombre rica en contenido y pensamientos, ha de mostrar los intereses y poderes más profundos que lo mueven. Por eso en la poesía el espíritu y el ánimo han de estar rica y profundamente formados por la vida, la experiencia y la reflexión, antes de que el genio pueda producir algo maduro, lleno de contenido y acabado en sí mismo. Los primeros productos de Goethe y Schiller presentan una espantosa inmadurez, rudeza y barbarie. [...] Tan sólo la madurez viril de estos dos genios [...] nos ha regalado obras profundas, genuinas, nacidas de un verdadero entusiasmo y elaboradas asimismo en la forma.»⁴¹ No en vano en el drama moderno, tragedia y comedia se mezclan tal como ocurre en el todo de la vida humana; en la cultura clásica, la tragedia y la comedia estaban separadas por norma: la tragedia era exclusiva del mundo de los dioses y los héroes, sólo en la comedia aparecían las ridiculeces del mundo humano.

⁴¹ Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética*. Vol. I, op.cit. p. 31s. El «entusiasmo» mencionado al final del pasaje es el término que la poética ha usado para designar la inspiración en el artista.

Una consideración análoga plenamente actual podemos hacer de la artista colombiana Beatriz González en su exposición retrospectiva *La comedia y la tragedia*, bajo la curaduría de Alberto Sierra y Julián Posada.⁴² Como retrospectiva, era la obra de vida de una artista que dejaba al descubierto la formación y maduración de su personalidad y de su arte. La exposición era la comedia y la tragedia de la Colombia reciente, y fue lo que captó de inmediato el público con la masiva respuesta que le dio, pues no era una exposición solamente para el goce de los sentidos, sino que también hacía morderse los labios por la crudeza de los hechos a que aludían muchas de sus obras. El humor de la artista campeaba en la ironía pícaro y amable con que retomaba los melodramas de las fotos de prensa de las noticias menudas, o la ironía mordaz con las de la gran sociedad y la casa de gobierno: sus presidentes, sus festejos, sus generales, sus ministros. También aparecía su humor en la reelaboración, tanto de objetos del gusto, el arte y la decoración populares, como de obras consagradas del arte, para poner sobre este precedente artístico la particularidad o el sello estético de su propia personalidad artística. Hasta aquí pudo la comedia, y de parte de la artista, hasta ahí podían sus ironías. Uno como espectador conocía hasta aquí a la artista. Pero cuando Beatriz González interviene con su arte la historia reciente del país, cuando la artista se hace consciente de que no sólo es artista sino igualmente ciudadana con valores éticos y civiles, el *pathos* de la tragedia es el que pasa al primer plano: la tragedia de las madres de los soldados asesinados o secuestrados; la de los hombres y mujeres atacados, escarnecidos, y desplazados de sus tierras; la de la vida sacrificada de quienes, sin armas, alzaron la voz reclamando justicia; la tragedia nacional de una violencia de múltiples frentes entre la política y la criminalidad. Las cadenas sin fin de los sobrevivientes cargando muertos y las galerías de un cementerio abarrotadas de inidentificados eran estremecedoras. El público percibía de inmediato el «¿Hasta cuándo?»

⁴² Beatriz González / *La comedia y la tragedia. Retrospectiva 1948-2010*. Noviembre 23 de 2011 a marzo 4 de 2012. Museo de Arte Moderno de Medellín. Catálogo: Ediciones MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011. Ver también www.elmamm.org

de esa situación sin dignidad para vivir. Uno como espectador, aunque veía obras de arte de Beatriz González, no era tanto arte lo que percibía, sino imágenes que están ahí para hacer pensar en ese *humanus* de la Colombia quebrada, que aun así, debía y tenía que recomponerse.

Un diagnóstico como el de Agamben sobre el destino nihilista del arte moderno, debido a la superioridad del artista sobre los contenidos y las formas de su arte, el principio de la creatividad pura, queda desarmado ante una artista y una obra como la de Beatriz González. Al menos como colombianos, jamás podríamos aceptar en tal artista un agente del nihilismo. Lo que su arte nos da, no es arte para el arte o para el regodeo meramente estético, arte para el aplauso de una cultura del consumo y el entretenimiento, sino que es arte que pone a la época frente a sí misma, arte que para Colombia es su memoria, lo que ha sido y lo que no puede seguir siendo. No está en juego un destino metafísico sino de país, presente y próximo. Esta es la razón por la cual he contrapuesto a Hegel y Agamben en lo que plantean sobre el arte y el artista. La concepción hegeliana del humor subjetivo es el principio de la creatividad pura, pero no se lo puede hipostasiar como lo hace Agamben, sino que, como lo plantea Hegel, tanto se puede obnubilar en el subjetivismo si se embriaga con su libertad meramente formal, sin tener que responder por nada, o padece el mundo y la historia, padece la experiencia humana común, y el artista tiene que tornarse objetivo: sin dejar de ser artista, es ante todo hombre. Las posibilidades del humor obligan a un tratamiento juicioso con cada una de las obras de un artista. Sobre todo me ha parecido criticable en Agamben el hecho de que involucre la filosofía del arte de Hegel en una tesis heideggeriana, generalizadora, donde se contraponen arte y destino, en vez de contraponer arte e historia, o más concreto aún, arte y público, el único escenario donde el arte puede ser experiencia genuina: «La obra de arte –dice Hegel– por más que constituye un mundo concorde y redondeado en sí, como objeto real y singular no es *para sí*, sino *para nosotros*, para un público, que intuye y disfruta la obra de arte.»⁴³

⁴³ Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética* Vol. I, op.cit. p. 230.