

Estética, fenomenología y hermenéutica

EDITORES ACADÉMICOS

Juan José Botero, Álvaro Corral y Carlos Eduardo Sanabria

I Congreso Colombiano de Filosofía

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Abril 19 a 22 de 2006 - Bogotá, Colombia

MEMORIAS

Volumen

I



PRIMER CONGRESO COLOMBIANO DE FILOSOFÍA
MEMORIAS

VOLUMEN I

Estética, fenomenología y hermenéutica

Pedro Gerardo Acosta
Ricardo Arcos-Palma
Pedro Juan Aristizábal Hoyos
Felipe Beltrán V.
Marta Cecilia Betancur
Giovanna Borradori
Juan José Botero
Lucy Carrillo Castillo
Margarita Cepeda
Andrea Cortés-Boussac
Juan Manuel Cuartas Restrepo
Javier Domínguez Hernández
Gustavo Gómez P.
Juan Carlos Guerrero H.
Carlos B. Gutiérrez
Guillermo Hoyos Vásquez
Eric Lecerf
Ana Patricia Noguera de Echeverri
Carlos Alberto Ospina
Laura Quintana
Héctor Salinas
Carlos Eduardo Sanabria B.
María Cristina Sánchez León
Adriana Tobón
José Hoover Vanegas
Alberto Vargas
Julio César Vargas Bejarano
Germán Vargas Guillén

Congreso Colombiano de Filosofía (2006: Bogotá). 1 Congreso Colombiano de Filosofía / Sociedad Colombiana de Filosofía, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Departamento de Humanidades: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2008. 3 v.: il.; 24 cm. – (Colección: Humanidades).

Contenido: v. I. Estética, fenomenología y hermenéutica – v. II. Filosofía de la ciencia, filosofía del lenguaje y filosofía de la psiquiatría – v. III. Ética y filosofía política, filosofía de la religión e historia de la filosofía.

ISBN: 978-958-9029-97-8

1. FILOSOFÍA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 2. ESTÉTICA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 3. FENOMENOLOGÍA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 4. HERMENÉUTICA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 5. FILOSOFÍA DE LA CIENCIA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 6. FILOSOFÍA DEL LENGUAJE - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 7. FILOSOFÍA DE LA PSIQUIATRÍA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 8. ÉTICA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 9. FILOSOFÍA POLÍTICA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 10. FILOSOFÍA DE LA RELIGIÓN - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC. 11. HISTORIA DE LA FILOSOFÍA - CONGRESOS, CONFERENCIAS, ETC.

I. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Departamento de Humanidades.

II. Sociedad Colombiana de Filosofía.

CDD100'c749

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 No 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co

*Estética, fenomenología y hermenéutica. 1 Congreso Colombiano de Filosofía. Memorias.
Volumen 1*

ISBN: 978-958-9029-97-8

Primera edición: 2008

Rector: José Fernando Isaza Delgado

Vicerrector académico: Diógenes Campos Romero

Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas

Director editorial (E): Jaime Melo Castiblanco

Editores académicos: Juan José Botero, Álvaro Corral y Carlos Eduardo Sanabria
Bohórquez

Coordinación editorial y revisión de textos: Andrés Londoño Londoño

Concepto gráfico y diseño de portada: Felipe Duque Rueda

Diagramación: Mary Lidia Molina Bernal

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la Universidad o de la Sociedad Colombiana de Filosofía

IMPRESO EN COLOMBIA - PRINTED IN COLOMBIA

PRIMER CONGRESO COLOMBIANO DE FILOSOFÍA
MEMORIAS

VOLUMEN I

Estética, fenomenología y hermenéutica

scf | sociedad
colombiana
de filosofía



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Colección: Humanidades

Contenido

Presentación.....	11
I. Estética	
A. Conferencias plenarias	
<i>La verdad en arquitectura</i>	
Giovanna Borradori (Vassar College).....	15
<i>El ideal del arte en Hegel: ser actual para la cultura de su presente.</i>	
<i>Correcciones a una interpretación establecida</i>	
Javier Domínguez Hernández (Universidad de Antioquia).....	35
<i>Les règles intuitives de l'esthétique bergsonienne</i>	
Eric Lecerf (Universidad de París VIII).....	57
B. Ponencias	
<i>Foucault y Deleuze: pensar lo sensible</i>	
Ricardo Arcos-Palma (Universidad Nacional de Colombia).....	83
<i>Arquitectura crítica: teorías del espacio y tiempo</i>	
Felipe Beltrán V. (Universidad Jorge Tadeo Lozano).....	103
<i>Narración de ficción y “ver como”</i>	
Marta Cecilia Betancur (Universidad de Caldas).....	115
<i>Arte y representación en la filosofía de Henri Bergson</i>	
Gustavo Gómez P. (Universidad Jorge Tadeo Lozano).....	135
<i>El museo como lugar de presentación de la historia. Donación, apropiación y testimonio</i>	
Juan Carlos Guerrero H. (Universidad Jorge Tadeo Lozano).....	147
<i>Los indiscernibles perceptuales en el arte contemporáneo: la filosofía del arte de Arthur C. Danto</i>	
Carlos Alberto Ospina (Universidad de Caldas).....	163
<i>De la unanimidad sentimental a la interacción discursiva. Una relectura de «Sobre la norma del gusto» de David Hume</i>	
Laura Quintana (Universidad Nacional de Colombia).....	181
<i>Elementos para una rehabilitación del concepto de “imitación” para la reflexión del arte: 4' 33” de John Cage</i>	
Carlos Eduardo Sanabria B. (Universidad Jorge Tadeo Lozano)...	193

<i>Diálogos con Brecht. Caminos para la comprensión de una estética marxista</i>	
Adriana Tobón (Universidad Jorge Tadeo Lozano).....	209
<i>La estética de la recepción en la obra de arte urbana</i>	
Alberto Vargas (Universidad Jorge Tadeo Lozano).....	223
II. Fenomenología. Ponencias	
<i>El sentido de renovación en la fenomenología de Husserl</i>	
Pedro Gerardo Acosta (Universidad Javeriana / UNAD).....	237
<i>Acto social e intencionalidad impulsiva. Génesis husserliana de la subjetividad</i>	
Pedro Juan Aristizábal Hoyos (Universidad Tecnológica de Pereira).....	253
<i>El proyecto de naturalizar la fenomenología</i>	
Juan José Botero (Universidad Nacional de Colombia).....	273
<i>La expresión del dolor. Wittgenstein y la fenomenología de la corporalidad.</i>	
Lucy Carrillo Castillo (Universidad de Antioquia).....	289
<i>Deducir lo invisible a partir de Maurice Merleau-Ponty</i>	
Juan Manuel Cuartas Restrepo (Universidad del Valle).....	303
<i>Detrascendentalizar el sujeto de la fenomenología</i>	
Guillermo Hoyos Vásquez (Pontificia Universidad Javeriana)....	313
<i>De la ética antropocentrista a la ética ambiental. Una propuesta desde la fenomenología</i>	
Ana Patricia Noguera de Echeverri (Universidad Nacional de Colombia).....	333
<i>Fenomenología del ascenso y ejemplarismo metafísico en Agustín y Buenaventura</i>	
Héctor Salinas (Universidad Javeriana).....	347
<i>Fenomenología de la memoria: esbozo de una antropología filosófica en el pensamiento de Paul Ricoeur</i>	
María Cristina Sánchez L. (Universidad Jorge Tadeo Lozano).....	365
<i>La conciencia de mi cuerpo en relación con el cuerpo extraño y la labor de los profesionales en salud.</i>	
José Hoover Vanegas G. (Universidad Pontificia Bolivariana)....	381

<i>Reflexiones en torno al mundo de la vida como horizonte de la pluralidad y de perdurabilidad. Un diálogo entre la fenomenología de E. Husserl y de H. Arendt</i>	
Julio César Vargas Bejarano (Universidad del Valle).....	405
<i>Constitución del sujeto y la constitución subjetiva del mundo. De los límites de la detranscendentalización</i>	
Germán Vargas Guillén (Universidad Pedagógica Nacional).....	417
III. Hermenéutica	
A. Conferencia plenaria	
<i>La ardua liberación de la interpretación</i>	
Carlos B. Gutiérrez (Universidad de los Andes).....	439
B. Ponencias	
<i>Interpretación y escucha. El logos de Heráclito según Heidegger</i>	
Margarita Cepeda (Universidad de los Andes).....	459
<i>Heidegger en Latinoamérica</i>	
Andrea Cortés-Boussac (Universidad Sergio Arboleda).....	469

Presentación

El I Congreso Colombiano de Filosofía fue convocado por la Sociedad Colombiana de Filosofía y por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Entre el 19 y el 22 de abril de 2006 se presentaron en las instalaciones de la Universidad 155 ponencias con una asistencia de aproximadamente 500 personas. A todas luces este evento marcó un hito significativo en la consolidación de comunidades académicas dedicadas a la reflexión filosófica en el país. Con la esperanza de fortalecer el creciente diálogo, los organizadores presentan ahora las *Memorias* del Congreso.

La publicación está dividida en tres volúmenes en los que no sólo se constata con gran satisfacción la variedad de las temáticas abordadas por ponentes provenientes de 23 universidades colombianas y algunas del exterior, sino que además se resalta la calidad de los trabajos. En el primer volumen, *Estética, fenomenología y hermenéutica*, se publican 28 ponencias presentadas en el marco del Primer Encuentro Colombiano de Estudios Estéticos, del Coloquio Colombiano de Fenomenología y de la sesión temática sobre hermenéutica. El segundo volumen, *Filosofía de la ciencia, del lenguaje y de la psiquiatría*, contiene 27 trabajos presentados en las respectivas sesiones temáticas y en el Simposio sobre Wittgenstein. El tercer volumen, *Ética y filosofía política, filosofía de la religión e historia de la filosofía*, constituye una muestra de 29 trabajos presentados en las correspondientes sesiones temáticas.

Los organizadores del Congreso quieren hacer explícito su agradecimiento a la Universidad Nacional de Colombia por su apoyo para que en el marco del Congreso se realizara el Primer Encuentro Latinoamericano de Filosofía de la Biología. Este encuentro contó con la presencia de varios invitados internacionales, los profesores Gustavo Caponi, Karla Chediak, Jorge Martínez y Alba Pérez. Los trabajos fueron editados recientemente por el profesor Alejandro Rosas en el libro *Filosofía, darwinismo y evolución* (Universidad Nacional de Colombia, 2007). También la Pontificia Universidad Javeriana y la Asociación Colombiana de Psi-

quiatría apoyaron generosamente para contar con la presencia de otros invitados internacionales, como Friedo Ricken (S.J.) y Shaun Gallagher. El Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, por intermedio de su director Guillermo Hoyos Vásquez, hizo posible la conferencia del profesor Ernst Tugendhat. Del sector privado fueron muy significativas las contribuciones realizadas por las siguientes empresas: Banco de Bogotá, Fundación Santillana, Aviatur, Grupo Editorial Planeta y Yazaki-Ciemel.

Entre las personas que con su apoyo, esfuerzo y compromiso contribuyeron de manera especial al éxito académico del Congreso mencionamos a los profesores Vicente Durán (S.J.), Magdalena Holguín, Carlos Cardona, Douglas Niño y Carlos Eduardo Sanabria.

Con relación a la logística, las inscripciones y comunicaciones del Congreso, resultó muy valioso el apoyo de Bibiana Valenzuela, Patricia Prieto, Alicia Llorente, Sandra Grande y Jennifer Sánchez.

El programa de Diseño Gráfico de la Universidad, bajo el liderazgo de su decana, Pastora Correa de Amaya, realizó con el apoyo de estudiantes un concurso para diseñar piezas gráficas que hicieran alusión al evento y a la importancia de la filosofía en la actualidad. Los trabajos estuvieron expuestos durante dos meses y fueron objeto de elogiosos comentarios por parte de los visitantes.

Para la edición académica de los tres volúmenes de las *Memorias* con todos los procesos de unificación en la presentación de las citas bibliográficas y la corrección de pruebas colaboraron con su apoyo certero los profesores Carlos Cardona, Douglas Niño, Carlos Eduardo Sanabria, Danny Marrero, Marta Patiño, Felipe Beltrán y Yecid Muñoz. El Departamento de Publicaciones de la Universidad estuvo a cargo del diseño del proyecto y la revisión final de textos bajo la responsabilidad de Andrés Londoño.

Juan José Botero Cadavid
Presidente
Sociedad Colombiana de Filosofía

Álvaro Corral Cuartas
Director
Departamento de Humanidades
Universidad Jorge Tadeo Lozano

I. Estética

A. Conferencias plenarias

La verdad en arquitectura*

Giovanna Borradori**

* Ponencia presentada por la profesora Giovanna Borradori, el día 20 de abril de 2006, en el marco del Primer Congreso Colombiano de Filosofía, organizado por la Sociedad Colombiana de Filosofía y la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. La traducción del texto fue realizada por el profesor Carlos Eduardo Sanabria B., del Departamento de Humanidades de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. El traductor agradece a la profesora Borradori su amable disposición a revisar y comentar distintos momentos del trabajo de traducción.

** Vassar College. E-mail: gjborradori@vassar.edu.co

Los filósofos en la tradición occidental, desde Platón hasta Adorno, desde Nietzsche hasta Merleau-Ponty, han mantenido su “distancia” respecto a la arquitectura. Mientras que la poesía, la música y la pintura han recibido una generosa atención filosófica, la arquitectura ha sido objeto de escasos y aislados intentos a nivel de una lectura filosófica sistemática.

Nos podemos dirigir al enigma de la arquitectura desde dos ángulos distintos y contrapuestos. El primero, al que llamaré el *esquema estético*, tiene una orientación general kantiana e intenta localizar la verdad *de* la arquitectura en lo que es esencial para nuestra apreciación de la arquitectura como un arte, esto es: ¿qué distingue a la arquitectura de todas las otras formas de arte? ¿Hay algo específico, ciertamente único, en la manera en que experimentamos y apreciamos un edificio, en tanto que algo diferente a una pintura, una pieza de música, un poema, o cualquier otro objeto estético?

Opuesta al esquema estético se encuentra la que llamaré la *configuración ontológica*, esto es, el punto de vista según el cual la verdad habrá de encontrarse *en* la arquitectura, asumida como el anfitrión de las actividades del habitar constitutivas de la existencia humana. Martin Heidegger es el filósofo que afirmaba que cualquier cosa construida –desde puentes hasta plantas de energía, desde centrales de transporte hasta redes de autopistas– no sólo organiza y estructura las vidas humanas, sino que determina esencialmente la clase de agentes humanos que somos. Para Heidegger, la arquitectura es así una clase de configuración ontológica, porque, para decirlo en palabras de Nietzsche, sólo por medio de ella “llegamos a ser quienes somos” (cfr. Nietzsche, 1989).

En este ensayo quiero reconstruir los argumentos clave de estas dos aproximaciones, así como proporcionar una consideración crítica de cada una de ellas. Por un lado, explicaré cómo, en mi análisis, el esquema estético desemboca en problemas al proponer la posibilidad de un juicio estético puro y desinteresado, la cual es incompatible con el elemento funcional propio de la arquitectura. Por otro lado, articularé cómo la configuración ontológica también desemboca en problemas. Los escritos de Heidegger sobre el construir exhiben una tensión fundamental entre el deseo de superar el esquema estético (y, por lo tanto, transformando todo lo “construido” en arquitectura), y la incapacidad de Heidegger de desligarse totalmente del mismo, una oscilación que lo tienta a defender una variación de la distinción entre lo que debería y no debería reconocerse como habitar y construir auténticos,

esto es, la arquitectura. En mi conclusión, partiré de la tentación heideggeriana de considerar cualquier cosa construida como arquitectura, y la integraré a lo que considero está completamente ausente en el marco heideggeriano: la dimensión intersubjetiva de la construcción arquitectónica. Mi contribución a la pregunta abierta de la arquitectura consiste en verla como la expresión del tanteo de una comunidad *por* su propia verdad histórica. Brevemente, articularé la discusión de Nietzsche acerca de la memoria histórica como “poder plástico”, para ilustrar lo que quiero decir con tal tanteo, y terminaré con el tratamiento que hace Derrida del futuro como la re-articulación del *pasado que nunca fue*. Sugeriré que la arquitectura expresa la construcción del futuro por parte de una comunidad, mediante el intento interminable de vérselas con su pasado.

1. El esquema estético

Mientras que la filosofía occidental siempre ha percibido las preocupaciones prácticas y utilitarias de la arquitectura como su rasgo más distintivo y esencial, su consideración crítica de este rasgo ha variado a lo largo de las épocas.

Como bien lo explica la filósofa francesa Sylvianne Agacinsky, los griegos vieron una división precisa entre artes plásticas como la pintura y la escultura, y la arquitectura. En la reconstrucción que hace Agacinsky de este asunto, el compromiso de la arquitectura con la utilidad y su obligación con respecto a los volúmenes sólidos, le otorgaron una “dignidad ontológica” de la que no gozaban la pintura y la escultura a causa de su deuda con la *mimesis* o imitación. De esta manera, en contraste con el alcance imitativo de la escultura y la pintura –lo que las tornaba cognitivamente marginales–, los griegos confirieron a la arquitectura un acceso primordial al conocimiento del cosmos. Para Aristóteles, el arquitecto es ante todo y en primer lugar un dirigente. Dice Agacinsky (1992: 22):

[...] su conocimiento de los fundamentos o los principios –*archai*–, le permiten dirigir a los artesanos y a los albañiles, así como el General dirige a sus soldados. Puede permitirse dejar la experiencia de la cosa, en su materialidad, a los ejecutantes. Como si esta experiencia no jugara papel alguno en el conocimiento propio del dirigente.

El rasgo distintivo de la arquitectura, que Aristóteles señala aquí, tiene que ver con el conocimiento anticipatorio, como contrapuesto a la experiencia de

la ejecución. La arquitectura consiste en la anticipación, esto es, la habilidad de ver el proyecto como un todo antes de que llegue a ser en tanto que volumen arquitectónico. Tal visión anticipatoria le concede al arquitecto un poder absoluto sobre el ejecutante, quien sabe cómo realizar partes del proyecto de acuerdo a su competencia técnica pero quien no tiene conocimiento sobre cómo se articulan las partes en una totalidad. De manera acertada, Agacinsky se pregunta cómo esta visión anticipatoria se ajusta a una definición de la inventiva o de la creatividad. Su respuesta es que sí se ajusta en el sentido platónico de la invención como descubrimiento, como *euresis*, no entendida en el sentido de la “invención de nuevas formas, sino en el del descubrimiento matemático, que es el descubrimiento de principios matemáticos eternos y universales” (Agacinsky, 1992: 22). El arquitecto no imita el mundo como lo percibimos, de la misma manera que la composición arquitectónica no es un reflejo de la dimensión empírica. Al contrario, la arquitectura es un ejercicio de pensamiento teórico. En la lectura de Agacinsky, esta comprensión griega de la arquitectura como la interpretación del orden ideal del cosmos, constituye la prehistoria de la concepción estética de la obra de arte como una totalidad ordenada y coherente.

La bifurcación radical entre plan y ejecución constituye el meollo mismo de la actitud racionalista hacia la arquitectura. Por ejemplo, René Descartes –quien hizo un amplio uso de metáforas arquitectónicas para describir la promesa de solidez concedida por el conocimiento fundado racionalmente– elogiaba los edificios diseñados por un solo arquitecto. Equiparaba el plan arquitectónico a la ley: para Descartes, los sistemas legales concebidos y promulgados por un solo prudente legislador eran preferibles a los cuerpos legales que surgen “poco a poco” para responder a infracciones específicas.

El surgimiento de una distinción nítida entre las clases de invención racional y empírica, y el privilegio de la primera en detrimento de la segunda, se encuentra a la base de la perspectiva devaluadora de la arquitectura desarrollada por filósofos racionalistas durante la Ilustración. Desde Alexander Gottlob Baumgarten, pasando por Immanuel Kant, la disposición positiva hacia la arquitectura que exhibiera la filosofía antigua se despedaza: desde la perspectiva de la constitución dieciochesca de la filosofía del arte en términos de estética, el compromiso de la arquitectura con la utilidad y su obligación respecto al volumen se vuelven particularmente problemáticos. Mientras que desde Aristóteles hasta Gian Battista Alberti, el rasgo

clave de la arquitectura se asociaba a la noción de plan, en tanto que contrapuesto a ejecución, al principio de la modernidad somos testigos de una inversión en la apreciación de la arquitectura, que es vista como un intento de ajustar la separación entre lo bello y lo útil.

En la misma línea del afán histórico de Baumgarten, la *Crítica del juicio* de Kant define la estética como la ciencia de las condiciones de la percepción sensible, de manera que los juicios estéticos se limitan a aquellos que se basan en el sentimiento de placer o displacer. Particularmente, los juicios sobre la belleza natural, así como aquellos sobre la belleza artística, se elaboran sobre la base del sentimiento que tiene el sujeto de placer, siempre y cuando tal placer sea *desinteresado*. La pretensión de Kant es que el placer estético no puede estar vinculado con el deseo del sujeto por el objeto que produce el placer, ni tampoco éste puede generar tal deseo. El hecho de que los juicios sobre la belleza sean desinteresados, garantiza que sean claramente distintos de otros juicios que se basen en el sentimiento puro y que Kant llama “sobre lo agradable”. Esta clase de juicios que, a diferencia de Kant, son clave para Hume y los empiristas, consisten en la expresión de una mera preferencia subjetiva, como cuando, por ejemplo, a uno le gusta el sabor de una comida, el color de un vestido o el aroma de una flor. Así, para Kant, el placer estético es el placer de la pura representación, el placer producido por la apreciación de la forma, independientemente de la existencia material en que se materializa y de todo interés práctico en tal materialización.

En tanto que el desinterés se establece como la condición necesaria para la producción de juicios estéticos, no sorprende que la arquitectura se resista al esquema estético. En la *Crítica del juicio*, Kant articula esta tensión mediante la asociación de las artes plásticas, tales como la arquitectura y la escultura, a la “verdad sensible”, porque operan en el espacio material, entendido éste como aquello dentro del cual existen los objetos reales. En contraste, Kant opera con el ámbito de la “apariencia sensible”, que tiene que ver sólo con la representación de objetos reales, independientemente de su encarnación espacial y, por tanto, material. Por lo tanto, a pesar de que se asocie la arquitectura a una clase de verdad, en tanto que lo opuesto de la apariencia, esa verdad sigue siendo sensible, y sigue anclada en la opacidad del espacio asumido como volumen físico, más que representado para la mente como un parámetro abstracto de medida, cuantificación y, en últimas, representación. De esta manera, la arquitectura aparece como la menos “pura” de todas las artes,

precisamente debido a su sujeción material, a su función social y a su uso. Debido a lo anterior, Kant declara a la arquitectura como un dominio artístico “inferior” que apenas alcanza el ámbito estético de las *beaux arts*.

Cualquier tratamiento filosófico de la arquitectura, que esté en consonancia con la aproximación kantiana, está destinado a enfrentar un dilema indisoluble, que puede formularse aproximadamente así: ¿cómo podemos hacer sentido de una forma artística que exhibe rasgos incompatibles con los requerimientos del arte mismo? Ésta puede ser una de las razones por las que los filósofos que trabajan al interior de la jurisdicción kantiana del ámbito estético, han evitado el tema de la arquitectura. Una excepción destacada es el libro de Roger Scruton, *La estética de la arquitectura*, la mejor fuente de argumentos que elaboran esta perspectiva estética.

De una manera característicamente kantiana, Scruton (1985: 11) declara que la tarea de la estética es “la comprensión correcta de ciertas capacidades mentales –la capacidad de experiencia y la capacidad de juicio–”. Su atención se dirige a investigar “la naturaleza y el valor de nuestro interés en la arquitectura” [...] “centrándonos en la apreciación en sí misma, abstrayéndola de su objeto” (Scruton, 1985: 11-13). Obviamente, esta posición exige que Scruton excluya una vasta serie de acercamientos a la arquitectura, sobre la base de que tales acercamientos no proporcionan una fundamentación a priori.

Todas las consideraciones con inflexión psicológica han de mantenerse al margen, puesto que para el filósofo, afirma Scruton, “la pregunta no es qué nos hace preferir la Catedral de Lincoln a la de York, sino más bien qué *es* la preferencia estética, qué *es* preferir una catedral a otra. Y también qué significación tiene para nosotros esa preferencia” (Scruton, 1985: 11).

Por la misma razón por la que pone entre paréntesis a la psicología, Scruton define la teoría arquitectónica como el conjunto de “máximas, reglas, preceptos que gobiernan –y deberían gobernar– la práctica de los que hacen edificios” (Scruton, 1985: 13). Bajo el amplio encabezado de “teoría arquitectónica”, encontramos amontonada toda la tradición del pensamiento occidental sobre la arquitectura: la teoría clásica de los órdenes, como se encuentra en los tratados de Vitruvio, Alberti, Serlio y Vignola; *Las piedras de Venecia*, de Ruskin; *Hacia una arquitectura*, de Le Corbusier; y *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Giedion. Todos estos textos son declarados como completamente irrelevantes, toda vez que ninguno de ellos satisface los requerimientos a priori de Scruton. Para él, una teoría de la arquitectura

es auténticamente estética sólo si apunta a capturar la esencia y no los accidentes de la belleza arquitectónica.

Uno de los movimientos recurrentes de Scruton en su libro es el de buscar fallas argumentativas en las teorías clásica, funcionalista y racionalista de la arquitectura, a las que etiqueta de “posiciones constructivistas”. Según el constructivismo, las formas arquitecturales específicas únicamente están autorizadas por el entendimiento racional. Scruton afirma que tales posiciones no sólo no pueden ser correctas, sino que todas ellas comparten una perspectiva reduccionista del diseño, en la medida en que consideran el diseño como un problema funcional que requiere una solución racional. Los constructivistas toman a la razón como la respuesta a meros asuntos funcionales, que a su vez son presentados como autoevidentes. Para Scruton, el constructivismo malinterpreta toscamente el significado de la razón, trabajado durante la Ilustración por filósofos como Kant y por teóricos de la arquitectura como Nicholas Ledoux. Para estos pensadores ilustrados, la razón no es un medio en ningún sentido posible, sino que es más bien el fin último. Ciertamente, si la razón se concibe como el fin último y no como medio (la cual es la tendencia propia de Scruton), el diseño de edificios tiene que ver más con el trato de diferentes dimensiones del ser práctico, que con la solución de cuestiones funcionales: “una ‘solución’ a un problema funcional sólo será satisfactoria si presenta, a los que viven y trabajan con el producto, una base adecuada para su propia comprensión práctica” (Scruton, 1985: 37).

El problema está en que Scruton mismo proporciona una imagen reductiva de la posición constructivista. Tomemos, por ejemplo, la noción de Le Corbusier de la casa como “una máquina para vivir”. Scruton interpreta esta noción como la respuesta arquitectónica a la creencia de que las necesidades humanas pueden ser atendidas “correctamente” y de la manera más eficiente, si la arquitectura se comprende a sí misma en términos puramente formales, lo que quiere decir, en términos de racionalidad instrumental. Pero, se pregunta Scruton, *¿pueden* satisfacerse las necesidades de la arquitectura sólo mediante soluciones funcionales, toda vez que la noción de función no es ella misma algo simplemente dado? Es razonable hacer esta pregunta. Sin embargo, no pienso que Le Corbusier hubiera siquiera sospechado esa pregunta. Baste con echar una mirada a la complejidad histórico-artística de su “módulo humano”. Como Vitruvio, Le Corbusier cree que el problema de la forma es de naturaleza geométrica, y su *modulor*, un individuo

masculino con un brazo levantado, que mide 2,26 metros de altura, es de hecho una reelaboración matemática de la sección áurea.

La punta de lanza a priori de Scruton le impide ver este delicado conjunto de referencias o, por lo menos, considerarlo relevante. A cambio, él prefiere reiterar una afirmación hecha por Aristóteles: “el concepto de necesidad está vinculado al de crecimiento” (Scruton, 1985: 38). Dice Aristóteles, si ha de entenderse la necesidad como crecimiento, entonces los seres humanos crecen de dos maneras: al proporcionárseles comida y abrigo, y al ser estimulados racionalmente: “[...] son las necesidades del hombre en cuanto ser racional las que hay que atender para que el concepto de necesidad nos lleve a un ideal de ‘diseño racional’” (Scruton, 1985: 38). De esta manera, las necesidades son inseparables de los valores, que él plantea como los “cánones normativos” de la vida práctica. Los valores deben proporcionar profundidad y orden a la experiencia, y no sólo eficiencia. Por esto es que las descripciones puramente funcionales no son posibles: en arquitectura, el “cómo se ve” es indiscernible del “para qué sirve realmente” y del “qué significa”. En la perspectiva de Scruton, la arquitectura es “una síntesis casi indescriptible” de arte y artesanía, expresión y función, medios y fines. Esto es lo que la diferencia de todas las otras formas artísticas. Cualquier teoría que enfatice uno u otro término de esta disyuntiva está fundamentalmente equivocada.

Tengo serias dudas acerca de si su noción de síntesis logra hacer lo que Scruton quiere que haga.

Hemos visto cómo el constructivismo hace énfasis en la función y en la racionalidad instrumental como medios para resolver las cuestiones funcionales. Su reverso lo constituye lo que Scruton llama la perspectiva “escultural” de la arquitectura. Bajo esta etiqueta, él subsume una larga y heterogénea tradición de la historiografía arquitectónica occidental que, en su lectura, antepone demasiado drásticamente la noción de fin expresivo a costa del perfil funcional de la arquitectura. Su genealogía de la perspectiva escultórica va desde el llamado linaje de la *Kunstgeschichte*, incluyendo a historiadores del paso de los siglos XIX al XX como Alois Riegl y a Heinrich Wölfflin, hasta los teóricos que consideran la arquitectura como el “arte del espacio”, como Giedion y Bruno Zevi, llegando hasta organicistas excéntricos como Antonio Gaudí. Esta perspectiva, que hunde sus raíces en Hegel y su concepción “expresivista” de la arquitectura, atribuye a la arquitectura la capacidad de presentar simbólicamente contenidos de la vida interior, ya sea ésta

entendida como sentimiento subjetivo, *à la Collingwood*, o como una voluntad-de-forma suprahistórica, *à la Wölfflin*.

A pesar de que estoy en desacuerdo, de manera respetuosa, con la destitución efectuada por Scruton de la expresión en la arquitectura, considero su condena de la perspectiva escultural bastante grotesca. Veamos un ejemplo. En tanto que la arquitectura es la síntesis de utilidad y forma, la iglesia de la Colonia Güell, de Gaudí, no puede ser completamente considerada como una obra de arquitectura ni puede ser juzgada en términos de belleza arquitectónica: más bien, es una escultura vista desde dentro. ¡Apenas nos podemos preguntar cuál sería la consideración de Scruton con motivo del Museo Guggenheim en Bilbao, de Frank Gehry! En cualquier caso, el hecho de declarar la iglesia de Gaudí una obra de escultura produce dos resultados paradójicos. En primer lugar, el nivel de apreciación puramente estética se ha convertido en un precepto normativo relativo a cómo construir arquitectura “auténtica” y cómo evitar la arquitectura “inauténtica”. En segundo lugar, la iglesia de Gaudí, en tanto que sitio de adoración, es completamente funcional. ¿Cuáles son, entonces, los criterios de síntesis entre expresión y función que Scruton entiende como rasgos distintivos de la arquitectura? ¿Se trata de un asunto cuantitativo o cualitativo? ¿Cómo logra establecer que haya demasiada expresión en este edificio, como para que éste sea siquiera considerado como arquitectura?

Pero permítaseme volver a su línea principal de argumentación.

Ya que el cultivo de la comprensión práctica es, para Scruton, la tarea decisiva de la arquitectura, ¿en qué consiste el valor estético? El valor estético es la anticipación, intuición, precognición imaginativa de los ideales regulativos que estructuran nuestro mundo práctico. Él llama a este conjunto de valores “propiedad” [*appropriateness*]. La propiedad puede ser mejor explicada en referencia a los imperativos morales. De la misma manera que esos imperativos morales no son verdaderos (en la medida en que no se aplican al mundo real, sino al ideal), sino más bien objetivos (con lo que se quiere decir que son válidos para todo ser racional), la propiedad, asumida como la esencia de la belleza pura arquitectónica, no puede rechazarse sin ser fundamentalmente malentendida.

Entonces ¿está sugiriendo Scruton que podemos introducir el criterio de objetividad en los argumentos estéticos? De cierta manera sí lo está haciendo, y al hacerlo se está desviando de Kant, quien insistía que los juicios estéticos son siempre singulares. Para Kant, un juicio estético surge sólo y siempre en la forma

de una afirmación singular (por ejemplo, “Esta rosa es bella”), y nunca alcanza validez universal (como la expresada en afirmaciones tales como “Todos los objetos poseedores de tales y tales cualidades son bellos”). Mientras que Kant niega la objetividad a los argumentos estéticos, debido a que su punto final es siempre una experiencia, Scruton no lo hace. Scruton (1985: 232-233) afirma que un juicio estético puede ser

[...] tan objetivo como la noción de virtud de la que procede, y si se puede demostrar (como intentó demostrar Aristóteles) que nuestro ideal de virtud no es arbitrario, sino que por el contrario nos viene impuesto por la misma naturaleza de la elección racional, entonces [...] hay un enfoque de la objetividad indirecto y comparable con la de [la objetividad en estética].

Entonces, ¿en qué consiste construir bien? Construir bien es construir de acuerdo a la categoría de validez visual, que es el correlato de propiedad [*appropriateness*]. Construir bien es construir apropiadamente, producir construcciones que ayuden a los individuos a percibir sus actividades como parte de un orden más grande que ellos mismos. La validez visual nos debería hacer sentir, a cada uno de nosotros, que estamos respondiendo “a imperativos que tienen su origen en un punto de vista racional y objetivo” (Scruton, 1985: 233). Construir bien es “encontrar la forma adecuada, y eso significa la forma que responda a lo que permanece, no lo que expira”. La forma apropiada “atiende [...] a un sentido de nosotros mismos en cuanto criaturas con identidades que trascienden la suma del objetivo y deseos actuales” (Scruton, 1985: 233).

2. La perspectiva ontológica

Me he demorado, con algo de detalle, en la obra de Scruton, porque creo que ella deja al descubierto las limitaciones del esquema estético como un marco conceptual interpretativo para la arquitectura. Al requerir el desinterés como un criterio de la apreciación estética, el esquema kantiano se vuelve “inmune” o impermeable a la arquitectura, la cual está irreductiblemente comprometida a las metas funcionales y concretas. La definición de Scruton del valor estético de la arquitectura en términos de la propiedad [*appropriateness*] también deja ver el aspecto normativo del esquema estético, aspecto por el cual, considero, el esquema mismo no asume total responsabilidad. Donde sea que Scruton no detecte

propiedad, niega la existencia de una arquitectura propia, auténtica, pura: tal es el caso de la iglesia de la Colonia Güell, de Gaudí, a la cual considera como una obra escultórica. Decir, como él lo hace, que el valor estético es la precognición imaginativa de los ideales regulativos que estructuran nuestro mundo práctico, de manera que construir bien signifique producir construcciones en las que los individuos perciben sus actividades como parte de un orden más grande, equivale a formular afirmaciones normativas saturadas de todo tipo de presuposiciones acerca de la naturaleza de la totalidad, el concepto de mundo, la distinción entre los ámbitos teórico y práctico, lo que constituye un ideal, y, en último lugar aunque no menos importante, una cierta concepción del objeto estético como una unidad auto-contenida, temporal y espacialmente finita y, como tal, disponible para su contraposición *frente* al sujeto que lo creó o a un observador que lo disfruta. Nada mejor que un edificio o, más ampliamente, una construcción arquitectónica, para poner en cuestión la noción de obra de arte tal y como la construye el esquema estético. Formalmente, un edificio nunca “comienza” a ser construido, como si se erigiera desde una tabula rasa. Incluso la excavación que precede al emplazamiento de los cimientos entra en diálogo con aspectos locales y aspectos muy concretos específicos, tales como las excavaciones preexistentes (¿está intacto el terreno, es un terreno virgen?), corrientes de agua, solidez, que podrían ser lo suficientemente serios como para hacer que cambie el diseño. Así mismo, un edificio siempre surge como una figura sobre el fondo, ya sea éste urbano, rural, religioso, estilístico, institucional, tipológico. La presencia de tal fondo en la arquitectura implica que el espacio nunca se concibe como un vacío contenedor de volúmenes, sino como siempre habitado por otros volúmenes, discursos y formas. Esta clase de espacio es tan compleja y cambiante que no se deja anticipar comprehensivamente en la mente del creador-arquitecto, al que el esquema estético otorga total dominio del proyecto y, de manera subsiguiente, control de la construcción arquitectónica como una *oeuvre* auto-contenida y finita.

El hecho de que las obras de arquitectura se resistan a ser consideradas como objetos estéticos, constituye el punto de partida del ensayo de Heidegger sobre el problema del construir, «Construir habitar pensar», en donde formula el problema en términos de lo que yo he llamado la “configuración ontológica”. La omisión, por parte de Heidegger, de la puntuación en el título de este ensayo, que simplemente yuxtapone las formas infinitivas de tres verbos, da señales de la conexión esencial

que él ve entre ellos. El tema de este ensayo está en las distintas maneras en que tal conexión puede articularse.

Heidegger comienza con la descendencia etimológica que vincula al construir y al habitar. En el antiguo alemán, construir es sinónimo de habitar. Este traslape semántico constituye el carácter básico del ser humano a quien, desde *Ser y tiempo*, Heidegger ve como un ser-en-el-mundo, como proyecto-arrojado en búsqueda de un hogar, un anclaje. Esta búsqueda es lo que quiere decir Heidegger con “pensar”.

En el ensayo se atribuye una enorme importancia a la secuencia de los tres momentos de construir, habitar y pensar. El construir debe venir primero, por lo menos respecto al esquema estético que Heidegger está implícitamente cuestionando. Pero de hecho el habitar viene primero, puesto que no hay construir sin alguna forma de habitar ya existente en el lugar. Desde esta perspectiva, construir es la explicación de habitar, en el sentido literal del despliegue de sus condiciones; y, sin embargo, en la medida en que construir es una explicación de habitar, también lo complica, o lo repliega sobre sí mismo. Hasta ahora pensaríamos que Heidegger se halla tan lejos como es posible del esquema estético. Pero miremos cómo cierra el ensayo. Aquí se halla su modelo de un construir que articula un habitar pre-existente y aun cambiante:

La esencia del construir es el dejar habitar. El construir cumple su naturaleza en el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. Sólo si somos capaces de habitar, podemos construir. Pensemos por un momento en una casa de campo en la Selva Negra, que un habitar todavía rural construyó hace cerca de doscientos años. Aquí la asiduidad del poder de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren en simple unicidad en las cosas, ordenó la casa [...]. No olvidó el rincón para el altar, detrás de la mesa comunitaria; ha hecho espacio en la habitación a los lugares sagrados para el nacimiento y “el árbol de la muerte” —que así es como se llama allí al ataúd: el Totenbaum—; y así, bajo el mismo tejado, a las distintas generaciones les ha marcado de antemano el carácter de su paso por el tiempo. Un oficio, que ha surgido él mismo del habitar, que necesita aún sus herramientas y sus andamios como cosas, ha construido la casa de campo (Heidegger, 1994: 140-141).

¿Cómo comprendemos este ejemplo? Con toda intención, Heidegger elige una casa de campo aislada de los retos de la tecnología moderna, del desplazamiento urbano, de la construcción modular y serializada. El habitar, en este ejemplo,

está fuertemente parcializado, de manera que discrimina el habitar auténtico del habitar inauténtico. Como la casa de campo es el modelo del habitar auténtico y, así mismo, del construir verdadero, Heidegger establece, al principio del ensayo, una distinción entre el habitar, por un lado, y el residir que se basa en el construir en que el habitar o el residir verdadero no acontecen propiamente. Él escribe de manera explícita que “no todo construir es un habitar”, y menciona, como ejemplos de habitar impropio, las unidades industriales como los hangares y las estaciones de energía, las autopistas y los embalses, las fábricas y los estadios. ¿En qué sentido no son ellos habitares reales? Heidegger podría referirse simplemente a su función: ninguno de ellos es residencia. Pero esto no es posible, puesto que más tarde Heidegger (cfr. 1994: 127-128) especifica que incluso los edificios residenciales, que son “bien distribuidos, fáciles de mantener, atractivamente baratos, abiertos al aire, a la luz y al sol” no ofrecen garantía alguna de que “el habitar acontezca en ellos”. Lo que quiere decir con que no todo construir es un habitar es que, a pesar del hecho de que esos no-habitares nos atiendan, a nosotros los modernos, en nuestro modo de vida, no son habitares porque “no residimos en ellos”. Residir no es de esta manera entendido como un simple refugiarse, sino como un ofrecer un hogar, un pertenecer, una integración de las partes dentro de un todo y, en últimas, un sentido de lugar.

La tensión inconclusa en Heidegger, sin embargo, es que no es claro por qué una casa de campo puede lograr eso, mientras que la Villa Savoye, el modelo de Le Corbusier de una casa como “*machina à habiter*”, no puede serlo.

La distinción entre el construir que ofrece residencia y el construir que no la ofrece, acontece de nuevo con el ejemplo del puente que cruza el río Neckar, en Heidelberg. Éste no es uno de los puentes que se mencionan al principio del ensayo como ejemplos de no-habitar. Este viejo puente histórico establece, en el sentido de reunir conjuntamente, un lugar:

El lugar no está ahí ya antes del puente. Es cierto que antes de que esté puesto el puente, a lo largo de la corriente hay muchos sitios que pueden ser ocupados por algo. De entre ellos uno se da como un lugar, y esto ocurre *por el puente*. De este modo, pues, no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar (Heidegger, 1994: 135).

El espacio vacío de la física newtoniana, el vacío homogéneo que contiene cuerpos, es revelado aquí en contraste con el lugar, entendido éste como las activi-

dades que emprendemos en un espacio, así como su significatividad integrada. Esas actividades nos constituyen en lo que somos, permitiéndonos “tomar medida” del espacio en que tales actividades suceden. Pero el medir no trasciende las actividades mismas, no puede ser abstraído de ellas ni reducido a una fórmula matemática. Tal medir es, de esta manera, existencial y abierto.

La tensión que estoy señalando aquí tiene lugar entre, por un lado, lo que muchos críticos han llamado el gusto reaccionario de Heidegger en arte, arquitectura y, ciertamente, política y, por otro lado, su llamado a superar el esquematismo kantiano y a dejar que la arquitectura llegue a ser un rasgo constitutivo del dilema existencial. No hay duda de que tanto la casa de campo —que se asienta gentilmente sobre las colinas de la Selva Negra—, como el viejo puente en Heidelberg, hacen eco a la crítica de Heidegger a la tecnología moderna, que toca un acorde progresivo en términos ambientalistas, desde el efecto de invernadero hasta la programación genética de productos agrícolas. Y, sin embargo, la condena de Heidegger de la expansión urbana e industrial no coincide realmente con la preocupación ambientalista.

En mi lectura, la filosofía de la arquitectura de Heidegger es, ciertamente, conservadora, pero no debido a las razones anti-modernas, nostálgicas, que han estado aduciendo sus críticos. Para Heidegger, la casa de campo y el viejo puente son signos de armonía, de una totalidad integrada por la que los filósofos estaban sobrecogidos mucho antes de la revolución industrial y el principio de la modernidad. Aquellos modelos podrían parecer anti-modernos, pero son, más bien, signos de un ideal cósmico que data de la época pre-socrática.

Para Heidegger, el lugar no es un pasado perdido y mejor, sino un todo integrado, un cosmos, una totalidad experimentada como orden significativo: “con la palabra ‘un hombre’ estoy nombrando ya la residencia en la cuadratura, cabe las cosas” (Heidegger, 1994: 138). La cuadratura se tiende entre la tierra y el cielo, los mortales y los divinos: allí es donde Heidegger ve que acontece la residencia o el habitar auténtico. Ser “humano” quiere decir mantenerse en el interior de la cuadratura, cuidar de ella, ciertamente buscarla a tientas. También quiere decir comprender y aceptar que el buscar a tientas la cuadratura es un empeño infinito, inacabado.

En 1951, hablando ante una audiencia conformada en su mayoría por arquitectos, Heidegger trató de ampliar la cuestión de la carencia de habitación en una

Alemania devastada por los bombardeos masivos de la segunda guerra mundial. La *Wohnungsfrage* no es sólo acerca de encontrar un albergue, sino también acerca de reconstruir –o, posiblemente, buscar renovadamente– lo que conlleva el habitar. Éste, escribe Heidegger, es un empeño muy antiguo:

La auténtica penuria de viviendas es más antigua aun que las guerras mundiales y sus destrucciones, más antigua aun que el incremento de la población mundial y que la situación de los obreros de la industria. La auténtica penuria es ésta, que los mortales primero busquen de nuevo la esencia del habitar, que *tienen que aprender primero a habitar*. ¿Qué si la falta de suelo natal del hombre consistiera en que el hombre no considera aún la real penuria del habitar como la penuria? (Heidegger, 1994: 142).

Las cursivas que Heidegger pone a las palabras seleccionadas en estas líneas revelan lo que considero como su compromiso presocrático, arcaico, pre-metafísico, más que una utopía anti-moderna, preindustrial. Su referencia a la casa de campo y al viejo puente en Heidelberg como modelos de residencia, no representan el correlato estético de una posición política que glorifique una forma de vida fundada nacionalmente en lo rústico, lo campesino, dispuesta en contra del modo urbano, moderno, cosmopolita. Aunque permanezca un margen de ambigüedad y tensión, creo que esas referencias apuntan a la tarea inmemorial e intempestiva de construir la existencia y el significado de manera reflexiva, más que como la actualización de principios abstractos. Nosotros, en tanto que humanos, somos seres-en-el-mundo, en un mundo que está presente aquí y ahora, usado y abusado de maneras trágicas por sus habitantes más poderosos.

3. Construir el pasado que nunca fue

Así como quiero hacer énfasis en mi consideración de que Heidegger abre la puerta a la descomposición del esquema estético, al que considero particularmente inadecuado para la arquitectura, encuentro aun defectuosa su configuración ontológica en la medida en que está anclada en la promesa de totalidad o, si bien no en una totalidad absoluta, por lo menos en un sentido comprensivo de integración de las partes dentro del todo. Es cierto que el afán acerca del significado del habitar es, para Heidegger, infinito y que es precisamente este elemento continuo el que lo lleva hacia los presocráticos. Pero también es cierto que la promesa está allí, en Heidegger, por lo menos como un ideal regulativo de algún tipo.

En la misma línea de la ruptura del esquema estético y de la reconfiguración ontológica de la pregunta por la arquitectura emprendidas por Heidegger, quiero proponer una tercera vía de interpretación, que busca dar cuenta de algo que se pierde en las otras dos vías: el papel crucial de la comunidad en la arquitectura, así como la posibilidad de liberar a la comunidad de cualesquiera que sean los elementos totalizadores. Por brevedad, simplemente esbozaré este aspecto, combinando las intuiciones de Nietzsche y Derrida acerca de la naturaleza de la comunidad, las cuales apuntan a formular una comunidad sobre y más allá de la promesa de una integración completa.

En la segunda de sus *Consideraciones intempestivas*, titulada «De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida», Nietzsche enfrenta el asunto de la relación entre historia y comunidad, una relación que se encuentra en el centro del pensamiento del siglo XIX sobre la comunidad como un resultado de la tierra y, eventualmente, de la nación. Nietzsche parte de la historia, anunciando sus preocupaciones desde el título mismo del ensayo, que apunta a las ventajas y desventajas de la conciencia histórica. Nietzsche afirma que la historia, si no se toma en una cantidad prudente y sana, puede envenenar la vida y, en últimas, matarla. La vida de una entidad humana viviente, por ejemplo, de un individuo, de un pueblo o de una cultura, depende, según Nietzsche, de su habilidad para olvidar. “Es posible vivir, y aun vivir feliz, casi sin recordar, como lo muestra el animal; pero es totalmente imposible vivir sin olvidar” (Nietzsche, 1988: 58), para producir y crear algo nuevo y vivo.

Sin embargo, ¿es el olvido una habilidad que se puede aprender o, más bien, un rasgo del temperamento que un individuo, un pueblo o una cultura llegan a dominar en grados diferentes? Con “olvido” Nietzsche quiere decir desconectarnos de un sentido lineal del tiempo, descrito como una serie de “ahoras” puntuales, algunos de los cuales ya-no-son y algunos otros aún-no-son. Esta descripción lineal del tiempo en términos de recuerdo y proyección comporta una representación de nosotros mismos y de nuestra cultura como *localizados en el tiempo*, más que como *constituidos por él* y llegando a ser con él. Éste es un *leitmotiv* en el itinerario de Nietzsche y podemos llamarlo “el poder transformador del tiempo”: el poder que nos habilita a renunciar a la concepción histórica, homogénea, del tiempo, a favor de una noción en que el presente no nos permite la neutralidad de disponer un ordenamiento secuencial, sino que es él mismo parte del devenir. En esta pers-

pectiva, lo que ya-no-es no puede objetivarse como algo sin una influencia activa sobre el presente, sino que puede reactivarse precisamente en términos de aquellas influencias. De la misma manera, lo que aún-no-es no puede considerarse una región separada, porque, de cierta manera, es la actualización de aquellas fuerzas en el presente que aún no han encontrado expresión.

Por lo tanto, el olvido realmente significa simultáneamente suspender esta representación lineal, homogénea del tiempo, y asumir al tiempo y a nosotros mismos desde una perspectiva diferente, un nuevo ángulo de temporalidad: lo intempestivo [*das Unzeitliche*]. Lo intempestivo es lo que nos permite permanecer nosotros mismos de cara al dolor, el cambio y la injusticia, y, por lo tanto, desplegarlos a nosotros mismos en lo que somos.

Olvidar es, de esta manera, un ejercicio en lo intempestivo, la función transformadora del tiempo, una modalidad ontológica diferente que se sitúa en la realidad pero que no es real (una modalidad que Henri Bergson identificó como virtual). La habilidad de sostener lo intempestivo o lo virtual es lo que mide, en los términos de Nietzsche, la fuerza afirmativa de un individuo o de una cultura, fuerza que se concibe como su habilidad de mantener un sentido de identidad a través de la regeneración y la transformación. La afirmación de la vida comporta separarse de la historia y encarar el rostro transformador de nuestro presente.

Afirmar lo intempestivo significa, de esta manera, apropiarse las fuerzas inmanentes pero virtuales de la vida, lo cual nos habilita a resistir la historia, la represión y la homogenización. Afirmar lo intempestivo y, por lo tanto, la vida, es afirmar el pensamiento y la comunidad como una capacidad de responder, resistir y cambiar la red de fuerzas que habitan el presente, transformándolo así. Asumir lo intempestivo es ejercitar lo que Nietzsche llama el “poder plástico” (1988: 71) de una comunidad, la habilidad de sobrevivir la injusticia y la violencia y permanecer unida al asumir la diferencia y la divergencia. Me parece que esta noción nietzscheana del poder plástico se ajusta a mi propio afán en la filosofía de la arquitectura; leer la arquitectura como la configuración ontológica de una comunidad que no se piensa como un todo, que ha renunciado a la promesa totalizante y totalitaria de expresar una voluntad colectiva en proyectos grandiosos exorcizando todos los miedos a la erosión, la fragmentación, la disolución y el desmembramiento.

Los edificios, como las obras de arte en general, necesitan enunciar la ansiedad de una comunidad, y no pueden simplemente conmemorar lo que es un todo,

lo que se considera válido o apropiado por una mayoría o por una élite política. De hecho, los edificios podrían ser inapropiados pero seguir siendo válidos como medios para detectar las fuerzas en el presente que vienen de un pasado distante y que aún no han encontrado una manera de expresarse.

Lo opuesto es también verdadero. Los edificios que pueden parecer perfectamente apropiados, por esa misma razón, resultan ser medios no válidos de comunicación para una comunidad que no puede identificar ninguna de sus necesidades emergentes en ellos. La arquitectura, como el arte en general, no necesariamente es para cultivar, alimentar, confirmar nuestros ideales, sino más bien para darnos nuevas intuiciones que bien podrían ser irreconciliables con los ideales existentes. Este esfuerzo tiene que comenzar por abandonar todas las búsquedas de los orígenes, las fundaciones indivisibles: éstas representan el “*arché*” en la arquitectura, los principios indivisibles de la construcción, sobre los cuales se erigen las fronteras ilusorias entre lo que es arquitectónicamente apropiado y lo que es arquitectónicamente inapropiado, siguiendo el esquema kantiano, o lo que sea el habitar verdadero y el no verdadero, en la configuración heideggeriana de la misma distinción.

Este abandono de la búsqueda del *arché* es, quizá, a lo que Derrida apunta cuando, en su última obra, discute la esencia de la democracia como siempre “por venir”. “Al final, si intentamos retornar al origen, aún no sabemos lo que la democracia habrá significado ni lo que es la democracia. Porque la democracia no se presenta a sí misma; aún no se ha presentado, sino que vendrá. Entre tanto, no dejemos de usar una palabra cuya herencia es innegable, incluso si su significado está aún oscurecido, enajenado, reservado. Ni la palabra ni la cosa ‘democracia’ es aún presentable”.

La democracia nos llega desde un pasado griego remoto, del cual nosotros, los ciudadanos del planeta globalizado, somos todos los herederos, los delegados y los intérpretes. Pero ¿alguna vez la democracia mostró su rostro? Y no se trata sólo de que la democracia no se haya presentado aún, aunque podría todavía acontecer, sino que podría ser aún impresentable. Así, ¿cómo sería una arquitectura de la democracia (aún) por-venir? ¿Será arquitectura en absoluto? Quizá no, en la medida en que la comunidad que ella intentará interpretar no estará arquitecturalmente estructurada. Pero vale la pena, para arquitectos y filósofos igualmente, asumir la labor y el riesgo de buscar la “arquitectura-por-venir”, particularmente como un antídoto contra el atroz totalitarismo de esta época del terror.

Bibliografía

- AGACINSKI, Sylviane. 1992. *Philosophies et politiques de l'architecture*. París: Galilée.
- HEIDEGGER, Martin. 1994. «Construir habitar pensar». En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1988. *Antología*. Llinares Chover, Joan B. (ed.). Barcelona: Península.
- . 1989. *La ciencia jovial. La gaya scienza*. Caracas: Monte Ávila.
- SCRUTON, Roger. 1985. *La estética de la arquitectura*. Madrid: Alianza.

**El ideal del arte en Hegel:
ser actual para la cultura de su presente.
Correcciones a una interpretación establecida**

Javier Domínguez Hernández*

* Universidad de Antioquia. E-mail: jdomin@nutabe.udea.edu.co

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

¹ Dos textos representativos enmarcan esta aspiración romántica. El primero es de Novalis, de 1799, publicado por F. Schlegel en 1826, titulado «La cristiandad o Europa» (en Novalis, 2004: 97-120). El segundo texto es de J.F. Overbeck, concebido entre 1830 y 1840, paralelo a la ejecución y entrega de la gran pintura que lleva su mismo título, a la ciudad de Frankfurt am Main en 1840. Se titula «El triunfo de la religión en las artes» (en Overbeck, 1999: 164-172).

nosotros modernos, para nosotros con nuestra mentalidad, nuestra formación y nuestra cultura seculares.²

Según la tesis fundamental de Hegel, el arte realiza plenamente sus posibilidades cuando le trasmite al hombre una autoconciencia histórica, cuando, en cuanta concepción intuitiva del mundo, el arte le da al hombre una respuesta a sus necesidades de sentido y orientación en él. Esta función histórica culturalmente omniabarcante sólo la logró el arte en el pasado, en el mundo del oriente y, del modo más sobresaliente, en el mundo griego clásico, o sea, antes de que apareciera entre los griegos la inquietud racionalista que trajo consigo la sofística, cuyo debate tuvo consecuencias decisivas para la política, la religión, la educación y la filosofía. Fue el arte, o como dice Heródoto, fueron Homero y Hesíodo, los poetas, quienes les dieron a los griegos sus dioses,³ su religión, y con ella su orientación ética y su tradición. Hegel denomina a esta función histórica del arte *Kunstreligion*, “religión-arte” o, como se ha impuesto en las traducciones, “religión del arte”. La religión del arte fue el mundo de una humanidad histórica donde el arte, el culto y toda la cultura en general, articularon el todo inseparable de su modo de vida. Tras el cristianismo y la cultura que éste forjó durante la Edad Media, y en especial en el mundo moderno, donde el cristianismo se secularizó en sus instituciones, el arte ya no pudo cumplir más esta función orientadora omniabarcante, sobre todo ya no podía pretenderlo con la anterior inmediatez. El arte no pierde por ello su relevancia y, aunque desde el punto de vista del *ethos* de la cultura dicha relevancia queda ahora limitada, gana prestancia en una dimensión cultural tan importante como la de lo estético, que

² En el amplio numeral 3 de la primera parte de las *Lecciones sobre la estética*, dedicado a «Lo bello artístico o el Ideal», Hegel se ocupa expresamente de “la exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público”, y retoma el tema en las lecciones sobre la poesía, en el aparte sobre la poesía dramática, bajo el título «Relación de la obra dramática con el público», seguido de «La ejecución externa de la obra de arte dramática». Cfr. G.W.F. Hegel, 1998b: 191-203, 842-846 y 846-854.

³ Heródoto, *Historias*, libro II, 53, citado por Hegel en varios pasajes de las *Lecciones sobre la estética*. Cfr. *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 327. Este motivo de Heródoto tuvo especial importancia desde Herder en el *Sturm und Drang*, hasta F. Schlegel en el temprano romanticismo de Jena. Concretamente, estimuló en ellos la exigencia de una nueva mitología como correctivo ético-estético de la cultura racionalista de la Ilustración. Este pensamiento, común tanto para el romanticismo como para el idealismo alemanes en sus inicios, se va modificando con el incremento de la reflexión histórica y la coyuntura política, y termina oponiendo a Hegel y los románticos. Como propuesta para la cultura moderna, Hegel la abandona completamente y pronto, pues ya no se concilia con la constitución de la sociedad civil y sus instituciones.

en las culturas anteriores carecía de autonomía; ello le restaba legitimidad a una cultura como la de la sensibilidad, cuya emancipación es tan característicamente moderna. En la mentalidad del mundo moderno, la necesidad legitimadora de la razón es un sobreentendido, y un modo de pensar intuitivo como el arte ya no se impone por sí solo. La reflexión, la moral y la legalidad son ahora las que orientan la acción humana, y si el arte aspira a ello, ya no puede ignorar la mediación crítica del juicio autónomo y reflexivo. La mediación del significado del arte para el hombre moderno requiere, según Hegel, del “conocimiento científico”, y con ello se refiere tanto a la Historia y a las ciencias del arte, como a la filosofía, la teoría y la crítica del arte, cuyas disciplinas y prácticas cultivó con tanta competencia el propio Hegel. La tarea de estas ciencias es “acompañar la intuición” que es el arte, involucrarse en su cultura de la sensibilidad y su historicidad para pensar con él. Para el mundo humano de la vida, el arte siempre tendrá para Hegel una ventaja frente a la filosofía, pues ésta, al igual que las ciencias, pertenece a la cultura del entendimiento. Entre esta cultura y la del arte, particularmente bajo la forma de la poesía, existe una gran diferencia: lo propio de la concepción poética o artística es demorarse en lo particular; en cambio, a la cultura prosaica del entendimiento la apremia el paso a lo universal y general. La filosofía del arte no puede renunciar al pensamiento, pero debe acompañar sin precipitación esta demora del arte en lo particular (cfr. Hegel, 1998b: 708-713).

La razón de la filosofía en su interés por el arte es la función histórico-cultural que el arte cumple. Por ello, la historia del arte gana una importancia especial para la filosofía; sin embargo, la relación con el arte difiere en ambas.⁴ La historia del arte es

⁴ La filosofía del arte de Hegel coincide en el tiempo con la consolidación de la historia del arte de corte romántico decimonónico, en particular con la Escuela de Berlín, uno de cuyos fundadores es H.G. Hotho, el editor de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel. Ésta es la época, además, de la consolidación de los museos con un concepto historicista de exposición de las colecciones, en cuyo debate al respecto participó el propio Hegel, al menos para el caso del Museo Real de Berlín, construido por F. Schinkel e inaugurado en 1830. Aunque Hegel ubica su posición con respecto al concepto del arte entre el concepto “erudito”, el de la historia del arte, y el especulativo de la Idea, pero ya no en sentido platónico sino en el suyo propio, la historia del arte estaba mucho más cercana a su filosofía del arte que en la actualidad. Hegel puede hacer todavía un elogio de esa disciplina que no casa ya con los estándares actuales de su metodología. Hegel formula así el elogio y la justificación de la historia del arte: “cada obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, y depende de particulares ideas y fines históricos y de otra índole, por lo que la erudición artística requiere una gran cantidad de conocimientos históricos y

una disciplina científica de índole investigativa y, aunque para Hegel constituye un conocimiento necesario, la historia del arte, en razón de su objetividad, mantiene un carácter descriptivo que difiere del interés de la filosofía por el arte. Para la filosofía del arte, tal como la conocemos en sus *Lecciones de estética*, la historia del arte es la historia de la repercusión de las obras de arte en la consciencia de los hombres en épocas y culturas determinadas. La filosofía del arte no aborda por tanto las obras con la objetividad de la historiografía, sino como quien desde el presente responde a una pregunta o a una demanda de atención, así provenga del arte del pasado o de otras culturas. El lugar y la exposición de las obras, su representación o ejecución, su lectura, incluso la misma crítica de arte que se ocupa de ellas y que es tan decisiva en el proceso de la recepción, deben animar el conocimiento histórico en aras de la actualidad de un arte para nosotros. La filosofía del arte en Hegel es recepción del arte, ella es un agente activo en el proceso de la formación o de la asimilación cultural en la que las obras mantienen actualidad y relevancia; en este sentido, su interés en el arte se diferencia del interés objetivante de la investigación historiográfica, de la cual se sirve pero a la cual no se prescribe. El peso de su interés en el arte es lograr la articulación del significado de las obras en el saber que podemos compartir y que las legitima como prendas suyas, como logros intuitivos que valen de por sí. Esta reflexión no es por tanto especulación extrañadora; es más bien una especie de exposición a la experiencia de las obras de arte, a la aplicación de sus pretensiones frente al público, a la época y a uno mismo, y debe por ello afianzarse en lo que en los tiempos de Hegel se denominaba “el sistema”, y en la actualidad, el discurso de la filosofía.

[Sigue de la página anterior] al mismo tiempo muy específicos por cierto, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere precisamente a lo singular y precisa de lo específico para su comprensión y elucidación. Esta erudición en fin precisa no sólo, como todas las demás, de memoria para los conocimientos, sino también de una aguda imaginación para retener las imágenes de las configuraciones artísticas en todos sus diversos rasgos, y primordialmente para tenerlas presentes en la comparación con otras obras de arte” (*ibid.*, p. 16). La cultura artística histórica es necesaria, además, porque el juicio estético de gusto se queda cada vez más corto ante el cosmopolitismo que las ciencias del arte exigen de por sí. Propio de esta mentalidad es, no el abandono de lo bello como criterio del arte, pero sí su diferenciación interna con el concepto de lo característico. Una importante consecuencia del paso de este concepto al primer plano del interés, es el reconocimiento de lo caricaturesco y lo feo como categorías estéticas genuinas (*ibid.*, pp. 18 y ss.). Planteamientos como éstos, tan notorios en Hegel, desautorizan la usual caracterización de su estética como “clasicista” y, por lo tanto, como inactual.

Como filosofía, su papel frente al arte queda determinado por la necesidad de articularlo de modo sistemático e histórico. A esta necesidad responde el plan básico de las *Lecciones de estética* de Hegel o, como él mismo las entendía y prefería llamarlas, su *Filosofía del arte*: una primera parte se dedica a la investigación conceptual de la esencia del arte, en cuyo centro está la determinación del ideal; una segunda parte se ocupa de la caracterización del arte como determinante de cultura, y en su centro está la doctrina de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica. Estas formas del arte no son categorías estilísticas, sino concepciones intuitivas del mundo, racionalidades históricas que determinan los contenidos y las formas de todo su arte. Hegel mantiene esta división bipartita hasta 1826, pero la atención al desarrollo de las artes particulares (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía) ha cobrado tal importancia y extensión en sus exposiciones, que para las lecciones de 1828-29, la última vez que las dictó, esta temática pasa a constituir una tercera parte del plan, y así lo edita Hotho en el texto que se ha convertido para nosotros en las *Lecciones sobre la estética* de Hegel. La primera edición se hizo entre 1835 y 1838, y la segunda y definitiva en 1842. Esta edición recibió críticas de otros oyentes de Hegel, pero se impuso, y sólo en la actualidad se le ha podido discutir su fidelidad a Hegel de un modo documentado, gracias a la publicación de las notas del propio Hotho, correspondientes al año de 1823, y a la publicación de notas de otros oyentes de las *Lecciones* de 1820-21, 1826 y 1828-29.⁵

El intento de actualización de la filosofía del arte de Hegel no es una estrategia meramente académica para compensar el esfuerzo de los nuevos investigadores,

⁵ Las notas de oyentes de Hegel publicadas hasta el momento son: 1) W. von Ascheberg, *Vorlesungen über Philosophie der Kunst, Berlin 1820/21, Eine Nachschrift. I*, Textbestand H. Schneider (ed.), Frankfurt am Main, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995; 2) H. G. Hotho, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Berlin 1823*; A. Gethmann-Siefert (ed.), Hamburg, Felix Mainer Verlag, 1998; 3) P. von der Pfordten, *Philosophie der Kunst*, 1826, A. Gethmann-Siefert y J.-I. Kwon (eds.), Frankfurt am Main, 2004; 4) F.C.H.V. von Kehler, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, Berlin, 1826; A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov (eds.), München, Wilhelm Fink Verlag, 2004. En archivos diferentes se conservan además 10 manuscritos numerados de otros oyentes de las lecciones de estética de Hegel. Dos libros recogen en la actualidad la información de esta revisión y la integran en sus exposiciones de la filosofía del arte de Hegel: W. Jaeschke, *Hegel Handbuch. Leben, Werk, Schule*, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2003, y el más importante y especializado en el tema de la estética, A. Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

que ha deparado para sus *Lecciones de estética* un inmenso aparato crítico y de archivo.⁶ Es cierto que los materiales, inéditos hasta hace poco, le restan a la edición de Hotho la exclusividad que como fuente directa de las enseñanzas de Hegel se le había reconocido desde 1842, cuando Hotho consideró definitivo el trabajo de edición que emprendió con sus notas como oyente de las lecciones del maestro. Ante el hecho inmodificable de carecer de un texto directo de Hegel, y de no disponer de las notas de otro oyente que tenga el orden y la envergadura del que editó Hotho, su edición permanecerá, quiérase o no, como fuente referencial, sea para marcar diferencias o para fortalecer las exposiciones y apreciaciones que puso en boca de Hegel. Este mero aspecto de la revisión actual tiene de por sí el interés crítico-filológico que hace parte de la disciplina científica que demanda la cultura filosófica en el trabajo de interpretación de sus textos. Lo importante en el asunto es que en el debate filosófico de la estética, Hegel nunca se ha dejado excluir y, frente a los temas actuales de discusión en la filosofía del arte, la posición de Hegel reafirma su interés. La teoría del ideal, sujeto de debates polarizados, casi siempre contra Hegel, representa uno de esos aspectos.

El pluralismo del arte actual parece colocar de entrada una cuestión como la del ideal en el pasado. La asociación inmediata que se hace frente a dicha noción es la de pretender volver a prescribir para el arte una práctica normativa, como si ese pluralismo fuese una ofuscación que debiera corregirse. Pero no es ese el sentido de la cuestión, ni era ese tampoco el interés de Hegel en su época, al poner en el centro de su filosofía del arte la cuestión del ideal. En una época de polarizaciones políticas y mistificaciones religiosas con el arte, como fue el período romántico, sobre todo en Alemania, al cual la misma filosofía del arte le debe su origen y la distingue de la estética, que es de espíritu ilustrado y dieciochesco, el aporte de Hegel consistió en determinar para el arte, en una cultura como la moderna, su lugar y su función en el saber y las expectativas de su tiempo. El pluralismo actual del arte responde a las necesidades de la época, entre ellas algunas del arte mismo; volver a mirar a Hegel no intenta corregir las realidades del arte hoy, sino disponerse, quizá mejor, a los modos como el arte pretende mantenerse relevante. Pero como la doctrina

⁶ Ésta es la apreciación de R. Bubner, representante de una de las interpretaciones establecidas de la estética de Hegel. Según Bubner, sobre Hegel ya está echado el juicio histórico, nada sustancialmente nuevo puede cambiarlo; retoques estimulan la expectativa juvenil para justificar la carrera académica, mas no el conocimiento experimentado de los mayores. Cfr. R. Bubner, 2001: 43-60.

de Hegel ha sido tan desfigurada por la tradición interpretativa que se apoyó en el texto de la edición de Hotho, y hoy contamos ya con otras referencias que en muchos puntos la cuestionan, una depuración de su doctrina del ideal desvela un Hegel renovado.

Teniendo en cuenta que para Hegel el ideal es el arte mismo en sus realidades históricas, el marco de las *Lecciones de estética* resulta ser la etapa final de una concepción filosófica que Hegel ha madurado desde su juventud. Cómo realizar la razón y la libertad en la historia fue la preocupación constante de Hegel, para lo cual la dimensión política de renovación social e institucional que implicaba la Revolución francesa fue el estímulo juvenil. Inicialmente, a la luz del pensamiento kantiano de la belleza como símbolo de la moralidad, expuesto en el § 59 de la *Crítica del juicio*; a la luz del giro que le da Schiller a la concepción kantiana del ideal de belleza en la figura humana como *moralidad* en lo externo (§ 17), que Schiller convierte en *libertad* en lo externo, y de una conversión de esta idea en la meta histórica de un proceso de formación en la libertad y para la libertad, en el proyecto de una humanidad ideal, que Schiller bosqueja en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*; finalmente, estimulado por el pensamiento temprano romántico de su generación, de una *mitología de la razón*, sugerido por Herder y abrazado como programa en el círculo de románticos de Jena, Hegel ubica en dicho marco su propia concepción: “tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que transformarse en una mitología de la *razón*” (Hegel, 1984: 220). Este “monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte” lograría una *religión sensible* que uniría de nuevo al filósofo y al pueblo llano, y al transformar las ideas en “ideas estéticas, es decir, en ideas mitológicas”, por fin los ilustrados y no ilustrados podrían darse la mano en un destino común (*ibid.*). Ésta es para Hegel la primera concepción del ideal como la Idea en lo concreto y la existencia, la Idea realizada en la historia, en la mediación de la razón y la libertad. Ciertamente es una concepción cifrada en una gran confianza en la mancomunidad del poder de la religión y el arte para una *educación del pueblo*, que Hegel todavía concibe de un modo comunitario y muy idealizante, pero es un pensamiento que Hegel no abandonará, sino que irá madurando hasta las *Lecciones de estética*. Puede decirse que esta maduración consiste en una diferenciación racional y progresiva de los conceptos del saber y la historia. Los cambios más importantes con respecto al concepto del ideal tienen

que ver con la concepción del saber como sistema, y con la ubicación del arte y la religión en él, en una confrontación con la concepción del sistema en la filosofía de Schelling. Hegel culmina esta fase en la *Fenomenología del espíritu*, en 1807. La reflexión histórica que acompaña el pensamiento del sistema de la filosofía obliga igualmente a Hegel a separar el poder orientador de la religión y el arte en el mundo de la vida, en el gran cambio que hay entre la cultura antigua, la cultura medieval, todavía acuñada en su mentalidad por el cristianismo, y la racionalidad mundana que caracteriza la cultura moderna. Esta fase incluye la ubicación del arte en el sistema, tal como queda expuesto en la primera edición de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, de 1817, hasta el rompimiento de la reciprocidad entre el arte y la religión, que ocurre en la cultura moderna, a favor de la preeminencia de la filosofía como racionalidad definitiva de la época. Hegel procesa tardíamente este pensamiento en su sistema. Como saber de síntesis, la preeminencia de la filosofía no consiste en una superioridad que deslegitima formas del saber como el arte y la religión, que siguen satisfaciendo el ánimo, sino en que debido a la libertad del concepto, el saber de la filosofía debe justificar lo verdadero por explicaciones más vinculantes para la universalidad de la razón que las que proporcionan el arte y la religión, las cuales se apoyan en la inmediatez de la intuición y la sensibilidad, en la representación y la creencia. La verdad del arte y la religión es atendida de hecho en el saber de síntesis que es la filosofía, pero ésta no sacrifica por ello la libertad de su pensamiento.

Las *Lecciones de estética* de 1826 proporcionan un aporte considerable en la constatación no sólo de la separación del arte y la religión en el mundo de la vida del individuo moderno, sino de la pérdida de sustancialidad en el alcance de ambos como poderes orientadores de cultura; de ser ejes del *ethos* común como había sido en épocas anteriores, arte y religión pasan en la cultura moderna al ámbito de la formación o de la *Bildung*, lo cual quiere decir, pueden mantener sus pretensiones en la esfera privada de la conciencia, pero la legalidad se pone por encima de ellas en la esfera pública. En tal sentido, estas *Lecciones* de 1826 son una preparación de las correcciones que Hegel emprende en la reedición de la *Enciclopedia* en 1827, donde modifica la parte correspondiente a la doctrina del Espíritu Absoluto (§§ 556-563), que luego aplica con toda propiedad en las *Lecciones* de 1828-29. En ellas desaparece definitivamente la reciprocidad entre la obra del arte [*Kunst-Werk*] y la del Estado [*Staat-Werk*], que era una resonancia de la representación juvenil

del ideal como mitología de la razón para la educación del pueblo. En la cultura moderna, la vida de la comunidad queda suplantada por la de la sociedad, una organización más abstracta, cuya configuración es impensable sin la del Estado y las instituciones. La sustancialidad del arte en la determinación de la cultura en estas condiciones es insostenible, y más insostenible aun pretender que el poder del arte podía reforzarse si se ponía de nuevo al servicio de la religión. Esta es la posición que Hegel madura y defiende en sus *Lecciones de estética*, contra la política cultural promovida por los románticos, representada en la Universidad de Berlín por su colega teólogo F. Schleiermacher, quien dictaba también lecciones de estética, y era la posición que en la vida y la opinión públicas defendía, entre otros, F. Schlegel. La sobria y lúcida posición de Hegel sobre el ideal del arte, es que su tarea en la cultura y la sociedad, aunque imprescindible, es histórica y finita, pues siempre está referida a un contexto histórico cambiante, y como ideal, como arte del presente, él mismo cambia y tiene que cambiar, pues el arte perdería su relevancia cultural, sobre todo la relevancia crítica y de ilustración del juicio de los individuos si, como pensaba Schiller, le diera a la época sólo lo que aplaude y no lo que necesita. Ni Alemania ni Europa estaban ya para la restauración del viejo orden político y religioso. A ello se debe el silencio de Hegel, en primer lugar, frente a la pintura devota de los Nazarenos, que representaban el arte “nacional, cristiano y patriótico” que celebraba la Alemania de su momento, y el silencio, en segundo lugar, frente a la pintura de un artista tan distinto a ellos y tan alejado de las esferas del poder, ese sí un artista con un simbolismo profundamente religioso, como C.D. Friedrich; en cambio, el entusiasmo de Hegel por una pintura del pasado y aparentemente inactual, como la recién descubierta pintura de los holandeses. Esta pintura era para Hegel un arte mucho más actual y moderno, en primer lugar, por colocar los ideales, el *ethos* común, en la vida burguesa del más acá, por abandonar la coacción del significado, tan apremiante en el arte de los románticos, como si el arte pudiera ser todavía la confesionalidad nacional; y, en segundo lugar, por ocuparse de la pintura misma como arte, en ese solazarse estético de los artistas holandeses en el dominio de los medios, sobre todo del color. Esto era para Hegel un arte con la consciencia de ser arte, y eso era un rasgo indiscutible de modernidad mucho más cercano a las expectativas del presente con el arte, tan polarizadas en la política cultural de los románticos alemanes, contra la que Hegel se confrontó con toda decisión en sus *Lecciones de estética*. Esta polémica es una de las motivaciones de Hegel en su tesis

famosa del arte como un pasado para nosotros hoy. Hegel no estaba planteando que para nosotros el arte en general llegó a su fin, sino que lo que llegó a su fin es ese arte sustancial que le daba la orientación, la legitimidad y la autoestima a la cultura; ese arte ya no es el nuestro, pues para nosotros el arte es ya otra cosa, sus funciones son otras.⁷

Una relectura de las Lecciones de estética

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

Que el ideal es el arte siempre, este pensamiento queda consignado en la forma como define Hegel la tarea del arte, que además constituye su fin sustancial superior en la historia, y en cuya resolución el arte es y ha sido libre: “el arte está llamado a desvelar la *verdad* en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición reconciliada (el mundo humano de las necesidades y la finitud, y el mundo del pensamiento y la libertad), y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación y este desvelamiento mismos” (*ibid.*: 44. El parentesis en mío y alude a la exposición de Hegel que precede el pasaje citado). En la época de Hegel y el romanticismo, el ideal es la idea en cuanto lo bello artístico. No nos debemos dejar desorientar por esta prestancia de lo bello en la representación inmediata del arte, pues la presencia del término obedece más a una inercia de la estética dieciochesca —que sí se centraba en la belleza de las formas—, que al propósito de

⁷ Hegel, 1998b: “el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular, de tal modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como fundamento de determinación y sean el principal agente rector”, p. 13. “Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero (para nuestra época) su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu”, p. 79. El paréntesis es mío, pero pertenece al pasaje del texto de Hegel.

los artistas o a la expectativa del público con lo bello en cuanto tal, que ahora se comprende de un modo más interno, menos dependiente de la forma externa.⁸ Hegel mismo consigna, además, la lógica propia del arte como forma del saber. Se trata de una lógica dentro de la particularidad de la intuición y la representación, más precisamente, la lógica de una cultura de la sensibilidad, diferente a la lógica metafísica de la idea en la universalidad discursiva de la cultura del pensamiento. Según Hegel, “la idea en cuanto lo bello artístico no es la idea como tal que una lógica metafísica tiene que aprehender como lo absoluto, sino la idea en cuanto progresivamente configurada como la realidad efectiva y asociada a esta realidad efectiva en unidad inmediatamente correspondiente. Pues la *idea como tal* es ciertamente lo en y para sí verdadero mismo, pero lo verdadero sólo según su universalidad todavía no objetivada; pero la *idea* en cuanto lo *bello artístico* es la idea con la determinación más precisa de ser realidad efectiva esencialmente individual, así como una configuración individual de la realidad efectiva con la determinación de dejar que la idea se manifieste esencialmente en sí. Con esto queda ya formulada la exigencia de adecuar completamente entre sí la idea y su configuración como realidad efectiva concreta. Así concebida la idea en cuanto realidad efectiva configurada conforme a su concepto es el *ideal*” (Hegel, 1998b: 56 y s.). Esta concepción del ideal como existencia de la idea, como idea viva y realizada en lo *sensible* como su apariencia para el espíritu, es lo que pierde perfil en la edición de Hotho cuando formula el ideal o lo bello artístico como “la *apariencia* sensible de la idea” (*ibid.*: 85). La pérdida más drástica que esta formulación induce, pues desfigura el auténtico pensamiento de Hegel –y esa ha sido una de las peores inercias que siguen pesando como un lastre sobre su filosofía del arte–, es que la formulación de Hotho pone el énfasis en la dirección de la idea a la apariencia, mantiene por lo tanto una jerarquía platonizante entre idea y apariencia, insostenible en Hegel, e inhibe en cambio la novedad de su pensamiento sobre el arte, cuyo trabajo más genuino no

⁸ Hegel pertenece a un modo de pensar que ya no concibe el arte desde lo bello, sino lo bello desde el arte. El arte es tan diverso en las épocas y las culturas, que la concepción de lo bello soporta diferenciaciones internas y extremas. Tampoco se encuentra en la filosofía del arte de Hegel una fundamentación del arte desde lo bello, sino que la necesidad del arte proviene de la naturaleza misma del espíritu como autoconciencia: “La necesidad universal del arte, por tanto, es la racional... La necesidad de libertad espiritual” (*ibid.*: 27 y s.). Para un análisis erudito de esta problemática, cfr. «Selbstbewusstsein des Geistes und Schönheit», en: Jaeschke, 2003: 422-429.

consiste tanto en sensibilizar la idea, cuanto en hacer de lo sensible apariencia, y en tal ocupación con lo sensible, en hacer de la apariencia verdad.

No puede pasarse por alto que en otros pasajes de la «Introducción» a las *Leciones*, anteriores a la formulación de lo bello artístico como la apariencia sensible de la idea, Hegel ha defendido ya el carácter de verdad de la apariencia del arte, de la apariencia que es el arte. Hegel hace dicha defensa para responder a una objeción que aún se hacía contra la filosofía del arte, en la que se alegaba una presunta indignidad del arte como objeto merecedor de la consideración filosófica. En efecto, según se afirmaba, por ser la apariencia el medio del arte, la filosofía, cuya ocupación máxima es la verdad pura, desnuda y sin tapujos, como filosofía no podía rebajarse a filosofía *del* arte. En contra de ese escrúpulo platónico y moralista en la concepción de la verdad, Hegel reivindica la necesidad de la apariencia para la esencia; enfatiza la peculiaridad de la apariencia en el arte como una apariencia producto ella misma de la actividad espiritual; y, cuando el arte alcanza en una cultura su máxima determinación, cuando le da el sello a su *ethos* y la autoestima a su pueblo como autoconciencia, sólo en esa circunstancia del mundo y la cultura, Hegel equipara el arte a la filosofía y la religión, esto es, a las otras formas superiores del saber del espíritu (*ibid.*: 9-14). Debe destacarse, también, que la edición de Hotho consigna fielmente el pensamiento hegeliano de que en la apariencia del arte la alienación del espíritu en lo sensible no es en absoluto algo negativo sino positivo, pues el espíritu está en ella en lo suyo, y en cuanto espíritu pensante, estando en lo sensible sabe distinguirse y no se falsea (*ibid.*: 15). Finalmente, la sensualidad del espíritu en la apariencia del arte aparece también en pasajes donde Hegel elogia en obras de arte particulares esa elevación de lo sensible a pura apariencia, para que sea ella la que le cope a uno el ánimo como receptor del arte y lo demore junto a la obra, admitiendo sin ningún remilgo, que la seriedad de los significados pasen a segundo plano, como ocurre muchas veces en la pintura (*ibid.*: 607), en la autonomía que logran la música instrumental, el canto y el mundo de la ópera (*ibid.*: 688 y ss.), o en la ejecución artística para el caso de los músicos y los actores de teatro (*ibid.*: 691-693 y 846 y s.). Sin embargo, a pesar de su importancia, estos aspectos hegelianos tan genuinos han caído en el descuido, debido al sobrepeso de la definición de lo bello artístico como apariencia sensible de la idea. Esta formulación, que es de Hotho, mas no de Hegel, ha determinado la desconfianza y la crítica dominante a su filosofía del arte. Como apariencia sensible de la idea, el arte queda de entrada

en desventaja frente a la filosofía; la superioridad de la filosofía no queda satisfecha si no somete la intuición del arte a la discursividad del concepto; por la misma razón, la necesidad del arte queda desvirtuada, cuando para Hegel es una necesidad que tiene sus raíces en la racionalidad misma del hombre y el arte es una actividad irreductible (*ibid.*: 31 y s. y 233 y s.).

La revisión de la estética de Hegel llevada a cabo en la actualidad, ha vuelto a poner en el primer plano la concepción del ideal como realidad, existencia y vitalidad de la idea, o como la idea en concreción histórica, y ha recuperado además el planteamiento hegeliano de que el arte mismo en sus realidades históricas cambiantes ha sido el ideal en acción, es decir, que tal acontecimiento no ha quedado reducido solamente al arte de la forma clásica de los griegos, que ha sido otra de las persistentes desfiguraciones que ha padecido Hegel.⁹ La necesidad de estas correcciones se ha hecho confrontando las notas conservadas de los oyentes de Hegel, las más importantes de las cuales son las que el propio Hotho tomó del maestro en sus *Lecciones* de 1823, referenciales para su concepto de la edición posterior. Si uno se atiene a tales notas, en vez de la fórmula de lo bello artístico como la “apariencia sensible de la idea” que Hotho consigna en la edición de 1835 (la fórmula tampoco aparece en ningún otro de los oyentes de Hegel), lo que enfatiza la exposición de Hegel es *la forma de aparecer la pura apariencia sensible* en el arte. Hegel desarrolla este planteamiento en la exposición que le dedica al destino que tiene el carácter sensible del arte: la obra de arte existe para el hombre, pero específicamente para su sentido, es decir, para su interior, para la sensibilidad que tiene que ver con su ánimo, su subjetividad o su espíritu, que es en realidad la sensibilidad gracias a la cual puede encontrarse como hombre en el mundo humano, no meramente como cosa en el conjunto de las cosas o de los objetos. Este “sentido” del hombre no podría estimularse y responder si la obra de arte no fuera también una cosa perceptible y distinguible; pero esto sensible de una obra de arte aparece como tal, no para la mera percepción sensorial sino “esencialmente para el espíritu; éste debe encontrar una satisfacción mediante este material sensible” (Hegel, 1998a: 18). Ante lo sensible del arte tampoco respondemos con el deseo, con la necesidad de

⁹ La *Introducción* a la *Estética* de Hegel, de A. Gethmann-Siefert, es la exposición panorámica más representativa en este sentido en la actualidad (véase nota 5, *supra*), fruto de una larga e intensa colaboración científica que no puede detallarse aquí.

consumirlo o transformarlo como ante un sensible particular y concreto, sino como pensantes. El interés del arte roza el interés de la inteligencia; en la consideración de los objetos, el arte los deja existir libremente, pero no con el objetivo de conocer en ellos lo universal de las cosas sensibles como es el interés de la teoría: “el arte”, dice Hegel, “no hace esto, no pasa por encima de lo sensible que se le ofrece, sino que tiene como su objeto esto sensible como inmediatamente existe” (*ibid.*: 20). Y aquí, en este punto, sintetiza Hegel lo que estrictamente hay que hacer valer en su doctrina sobre el ideal y el carácter sensible del arte: “no nos queda nada más que decir, que la superficie sensible, *el aparecer de lo sensible en cuanto tal*, es el objeto del arte, mientras que la distribución externamente sensible de la materialidad concreta es para el deseo. Pero por otra parte, el espíritu no desea el pensamiento, lo general, la estructuración de lo sensible, sino que lo que desea es lo sensible particular, abstraído de la armazón de la materialidad. El espíritu sólo desea la superficie de lo sensible. De este modo, *lo sensible es elevado a apariencia* en el arte, y el arte está por lo tanto en el medio, entre lo sensible en cuanto tal y el puro pensamiento; lo sensible en él no es lo inmediato en sí autónomo de lo material, como piedra, planta o vida orgánica, sino que lo sensible es para algo ideal, pero tampoco lo abstracto ideal del pensamiento. *Es la apariencia sensible pura* y en forma más aproximada la configuración” (*ibid.*: 20 y s. Los resaltados son míos).

La clave para entender el énfasis de Hegel en la forma de aparecer lo sensible en el arte es la concepción del arte como representación de una representación. La necesidad de concretizarla es lo que empeña al arte en representar perceptiblemente la apariencia de la vitalidad, sobre todo de la vitalidad espiritual, de hacer corresponder la apariencia sensible al concepto, y de retrotraer las carencias de la naturaleza a la verdad, a lo que toca las inquietudes del espíritu, en una palabra, a que frente a las representaciones que nos ofrecen los productos del arte, el espíritu se encuentre en lo suyo (*ibid.*: 69 y s.). Pero lo notable en el pensamiento genuino de Hegel sobre el arte, es que gracias a su forma de saber sensible, su tarea la resuelve en una manera de pensar que no abandona nunca la sensibilidad, y por ello se mueve de lo sensible a la apariencia de lo sensible, y no en esa dirección descendente y pedagogizante de la idea a su sensibilización o ejemplificación en la apariencia sensible. Se está muy lejos de la metafísica platónica para pensar con tanta solvencia la apariencia del arte como la existencia de la idea, como la idea activa e influyente en la historia, como arte con reconocimiento e influjo en la

cultura. Pues si el arte es una forma del saber, y en cuanto tal no puede darse sin otras, y cada una tiene su propia cultura y evolución, la cultura de la sensibilidad a la que pertenece el arte cambia con las otras y se ajusta sin perder actualidad. Este proceso complejo del juego de los saberes en la historia de la cultura, es al auténtico piso de la explicación en que se apoya Hegel para explicar la historia de las formas universales del arte, la simbólica, la clásica y la romántica.¹⁰

Dentro de las artes particulares, la pintura es la que del modo más ostensible deja reconocer el trabajo del arte con el hacer aparecer en el medio de la apariencia. Su desarrollo histórico la refina tanto como arte, que para la cultura moderna, en la que según Hegel el lugar por excelencia de la pintura es una institución pública como el museo, “lo más conforme a fin para el estudio y el goce pleno de sentido será por tanto una ubicación *histórica* [...]” (Hegel, 1998b: 632.).¹¹ Hoy ha perdido preeminencia este criterio de exposición museal, pero su interés en Hegel consiste en que en 1830, cuando se inauguró el Museo Real de Berlín, éste era el criterio de avanzada, y Hegel había participado en los debates al respecto, antes de la apertura del Museo al público. Su convicción de que, para más disfrute *estético*, la colección debía estar expuesta con criterio *científico*, estaba íntimamente ligada a la idea de que la historia de la pintura como arte era, ante todo, una historia de la cultura misma, una historia en la que se podía apreciar, por un lado, la función cambiante de la pintura en la sociedad y, por el otro, la liberación moderna de la pintura hacia un arte con conciencia propia, algo análogo a lo que ocurrió en el siglo XX con la pintura pura, cuando ésta se redujo a sus medios básicos, el color y el plano, y la representación y la figuración se tornaron secundarios. El criterio de Hegel para la exposición de la colección en el Museo Real, pero también para la exposición del

¹⁰ La idea de que lo verdadero puede ser conocido de diversas maneras, y de que los modos del conocimiento deben ser considerados sólo como formas, la desarrolla Hegel en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 24, nota 3. Cfr. Hegel, 1970: 86-91. Esta misma idea la refiere Hegel al arte en sus *Lecciones* de 1826: el arte es “simplemente una forma (entre otras), por medio de las cuales el espíritu se trae a sí mismo al aparecer”, y su característica es traerse al aparecer, al mundo y a la vida de la conciencia, como apariencia. Cfr. Hegel, 2004: 3.

¹¹ Refiriéndose a Hegel, James J. Sheehan logra formular una buena síntesis de la diferencia que hay entre el arte como factor de cultura en el mundo griego y en el moderno: para los griegos el arte era religión, para nosotros es impensable sin la mediación de la ciencia y la filosofía; los griegos se acercaban a sus estatuas con ofrendas, nosotros con monografías y manuales; los antiguos por el arte construían templos, nosotros para el arte construimos museos. Cfr. James J. Sheehan, 2002: 135-137.

desarrollo histórico de la pintura en sus *Lecciones*, era el siguiente: “se comienza con temas *religiosos* en una concepción todavía *típica*, con ordenamiento arquitectónico, simple, y una coloración sin elaborar. Luego el presente, la individualidad, la viva belleza de las figuras, la profundidad de la intimidad, el encanto y la magia del colorido van penetrando cada vez más en las situaciones religiosas, hasta que el arte se vuelve a la vertiente mundana, capta la naturaleza, lo cotidiano de la vida ordinaria o lo históricamente importante de acontecimientos nacionales del pasado y del presente, retratos y cosas por el estilo hasta lo más pequeño e insignificante, con el mismo amor que se había consagrado al contenido religioso ideal, y en esta esfera sobre todo alcanza no sólo la más extrema perfección pictórica, sino también la concepción más viva y el modo más individual de ejecución” (*ibid.*).¹²

Pero además del elogio de la apariencia sensible en el arte, el caso de la pintura ilustra también el modo como el arte, en cuanto él mismo es el ideal, al ir cambiando su apariencia según la cultura general y la cultura de la sensibilidad en ella, ha ido realizando a cabalidad su función histórica, precisamente, poniéndose a la par con la cultura de su presente. El hecho de que en la cultura moderna el lugar óptimo para su función como factor de cultura, sea la institución pública del museo, y no el palacio ni el templo, muestra claramente que el poder de orientación del arte en el *ethos* común de la cultura no ha desaparecido, sino que se ha modificado. Al pasar la pintura de los lugares del poder político y religioso a un lugar público del patrimonio cultural para el disfrute general, el poder de orientación del arte ha dejado de ser determinante y de contenido; tal función se ha restringido, pero el arte gana un lugar nuevo en los modernos espacios de las libertades, para el disfrute estético y el juicio reflexivo. Hegel define la función histórica del arte en el mundo moderno como *formación formal* [*formelle Bildung*], como formador de cultura, en dos sentidos: como cultura, el mundo moderno es inconcebible sin el arte, pero a la vez, el arte ya no puede demandar en ella la función orientadora determinante que antes tuvo y se le reconoció. Ya no es asunto del arte en la cultura moderna hacer de vocero o receptor de los contenidos de orientación histórica, que deben regir la

¹² Aunque para la exposición del museo Hegel es partidario del criterio histórico, su explicación difiere del criterio histórico que defendía Alois Hirt, estrictamente ilustrativo y pedagogizante. Hegel estaba del lado de la concepción de K.F. von Rumohr, G. Waagen y W. von Humboldt, para quienes la exposición debía combinar lo histórico y lo estético. En la exposición de Hegel es muy clara esta concepción. Cfr. «Das Berliner Museum Schinkels», en Sheehan, 2002: 113-128. Cfr. Pöggeler, 1996: 9-26.

praxis del ciudadano moderno e ilustrado; sin embargo, por su accesibilidad, en principio para cualquiera, y en un sentido cercano a la concepción schilleriana de la educación estética del hombre, el arte sigue siendo un medio esencial de formación para la razón y la libertad. La restricción del arte al pasar de ser determinante de cultura, a ser sólo elemento de formación en ella, consiste en que la recepción del arte para el hombre moderno ya no es poderosa, indiscutida y de identificación, sin reflexión y apreciación, sino que las propuestas de orientación, de concepción y de intuición del mundo que aparecen en las obras de arte, pasan por la confrontación autónoma, juiciosa o libre, y racional. Su función es motivar a la reflexión no inhibirla, anexándose a la contundencia de los mandatos o al apremio de las consignas, y para ello están abiertas para el artista moderno todas las posibilidades de configuración (Gethmann-Siefert, 2005: 352 y s.). Lo sublime y lo bello caracterizaron el ideal del arte de la forma simbólica y clásica; en el arte de la forma romántica, que para Hegel incluye lo que para nosotros hoy es el arte de la cultura moderna, el ideal del arte queda abierto y es una empresa riesgosa. Ya en Hegel se habla de este arte como arte de la disolución del ideal, pero no porque no lo tenga, sino porque el principio de este arte es la subjetividad libre del artista, de modo que la determinación de los contenidos y las formas de la obra de arte quedan a su disposición, a la disposición de su humanidad con la humanidad; sublime, bello, no bello, ahora son opciones. Hegel criticó el principio de la ironía romántica, que sobre todo para las artes literarias era la poética o la estética de actualidad en su momento en Alemania, pero no lo criticó por la ironía en cuanto tal, que si no puede faltar en la vida, menos puede faltar en el arte. Criticó el principio de la ironía a algunos teóricos del arte contemporáneos, como a los hermanos Schlegel, por plantearla como programa artístico. Como programa, la ironía no sólo involucra el arte en una tarea suicida, ya que una ironía programática banaliza la ironía misma, sino que como principio hermenéutico programático, su estrategia resulta discutible para la comprensión e interpretación de las obras de arte, cuya singularidad requiere para cada cual una disposición diferente, y en muchos casos la ironía está fuera de lugar. Esto lo comprobaba Hegel en las interpretaciones del crítico literario y traductor L. Tieck, prácticamente el descubridor de Cervantes y Shakespeare para los alemanes. Tieck se había acogido al principio de la ironía de los Schlegel, pero él mismo la dejaba sin aplicación en las interpretaciones de las obras de Shakespeare. Hegel defendió en cambio un arte del *humor objetivo*, pues aunque

en él prima el principio moderno de la subjetividad del artista, esta subjetividad del *humor objetivo* no es soberana, ni se pone por encima de la humanidad, sino que participa de ella.¹³ Un debate como este pertenece a la preocupación genuina de Hegel por un arte confrontado con su época, y confrontado tanto crítica como afirmativamente. Esta concepción no puede considerarse históricamente superada, pues tiene una gran fortaleza en esa solidaridad del arte con las demandas espirituales para la humanidad de cada presente, y en su capacidad para asumir los lenguajes y las formas de sus mentalidades y sensibilidades.

Bibliografía

- BUBNER, R. 2001. «Überlegungen zur Situation der Hegel Forschung». En: *Hegel-Studien*, Bd. 36. Jaeschke, W. y L. Siep (eds.). Hamburgo: Felix Meiner Verlag. Pp.43-60.
- GETHMANN-SIEFERT, A. 2005. *Einführung in Hegels Ästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- HEGEL, G.W.F. 1970. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*. En: *Werke* 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 1984. «Primer programa de un sistema del idealismo alemán». En: *Escritos de juventud*. México: FCE.
- . 1995. *Vorlesungen über Philosophie der Kunst, Berlin 1820/21, Eine Nachschrift. I*. Notas de clase tomadas por W. von Ascheberg. Schneider, H. (ed.). Frankfurt am Main: Peter Lang / Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- . 1998a. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin, 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Gethmann-Siefert, A. (ed.). Hamburgo: Felix Meiner Verlag (Studienausgabe, 2002).
- . 1998b. *Lecciones sobre la estética*. Según la segunda edición de H.G. Hotho

¹³ Para la crítica de Hegel al principio de la ironía de los románticos, cfr. 1998b: 49-53. Para sus planteamiento sobre el arte de la forma romántica como arte de la disolución del Ideal, refiriéndose con ello al arte de su momento, cfr. pp. 435-447. En el mismo aparte, al final, Hegel hace el elogio del arte del humor objetivo. Véase para ello el pasaje sobre «El final de la forma artística romántica», pp. 441-447.

- de 1842. Madrid: Akal.
- . 2004. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826, Mitschrift F.C.H.V. von Kehler*, Hrsg. Gethmann-Siefert A. y B. Collenberg-Plotnikov (eds.). München: Wilhelm Fink Verlag,
- . 2004. *Philosophie der Kunst, 1826*. Notas de clase tomadas por P. von der Pfordten. Gethmann-Siefert, A. y J.-I. Kwon (eds.). Frankfurt am Main.
- JAESCHKE, W. 2003. *Hegel Handbuch. Leben, Werk, Schule*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- NOVALIS. 2004. «La cristiandad o Europa». En: *Los aprendices de Sais. Cuento simbólico. La cristiandad o Europa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 97-120.
- OVERBECK, J.F. 1999. «El triunfo de la religión en las artes». En: D'Angelo, P. y F. Duque (eds.). *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid: Akal. Pp.164-172.
- PÖGGELER, Otto. 1996. «Hegels Ästhetik und die Konzeption der Berliner Gemäldegalerie». En: *Hegel-Studien*. Vol. 31. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- SHEEHAN, James J. 2002. *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. München: C.H. Beck Verlag.



I Congreso Colombiano de Filosofía
Abril 19 a 22 de 2006 - Bogotá, Colombia

scf | sociedad
colombiana
de filosofía



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

