

La balsa de la Medusa



www.editorialmachado.com

Después de la belleza
Hegel y la filosofía de la pintura moderna

Traducción de
Olga Albasini Garaulet

Robert B. Pippin

Después de la belleza

Hegel y la filosofía de la pintura moderna



La balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 239

Colección creada por
Valeriano Bozal

Filosofía, serie dirigida por
Francisca Pérez Carreño

© Robert B. Pippin, 2024

© Suhrkamp Verlag Berlin 2012

All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin

Título original: *After the Beautiful.*

Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism

© de la traducción: Olga Albasini Garaulet

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L., 2024

editorialmachado@machadolibros.com

www.editorialmachado.com

ISBN: 978-84-7774-735-2

Depósito legal: M-3700-2024

Impreso en España - *Printed in Spain*

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO,
DEL CÓMIC Y DE LA LECTURA



Lectura infinita
#pactoporlalectura

Para Michael Fried y David Wellbery

Índice

<i>Reconocimientos</i>	13
1. Introducción	17
2. Filosofía y pintura: Hegel y Manet	51
3. Política y ontología: Clark y Fried	95
4. Arte y verdad: Heidegger y Hegel	137
5. Observaciones finales	181
Bibliografía	199

Reconocimientos

Este libro se presentó en una forma temprana en las Conferencias Adorno en junio de 2011, en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt del Meno. Estoy muy agradecido por la invitación que me hicieron el Institut für Sozialforschung, su director, Axel Honeth, y la editorial Suhrkamp. Durante años, las conferencias que di en Frankfurt siempre habían causado discusiones inusualmente productivas y estimulantes, y esta ocasión no fue una excepción. Me beneficié extremadamente de las animadas conversaciones después de cada charla, especialmente con Axel, Christoph Menke y Martin Seel, y he revisado el manuscrito sustancialmente a la luz de esas cuestiones y críticas. Estoy especialmente agradecido a Sidonia Blätter, del Instituto, por la eficacia con la que se organizaron las conferencias y la cálida acogida durante mi visita.

He dado versiones diferentes de estas conferencias en muchas universidades en los Estados Unidos, Europa y México y estoy agradecido a todas las audiencias por sus críticas y sugerencias. Di la serie entera en 2011 en la Universidad Johns Hopkins como miembro asociado del Centro de Humanidades, y me beneficié enormemente de muchas conversaciones con Hent de Vries, Paola Maratti, Yi-Ping Ong, Leonardo Lisi, Ruth Leys, Yitzhak Melamed y Michael Fried. Di la serie otra vez en la Universidad de Essex en 2012 y estoy agradecido por las muy fecundas discusiones con David McNeill, Edward Pile, Béatrice Han-Pile y Wayne Martin. En cierto momento los comentarios de Todd Cronan sobre algunas cuestiones del capítulo 3 fueron muy útiles. Dos de las conferencias se impartieron como Brian O'Neil Memorial Lectures en la Universidad de Nuevo México. Estoy en deuda con

Adrian Johnson e Iain Thompson por sus comentarios y críticas. Por último, el capítulo 2 fue pronunciado como la Vorlesung Karl Jaspers en la Universidad Carl von Ossietzky en Oldenburg en junio de 2012, y el capítulo 4 se discutió allí como una «Podiumgespräch». Estoy muy agradecido a las dos audiencias y a Reinhard Schulz y Rudolph zur Lippe por la hospitalidad que me demostraron. Fui también capaz de discutir este material con mi antiguo colega, el historiador del arte Ralph Ubl, y con su grupo de investigación del proyecto «Ikones» en la Universidad de Basilea. Me beneficié enormemente de su conversación. Terry Pinkard y Martin Donougho leyeron con gran cuidado e intuición la penúltima versión del manuscrito y sus generosos comentarios fueron muy beneficiosos.

Con Michael Fried tengo una deuda que no es posible reconocer como es debido. Durante la última década, en muchos congresos e innumerables visitas a museos y galerías por todo el mundo, he tenido siempre el beneficio de la erudición de Michael y su profunda y sinóptica comprensión del curso del arte moderno sobre los últimos cinco siglos. No podría ni siquiera haber entretenido la idea de escribir un libro como este sin su generosidad, su enseñanza y la inspiración y el apasionado compromiso con la singular importancia del arte visual. Las infelicidades y los errores en lo que sigue son solo míos, pero gracias a Michael ha llegado a estar claro para mí por qué Hegel pudo pensar que el arte era una forma de comprensión del Absoluto.

El privilegio de enseñar en una gran universidad investigadora y especialmente el privilegio de ser un miembro de una institución interdisciplinar, el Comité sobre Pensamiento Social, significa que he podido discutir los asuntos planteados en este libro con colegas y estudiantes. Pude discutir en profundidad el material tratado en lo que sigue con mi amigo y colega en el comité, David Wellbery, primero en una serie de dos cursos, «El Régimen Moderno en el Arte», en la Universidad de Chicago, y después de nuevo en un seminario intensivo de seis semanas en la Escuela de Crítica y Teoría en la Universidad de Cornell en el verano de 2011. (Le agradezco a Amanda Anderson su invitación a David y a mí para dar ese seminario). Una vez más, no puedo reconocer propiamente la deuda contraída con David por lo que he aprendido

de él sobre la tradición alemana en estética, por sus generosos comentarios en los borradores de estos capítulos, y por lo que gané de las innumerables conversaciones sobre estos temas. También quiero expresar mi enorme gratitud a los estudiantes de los dos seminarios.

1

Introducción

Todos los efectos del arte son meros efectos naturales para la persona que no ha alcanzado una percepción libre del arte, es decir, una percepción a la vez activa y pasiva, dispersa y reflexiva. Tal persona se comporta simplemente como una criatura de la naturaleza y no ha experimentado ni apreciado nunca el arte como arte.

Schelling, *La filosofía del arte*

I

En lo que sigue abordo una fracción muy pequeña del arte visual europeo y americano. El que ahora identificamos más o menos comúnmente como «moderno», y que es a su vez una fracción de la poesía, la novela, el drama, la música, la danza y la arquitectura que también se clasifica como moderna. Esa caracterización en sí está ampliamente cuestionada, mucho más que otras periodizaciones como «medieval» o «barroco», o incluso «romántico»¹. Aunque

¹ En realidad, deberíamos decir «era cuestionada». El tema que se suele ser resumido en «¿qué fue el arte moderno?» no es ya una cuestión de importancia en la teoría estética desde hace un tiempo, aunque ahora existe bastante interés sobre los tipos de arte moderno «alternativos» o básicamente no-occidentales, fuera del canon. Ver Elkins, 2005, 39 ss., para un resumen de los diferentes usos de la periodización «moderna». Para una dosis vigorizante y útil de escepticismo sobre la categoría y «los críticos modernos» véase Clark, 2001, capítulo 4, sobre el cubismo, 169-224. En realidad, véase el libro entero.

la mayoría de los comentaristas estaría seguramente de acuerdo en que todo el arte avanzado y autoconsciente realizado desde la mitad del siglo XIX en adelante se ve, se siente, y suena de un modo radicalmente, e incluso sorprendentemente diferente a toda la tradición artística previa –tan diferente que finalmente la distinción entre el arte y el no-arte sufrió una gran presión– la naturaleza exacta y las razones de esas diferencias son todavía temas de gran desacuerdo. Quizá la caracterización menos controvertida (aunque en absoluto incontrovertida) sería decir que el arte moderno es el arte producido bajo la tensión de haber llegado a ser un problema para sí mismo, en una época en la que el sentido y la importancia del arte ya no pueden darse por sentado. No se trata solo de que el arte del pasado inmediato haya dejado de alguna manera de ser convincente y por tanto requiera de algún tipo de renovación, sino que la credibilidad, la fuerza y la integridad del propio arte, especialmente de la pintura de caballete, ahora entrando en la era del mercado del arte, tiene todo ello que ser abordado en un nivel fundamental dentro del propio arte y no puede ser ignorado².

El punto de vista adoptado aquí sobre tal giro de los acontecimientos es hegeliano, entendido como una imaginaria proyección hacia el futuro de la posición defendida por Hegel en sus lecciones sobre las bellas artes en Berlín en la década de 1820: proyectada, es decir, sobre la valoración del arte pictórico producido después de 1860. Esto significa simplemente ofrecer una interpretación en los términos básicos del enfoque de Hegel sobre la naturaleza y la importancia del arte, y de lo que significa que el arte tenga una historia. Y, a partir de ahí, argumentar en favor de la relevancia y la utilidad de ese enfoque para la comprensión de las sorprendentes innovaciones que Eduard Manet introduce en la pintura³. Como veremos, esto sig-

² Véase Cavell, 1969, 189ss., sobre el problema del «fraude» y la «confianza» en el arte moderno. Véase especialmente la discusión de los dramaturgos modernos (210ss.). Estas cuestiones me parecen análogas a lo que Fried llama el problema de vencer la «teatralidad», y de una manera diferente, a lo que Clark llama el fracaso de la representación del «test» de la «práctica social». Véase más abajo la discusión en el capítulo 3.

³ Por supuesto, no quiero decir que fuera solo Manet el que lo empezó todo. Pero su genio singular y la enormidad de sus logros proveen de un foco útil para el complejo «momento moderno» –o eso es lo que argumentaré en los capítulos 2 y 3.

nifica presentar y defender el concepto hegeliano de arte, así como su tesis sobre lo que está en juego en la historicidad del arte, sin aceptar sus propias conclusiones sobre lo que se sigue de ese concepto y de ese enfoque. Esta discusión será la tarea del próximo capítulo. Además del discutible (lo admito) valor de un intento así de viajar en el tiempo con un filósofo, especialmente uno cuya obra está conscientemente atada a su propia época, también implica atender a otros dos asuntos espinosos. El primero es consecuencia directa del enfoque de Hegel: la tesis de que los logros del arte moderno tienen que entenderse como logros filosóficos de una cierta clase, aun cuando las obras de arte visual no sean ni tesis discursivas ni tengan relevancia filosófica por «contener» o «implicar» afirmaciones filosóficas⁴. Mis principales ejemplos en este libro, Manet y Cézanne, son figuras consideradas a veces respectivamente el abuelo y el padre de la modernidad en pintura. Hay en juego algo de importancia filosófica en los logros pictóricos incluso si no son —precisamente porque no son— filosofía en sí mismos. Es decir, la tesis no es que estas obras de arte sean obras de filosofía, o filosofía incompleta, sino que encarnan una forma distinta de inteligibilidad estética, o una manera estética de hacer inteligible y atrayente una variedad de asuntos de la más profunda importancia para la filosofía⁵. (Es decir, es una condición de las obras logradas que suponen cierto número de problemas)⁶.

⁴ Véase Pippin, 2011b, para la discusión de un asunto muy parecido: la relación entre filosofía y literatura que está implicada en el enfoque de Hegel de la *Fenomenología de Jena*. Ver también el fino estudio de Speight (2001).

⁵ Una tesis más fuerte sería que sea lo que sea lo que el arte hace inteligible es algo esencial para la filosofía, pero que la filosofía misma no puede proporcionar; una tesis aún más fuerte sería que el arte hace inteligible lo que la filosofía trata de revelar, pero que lo hace mejor. (Véase la cita de Schelling más arriba. No discutiré estas dos tesis, pero es llamativo que haya pasajes en los que Hegel parece notar las limitaciones del pensamiento y las ventajas del arte para lo que parecen propósitos filosóficos. Véase Hegel, 1975, 2:976 (de aquí en adelante las referencias a Hegel, 1975, se darán en el texto y a pie de página en la forma *A*, 2:976). Aquí Hegel está claramente hablando de una forma limitada de pensamiento, *Verstand* (entendimiento), pero este pasaje proporciona la base para una tesis de un mayor parentesco (*Verwandtschaft*) entre poesía y filosofía especulativa. Véanse también los pasajes de *A*, 2:1006, 1128.

⁶ Si este libro fuera un comentario sobre las *Lecciones de Estética* de Hegel de 1821, 1823, 1826 y 1828/29 (y no lo es), en este punto se tendría que tomar se-

Esto no quiere decir que este enfoque —considerar que las obras de arte hacen accesibles ideas que no lo serían de otra manera, o que hacen más inteligibles para nosotros cuestiones que nos preocupan de una forma sensible-afectiva distintiva— considere a las obras de arte como instancias de tesis concretas de conocimiento, desde luego no acumulativas, o como evidencia o justificación de ciertas tesis. Al menos no lo son de la manera en que entendemos las tesis matemáticas o científicas, o si existe tal cosa, las tesis cognitivas morales o políticas o filosóficas. Quiero mostrar que una de las mayores contribuciones de Hegel es habernos enseñado que, entendidas como logros de autoconocimiento humano, estas maneras de hacer inteligible no tienen la forma de otras afirmaciones, sino que son distintas clases de afirmaciones sobre nosotros y los demás. Por ejemplo, son afirmaciones como «no habría pensado que me avergonzaría de eso», «vi que no lo haría, aunque él claramente creía que lo haría», «me sorprendió descubrir que yo no confiaba en él» o «está claro que todo le importa mucho más de lo que po-

riamente en consideración el complicado problema del texto de estas lecciones. En 1835, y luego otra vez en una segunda edición de 1842, un H.G. Hotho, a partir de las propias notas de Hegel (ahora perdidas) y de la transcripción de sus apuntes y los de otros estudiantes, compiló una edición que consiste en lo que parece el material común de las últimas tres series de lecciones. Entonces se publicó en la edición de Moldenhauer-Michelet, y fue la base de la traducción al inglés de Knox para la edición de Oxford. Las decisiones editoriales de Hotho han sido vigorosamente criticadas durante treinta años por la estudiosa que sin duda sabe más sobre el asunto entre los vivos, Anne-Marie Gethmann-Siefert, editora de la edición crítica de las lecciones. Resumiendo, ella ha defendido que lo que la gente llama «estética hegeliana» es hasta cierto punto, o al menos más de lo que se ha creído, «estética de Hotho». Lo cual tiene mucho que ver con lo que Gethmann-Siefert afirma, con cierta razón, que son los entusiasmos de Hotho por ciertos objetos artísticos en particular y por ciertos artistas (especialmente respecto a la música y los compositores). Hasta donde yo puedo comprobar sus sospechas no afectan materialmente a mi intento de aplicar el «enfoque de Hegel» entendido en sentido amplio. Es ciertamente posible que la investigación establezca que la imagen de Argos hegeliana sea realmente de Hotho, o que la despedida al final de la serie de lecciones no se diera nunca, y así sucesivamente. Pero las ideas filosóficas hechas con esas imágenes y discursos están ampliamente presentes en todo el cuerpo de las lecciones. Las ideas más importantes en cuestión aquí no están formuladas una única vez y son la base de todo lo demás. Muy de lejos el mejor tratamiento de Hegel y las artes en inglés que tiene en cuenta todas las variaciones en las lecturas del manuscrito es Rutter, 2010.

dría admitirse a sí misma». Suponemos que buena parte de la esencia social del ser humano no sería posible sin intuiciones como esas, alguna de las cuales podría claramente ser falsa, aun cuando no tienen un estatuto claro o firme en los términos estrictamente epistemológicos de la filosofía moderna⁷. Es difícil imaginar una evidencia empírica para estas afirmaciones o diseñar experimentos para descubrir quién es bueno haciéndolas. Las peculiaridades lógicas del autoconocimiento y el profundo vínculo entre la forma de autoconocimiento y el conocimiento de la mente de otros, y la relevancia de ambos para entender las obras de arte se discutirán en el próximo capítulo⁸.

Desde luego se trata de una forma de inteligibilidad un tanto oscura. Como trataré de esbozar más abajo, tiene sus orígenes en las revolucionarias exploraciones de Kant sobre el juicio de belleza en la experiencia estética. Kant entendía que tal experiencia involucraba en primer lugar una clase de placer, pero no un placer puramente empírico. Y sugería una clase de inteligibilidad única en la apreciación de la belleza, que implicaba a nuestras capacidades conceptuales, pero no de una manera directa en la aplicación de un concepto y, por tanto, imposible de expresar en un juicio aseverativo estándar, y en consecuencia no accesible mediante el rol semántico del concepto que Kant introduce en la primera *Crítica* (un concepto es un «predicado de juicios posibles»). Esto implica que el contenido de tal experiencia tiene que describirse como algo indeterminado de alguna manera... pero solo de alguna manera, no completamente. Así que la cuestión sobre qué clase de intermi-

⁷ Cavell es otra vez relevante para esto; tanto en la importancia de entender la relación con las obras de arte según el modelo de la relación entre personas (que tendrán en el próximo capítulo su análogo hegeliano en la conexión entre entender algunos movimientos corporales como acciones y otros no y el significado encarnado en forma sensible de los objetos artísticos), como en su distinción entre «conocer» y «reconocer».

⁸ Por ejemplo, en el caso del arte pictórico la capacidad de la pintura para parar el tiempo y por tanto para «hacer presente» puede hacer accesibles aspectos de la acción humana que no son posibles en el teatro, la narración literaria o la descripción poética. Esto es lo que Gehlen (1960) llama «Vergegenwärtigung», y lo que Fried (1998, 148-72) llama «ser presente». Podemos resumir a Hegel diciendo también que el arte tiene la tarea de la «Vergegenwärtigung des Absoluten», de hacer presente al Absoluto. Véase Henrich, 2003a, 78-79.

nación poseía y la significación de tal posibilidad, se convirtió rápidamente en uno de los temas candentes de los románticos e idealistas postkantianos. Este era el caso especialmente cuando el carácter único de tal experiencia sugería un modelo de discriminación y una clase de tesis normativa o apelación a los demás que otros pensadores entendieron que era también relevante para la experiencia moral, la naturaleza de la unidad sociopolítica y las dimensiones más importantes del autoconocimiento.

Y no solo en esos dominios. Cuando Kant se dio cuenta de que la experiencia única de lo bello no podía ser entendida como un mero placer reactivo empírico, ni el resultado de la aplicación estándar de un concepto, la cuestión general —entonces, ¿dónde estamos nosotros en el Sistema de la Crítica?—, abrió la puerta a más cuestiones, incluyendo la reconsideración de la posibilidad del contenido conceptual en general. La respuesta inusual de Kant fue que en una experiencia estética nosotros estamos en un estado de juego reflexivo. Lo cual no significa que nos «dejemos llevar» por sensaciones placenteras, sino que estemos de alguna manera en una atenta reflexión sobre este juego libre (aunque solo sea posible estar alerta sobre su importancia), aunque una vez más sin la aplicación de un concepto de importancia. Si los juicios reflexionantes (el nombre que les dio a estos juicios estéticos) tenían esos rasgos tan inusuales, pero podía mostrarse que eran inseparables de la forma ordinaria de hacer juicios determinantes (aplicando conceptos), entonces, ni siquiera una elaborada explicación inferencialista del contenido conceptual podría formalizar o hacer «explícitas» las reglas de tales inferencias.

Esta extraordinaria importancia era ciertamente verdad de la manera en que Hegel trataba la importancia del arte. Es también un preludio de la propia lógica especulativa de Hegel, donde constantemente afirma estar diferenciando su enfoque de las nociones de «entendimiento» más fijas, formalizables, estables y autoconsistentes, y estar proponiendo una explicación más dinámica, fluida, «animada» de la interrelación entre conceptos y del contenido conceptual. En toda su gloria hegeliana, la formulación oficial de este enfoque es que el arte representa un modo distintivo de inteligibilidad del «Absoluto».

Ahora bien, Hegel y su generación usaban ese término prohibido sin problemas y con tanta facilidad como los filósofos con-

temporáneos utilizan términos como «modularidad», «mundos posibles», «diferencia ontológica», «designadores rígidos» o «situación de habla ideal», pero obviamente hoy ha dejado de ser un término actual como lo son estos. Tiene algo que ver con lo que Kant llamaba conocimiento de «lo incondicionado». Cualquier cosa que conocemos es conocida con ciertas presunciones y asumiendo otros compromisos epistemológicos y, mantenía Kant, la cuestión de cómo podríamos deshacernos de esos compromisos y conocer incondicionadamente o absolutamente surge naturalmente con «razón». Tiene que ver con que lo que se presupone que cuenta como «realidad» en nuestro intento de hacer inteligible el mundo (y, por tanto, con lo que es excluido como «irreal»). En este sentido, se puede decir que la filosofía comenzó cuando la naturaleza (la *physis*) se tomó como «Absoluto», como todo lo que había, real de una manera que las costumbres o el *nomos* (y del mismo modo el objeto de la creencia religiosa) no lo era. O bien podríamos decir que para los platónicos las ideas eran lo Absoluto, o quizá la Idea del Bien, justo como para los escolásticos lo absoluto era Dios, pura realidad. Para Descartes, por un lado, lo Absoluto era el sujeto pensante (cuyo criterio de claridad y distinción definía lo que podía decirse que se conocía como real), y por otro lado, lo Absoluto tenía una estructura triádica inusual, dadas sus tres sustancias: extensión, pensamiento y Dios. Era una tesis insostenible, como Espinosa trató de mostrar, cuyo propio Absoluto era la famosa sustancia monista, *Deus sive natura*. Para el Wittgenstein temprano, se podría decir que lo Absoluto era «todo lo que es el caso». El Absoluto, en otras palabras, está en juego siempre que la filosofía lo está. (Quine y Sellars, digamos, no quieren escribir libros sobre «la realidad, tal como a mí me parece». Lo que quieren mostrarnos es de lo que es, que es, y de lo que no es, que no es. Y punto.)

Hegel especialmente tenía en mente una forma de entendernos a nosotros mismos, sin «antinomía» o contradicción, a la vez como cuerpos naturales en el espacio y el tiempo y como agentes pensantes racionales y actores, que deciden qué creer y qué hacer de una forma de la cual son responsables, como él diría, a la vez como *Natur* y como *Geist*. (La traducción habitual del *Geist* hegeliano es «espíritu», pero puesto que la palabra sugiere erróneamente sustancias inmateriales o incluso fantasmas, de ahora en adelante la

dejaré sin traducir, en la esperanza de que el contexto de la discusión deje claro lo que significa). Este es el tema que estructura toda la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, la imagen más completa de su filosofía sistemática. Cuando la inteligibilidad de esta unidad se expresa en su forma total lógica («la idea absoluta» en una «lógica del concepto») Hegel deja claro qué subyace a la básica dualidad. Dice que «la idea absoluta»

es el único objeto y contenido de la filosofía. Como contiene todas las determinaciones en sí, y su naturaleza esencial es la vuelta a sí misma a través de sus determinaciones o particularizaciones, la idea absoluta posee varias formas y la ocupación de la filosofía es reconocerla en ellas. La naturaleza y el *Geist* son en general diferentes modos de presentar su existencia, el arte y la religión los diferentes modos que tiene de aprehenderse y darse una existencia adecuada. *La filosofía tiene el mismo contenido y el mismo fin que el arte y la religión*; pero es el más alto modo de aprehender la idea absoluta, porque su modo es el modo más elevado, el concepto (*Begriff*) (1969, 824, las cursivas son mías).

Entender las diferentes relaciones entre lo que Hegel llama el absoluto universal, el conocimiento universal, lo absoluto, la idea absoluta, y el espíritu absoluto requeriría varios estudios independientes. Pero si queremos simplemente orientarnos con la estructura básica de la *Enciclopedia –Lógica-Naturaleza-Geist–* o postular que hay una posición lógica posible, una clarificación conceptual, de la compatibilidad de Naturaleza y *Geist*, tendremos suficiente para esta explicación de las *Lecciones de Estética* de Hegel.

De la misma manera, debemos detenernos brevemente y señalar la audacia de la propia tesis, de que «la filosofía tiene el mismo contenido y el mismo fin que el arte y la religión». Durante mucha de su historia premoderna, la filosofía se entendía a sí misma, en el contexto del arte, la religión o la política, como una disciplina que competía, en ocasiones a muerte, con estos otros reclamantes de la verdad. La reclamación filosófica (o «Socrática») rezaba que había maneras mejores y peores de vivir, y la mejor de todas no era la vida del gobernante, o la del piadoso, o la del poeta, sino la del filósofo. Las otras formas de vida eran inferiores. Esta forma de pensar ha desaparecido con la asunción del pluralismo y la incon-

mensurable pluralidad de vidas que un individuo puede vivir, pero el asunto resurge periódicamente, especialmente cuando los creyentes atacan a la sociedad secular de no ser en absoluto neutral sobre lo que es bueno, si no de promover formas de vida hostiles a sus propios compromisos. De ahí la renovada atención a la «teología política» en los años de la postguerra (o cuando un filósofo como Schelling insiste en que solo en el arte puede conocerse lo Absoluto). Todo esto es obviamente una larga historia; pero resulta útil recordarnos a nosotros mismos cuán radicalmente reconciliatoria es la tesis hegeliana del «mismo contenido», y lo controvertido que es poner el foco de atención justo en eso.

Hegel comprende este «mismo contenido» –cuyo logro se entiende que es la realización de la libertad humana– como una forma comprensiva del autoconocimiento del *Geist*, en la que el *Geist* se entiende como un sujeto colectivo, una especie de mentalidad comunal o común heredera de las aspiraciones de una tradición distintiva artística, religiosa y filosófica y que finalmente realiza aquella aspiración (más abajo discutiré la tesis hegeliana). Y puesto que tal autoconocimiento requiere por encima de todo entender cómo el *Geist* puede ser ambas cosas, un ser natural y un pensador y agente que responde a razones, tal autoconocimiento comprensivo debe implicar una forma de entender lo más difícil de todo: cómo el *Geist* puede tener tal estatuto natural y espiritual o libre al mismo tiempo. Según Hegel, el arte es una modalidad sensible y afectiva de tal autoconocimiento, que cumple su papel junto a, aunque sea categorialmente distinto del vocabulario «representacional» de la religión y la articulación conceptual o «lógica» o la filosofía. Sería muy crudo decir que esto significa que el arte nos hace entender, primero «lo que se siente» al ocupar, en varios estadios, tal estatuto no reconciliado y después cómo es vivir algún estadio logrado que está, como Hegel dice, cada vez más reconciliado consigo mismo. Pero esta cruda reconciliación estaría básicamente en el buen camino si nos damos cuenta de que este autoentendimiento sensible-afectivo es también un modo distintivo de visión (en la forma única, sugerida previamente, de que el autoconocimiento y el conocimiento intuitivo de la mente de los otros son percepciones), de que este modo no es sensiblemente «reactivo» sin más, y que esto significa que el contenido y el significado pueden

articularse de una manera que es tanto filosófica como históricamente sensible.

Y de inmediato, incluso en un resumen de un nivel tan general y abstracto la controversia surge inmediatamente puesto que Hegel es bien conocido por haber mantenido aparentemente que, mientras para la mayor parte de la historia de los seres humanos (entendida como *Geist*) el arte *fue* un modo necesario complementario del Conocimiento Absoluto como este, en el período moderno que tenemos ahora a la vista, ya no lo fue más, y se ha convertido en «algo del pasado». En el Capítulo 2 presento una interpretación de la estética de Hegel y de su tesis del carácter pasado del arte, todo ello, espero, de una manera fiel al espíritu de la postura básica de Hegel sobre la naturaleza del arte, aunque sea abandonando su idea de «el fin de la importancia del arte», y trato de mostrar que su enfoque sigue siendo relevante para la nueva forma artística que surge con Manet y que Hegel no pudo haber anticipado. Lo que debe ser sugerente de inmediato es que, aunque se haya exagerado, la tesis de Hegel del «carácter pasado del arte» le sitúa muy próximo a, si no directamente en la situación histórica –la crisis– del arte moderno, que tiene que afrontar o simplemente asumir la posibilidad de su continuidad e importancia⁹. Es decir, Hegel dio sus lecciones sobre arte justo antes de que el tratamiento del arte pasara de la «estética» a la «filosofía del arte» (esto es, de la apreciación sensible de la belleza a la interrogación del arte sobre su propia naturaleza y posibilidad), en gran parte a causa de Hegel y sus hermanos alemanes; justo antes de que la apreciación del arte empezara a evolucionar de su confianza en el «gusto» (y de los juicios de calidad del gusto) a la «crítica», con el foco puesto en el significado y la interpretación, y justo antes de que el arte mismo sin más empezara a ser visto (y leído y oído) de una manera radicalmente diferente al arte del pasado.

El segundo asunto controvertido que debemos abordar en lo sucesivo es que una implicación de tal aproximación consiste en

⁹ Cfr. La tesis de Henrich (2003a, 70, 72) de que en la época solo Hegel fue capaz de apreciar que, en la tradición moderna, el arte se enfrentaba con una crisis tal que podría «finalizar» como un significativo vehículo de autoconocimiento, podría encarar «das Endstadium der Kunstproduktion».

que cualquier clase de atención crítica a esas obras ha de estar informada filosóficamente, atenta a las cuestiones filosóficas que plantean, si se quiere entender lo que supone la experimentación moderna. Por supuesto, muchos movimientos modernos fueron solo eso: movimientos filosóficamente ambiciosos y movimientos impulsados por manifiestos, abordando explícitamente y de forma bastante consciente temas filosóficos como la percepción, el valor, incluso la ontología. (De hecho, por una variedad de razones que serán exploradas aquí, este «arte filosófico» es algo que el propio Hegel argumentaba que debíamos esperar ahora, en el contexto moderno.) Pero la crítica filosófica que se requería no necesitaba estar restringida o ni siquiera guiada por estos pronunciamientos explícitos. En realidad, se puede equivocar a menudo si lo hace. En el Capítulo 3 discutiré los escritos críticos de dos historiadores de arte contemporáneos que me parece que encarnan ambas cosas, el registro adecuado o la influencia de la atención filosófica e histórico-artística, y que lo hacen de una manera, defenderé, que debe entenderse como de «izquierda hegeliana», una continuación del enfoque que yo defiendo: las obras de T.J. Clark y Michael Fried (obras que, defenderé, deben verse como complementarias la una de la otra, y no incompatibles).

Finalmente, con respecto al arte moderno especialmente, existe un reto al marco hegeliano, a la tesis de que la materialización posible de la libertad está en el corazón del asunto. Es un reto que asume presupuestos compartidos con Hegel sobre la historicidad del arte y su valor filosófico y así en diálogo explícito con la posición de Hegel. Se trata de la conferencia de Heidegger de 1936, que se publicó después como ensayo, «El origen de la obra de arte». Mediante las suposiciones comunes y conclusiones opuestas, las ambiciones filosóficas y el enfoque de diagnóstico histórico del que Hegel fue pionero pueden llegar a tener mayor relieve.

II

Ahora bien, el enfoque propio de Hegel es accesible adecuadamente solo en su propio contexto, aunque el resumen que sigue de

ese contexto tenga que ser breve. Es así porque el período del comienzo del siglo XIX en el que Hegel llegó a la madurez filosófica fue un período de las letras alemanas en el que se puso más esperanza filosófica e incluso social y civilizatoria en las posibilidades del arte y en la adecuada apreciación de esas posibilidades que nunca, o que nunca en la tradición filosófica occidental. (Este hecho es en sí mismo de gran valor diagnóstico. Podríamos preguntar: ¿qué fue responsable de anclar tal enorme esperanza histórica y civilizatoria en el arte? ¿A qué aspecto del emergente mundo moderno respondió esa aspiración?) En cierto modo, Hegel abraza ese entusiasmo aunque trata de cualificar y de moderar una aspiración —el abandono de la filosofía por el arte, en especial la literatura, para iluminar sobre asuntos elevados— que claramente vio que también amenazaba con sobrepasar la tarea especial de la filosofía. (Esta era la fuente de la sospecha y la crítica de Schlegel.) Como pasó con tantos otros desarrollos en filosofía en aquel tiempo, esta aspiración y la acalorada discusión empezó como reacción a la filosofía crítica de Kant.

Para muchos contemporáneos de Kant, el impacto de la *Crítica de la razón pura* (1781, 1787) fue negativo y devastador. Mucho más que su compleja demostración deductiva de la posibilidad de un conocimiento *a priori* de todos los objetos de la experiencia, su escéptica tesis de que la razón humana nunca podrá conocer «las cosas en sí mismas» y en especial que no podremos saber nunca si los seres humanos son libres en sí mismos, sujetos autodeterminados, si hay un Dios, o un alma inmortal, generó la mayor parte de la atención y reacción. Kant parecía habernos dejado permanentemente separados de lo que más necesitamos saber como seres humanos; por encima de todo y lo más perturbador: nos dejó incapaces de afirmar la realidad de nuestra reclamación de valor absoluto y respeto por parte de los demás sujetos, como los seres libres y racionales que creemos ser.

En este contexto, la aparición en 1790 de la *Crítica del Juicio* generó una reacción muy diferente y mucho más positiva, esperanzada e incluso revolucionaria; una reacción que duró muchas generaciones posteriores, especialmente en la tradición europea que incluye y está orientada por la obra de Schelling, Schiller, Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Benjamin y

muchos otros¹⁰. Aunque se cree ampliamente que Kant defendió una estética «subjetivista», recolocando la belleza en el carácter particular de la experiencia estética de un sujeto (y no en el mundo, como hizo el clasicismo), para muchos de sus primeros lectores lo más importante era que en su «Analítica de lo bello» Kant parecía haber establecido mucho más. Como señalé antes, se puede mantener, y muchos lo hicieron, que lo que Kant estaba defendiendo, aunque él no lo dijera de ese modo, era la tesis de que había una única forma de inteligibilidad humana general, inteligibilidad estética, afectiva y en buena medida sensible pero determinada de una manera especial, y no meramente reactiva, y que tal forma de conciencia era de algún modo, aunque fuera en un sentido cognitivamente inusual y difícil de categorizar, reveladora de una forma profundamente importante. Esta forma profundamente importante entrañaba lo que se revelaba o, más precisamente, se ejemplificaba sobre el estatus de la libertad humana¹¹.

Es decir, en gran medida Kant merece su reputación subjetivista. Para él la experiencia estética era esencialmente hedónica; consistía en placer, no en conocimiento, dada la forma en que entendía los criterios del conocimiento empírico y *a priori*. Pero ese placer era esencialmente diferente del placer empírico, tan diferente que Kant argumentaba que debía considerarse como el más inusual de los placeres —«desinteresado»— y de una clase que permitiera que los juicios estéticos ligados a tal experiencia (por ejemplo, «esto es bello») impusieran en los demás una clase de exigencia de acuerdo. Tales juicios tendrían lo que él llamaba «validez uni-

¹⁰ Esta cuestión sobre las razones de la singular importancia del arte en la tradición europea postkantiana es el objeto de una importante discusión en Bernstein (1992).

¹¹ Ciertamente esto es leer a Kant de un modo que exagera mucho sus propias intenciones explícitas (es decir, busca el espíritu, y no la letra, del texto), pero no es un modo totalmente infundado. Ver Henrich sobre el origen de los juicios estéticos en «la razón en sí misma» y cómo Kant «primero proporcionó los instrumentos para establecer la actitud estética como autocontenida y autónoma, por tanto, como el fundamento de una concepción del arte que lo considera una forma primordial de relacionarse y de estar situado en el mundo, una forma que no puede sustituirse ni ser sobrepasada por otros logros de las capacidades racionales del hombre» (1992, 29-30).

versal subjetiva». Esta era una clase de demanda o una sugerencia sobre el estatus de validez que no había aparecido en ningún sitio en la obra de Kant anterior a 1790. Se introducía además la idea (o lo que podría considerarse la idea) de una clase distintiva de inteligibilidad estética en la forma de esta exigencia de acuerdo inusual y universal. (Si no estuvieras de acuerdo en que «esto es bello», y esto *fuera* bello, *te estarías perdiendo algo*, estarías fallando en la apreciación de lo que deberías apreciar, incluso cuando no estuvieras fallando en conocer algo verdadero del mundo. Podría quizá decirse: estarías fallando *en ser* «uno de nosotros», y a un nivel de crucial importancia para ser capaces de ser y de seguir siendo quienes somos)¹².

Así que, aunque la experiencia estética implique en su centro la experiencia del sujeto de *sí mismo*, del juego de sus propias capacidades experienciales, se consideraba que estaban en juego de una forma de importancia general para la comprensión profunda de nuestro único destino como seres humanos en el mundo, nuestro destino como agentes autónomos, y del carácter compartido de este estatus entre los seres humanos. La importancia de que tal juego libre de las facultades sea posible, ocasionado por las propiedades formales de los objetos de la naturaleza y no por la aplicación de un concepto o norma, descansa en una experiencia de la finalidad de la naturaleza que no es cognitiva, pero es genuina y creíble. Una experiencia de llegar a ser inteligible, se podría decir más en general. Así que lo que en el fondo estaba en juego en la experiencia estética era la compatibilidad entre la naturaleza (al menos, ciertamente, entendida estéticamente) y nuestra naturaleza moral como seres libres. Que la naturaleza sea bella y que seamos capaces de apreciar tal belleza de forma no meramente hedónica o normalmente cognitiva, todo es significativo, es de importancia deci-

¹² Ver Cavell: «Pero este plural todavía es primera persona: no “postula”, por usar la palabra kantiana, que “nosotros”, tú y yo y él, digamos y deseemos e imaginemos y sintamos y suframos juntos. Si no lo hacemos, entonces las notas del filósofo serían irrelevantes para nosotros. Por supuesto, que él no piensa que sean irrelevantes, pero la implicación es que la filosofía, como el arte, es y debe ser incapaz de *probar* su relevancia, y que esto dice algo sobre la clase de relevancia que desea tener. Todo lo que el filósofo, esta clase de filósofo, puede hacer es expresar su mundo tanto como pueda, y atraer nuestra entera atención al nuestro» (1969, 96).

siva, y su significado implica una clase de certificado de nuestro destino común como seres libres¹³. La naturaleza era algo más que sus rasgos sensibles; sus rasgos «suprasensibles» pueden certificarse y apreciarse en la experiencia de lo bello, que manifiesta la dimensión suprasensible esencial para considerarnos seres libres. (Y tampoco escapa a filósofos como Schiller que, si esta tesis sobre la significación de la belleza fuera verdadera, nos llevaría a reconsiderar en qué consiste la libertad humana, de tal manera que su lugar en la naturaleza pudiera ser estéticamente accesible en la apreciación de lo bello. Por tanto, también habría que reconsiderar la idea de moralidad como esencialmente imperativa, como un deber de dominar la sensibilidad)¹⁴.

Para justificar lo que quería decir sobre esa significación, el mismo Kant necesitaba también repensar algunos aspectos fundamentales de su propia filosofía crítica. En particular necesitaba reconfigurar un elemento clave de su entera concepción sobre la posibilidad de inteligibilidad en absoluto: su teoría del juicio. (El juicio era para Kant el vehículo esencial de inteligibilidad, aunque como el caso de la belleza le dejó claro, ese dominio no era el exclusivo dominio de, paradigmáticamente, la predicación aseverativa y sus condiciones estándar de verdad.) Esta reconfiguración era ne-

¹³ La exposición de todo esto en la analítica de lo bello es un enredo de hilos textuales. Todos están aparentemente entretreídos (para satisfacción de Kant, en todo caso) en el párrafo 9 de la tercera *Crítica*. Defiendo una interpretación de esta relación entre la experiencia estética y su significación en Pippin, 1996. En el caso de Schiller, su búsqueda de una «estética objetivista» en sus cartas *Kallias* (Schiller, 2003), incluso admitiendo que la experiencia estética no era una experiencia cognitiva, anticipa con su explicación final la aparición de la idea hegeliana de «la apariencia sensible de la idea». Se podría decir incluso que la idea general de algo objetivo, pero no cognitivo ni mimético, anticipa la idea moderna de «realismo», pero no un «realismo mimético». Ver la discusión de Manet en el próximo capítulo. Para un buen resumen y análisis de la ambición de las cartas *Kallias*, ver Beiser, 2005, capítulo 2.

¹⁴ Ver especialmente las cartas once y trece de Schiller (1990, 339). La tesis global está en la carta 25: «y por ser precisamente ambas cosas [la belleza] nos sirve como prueba concluyente de que la pasividad no excluye de ningún modo la actividad, ni la materia excluye la forma, ni la limitación la infinitud, y que, por consiguiente, la necesaria dependencia física del hombre no suprime (*aufgehoben*) de ninguna manera su libertad moral». [Se trata de las *Cartas sobre la Educación Estética del hombre*. N. de la T.]

cesaria porque un juicio como «esto es bello», a pesar de su estructura superficial, no era la aplicación de un predicado empírico a un particular, o lo que él llamaba un juicio «determinante». Y a pesar del carácter esencialmente hedónico de la experiencia estética, la lógica profunda de los juicios estéticos no era la mera información expresiva de un placer (desinteresado) especial, con alguna fuerza normativa inusual. Tenía una lógica propia, esencialmente la lógica o la forma de lo que Kant inventó al efecto como la capacidad del juicio «reflexionante». En la búsqueda de universales y no en su aplicación, el juicio también conllevaba, pensaba Kant, integrar la creación del sistema de las leyes científicas y adscribir un orden teleológico a la naturaleza. Tales capacidades invocaban el viejo sentido del juicio sabio político o práctico, con sus resonancias de una *phrónesis* no formalizable y del *esprit de finesse* de Pascal. La capacidad de discriminar y de decidir que no conlleva, o podría no conllevar, el seguimiento de una regla o la maestría sobre algún método enseñable. (Desde entonces, a muchos filósofos les ha parecido que tal introducción debía tener también algún efecto rebote en las doctrinas centrales de la primera *Crítica*, de tal manera que hacer que la epistemología de Kant sea coherente con lo que Kant decía sobre el juicio reflexionante, y en especial sobre su significación en general, tendría que estar ahora en la agenda.) Sin embargo, para el propósito de la siguiente discusión lo que es decisivo es la idea de Kant de que existe, como si dijéramos, una forma distintiva de hacer inteligible lo que la doctrina oficial de la primera *Crítica* parecía descartar: una forma de entender (una forma que podría resistir el reto escéptico) que somos a la vez naturalmente objetos con cuerpo en el mundo y, sin inconsistencia, agentes prácticamente libres y responsables. Había un lugar donde situarse desde el que la compatibilidad, e incluso la unidad, de tal dualidad (al nivel que Kant llamaba suprasensible) podría producirse, hacerse inteligible y verosímil (aunque no conocerse, en sentido estricto), y ese lugar o esa posición era la dimensión estética, nuestra experiencia de lo bello.

El legado de este argumento kantiano, inusual e inesperado, especialmente dadas las desalentadoras restricciones impuestas por la filosofía teórica de Kant, era elevar la dimensión estética de la experiencia humana —y en particular esta sugerencia de un único

modo estético de autoconocimiento— a una importancia mucho mayor que la había tenido nunca¹⁵. Esto sugería que el asunto más profundo de la tradición Idealista —el problema del «Absoluto» (ni sujeto, ni objeto)— podría ser abordado, hecho inteligible de alguna manera, solo estéticamente. La restricción de Kant de lo bello natural como la primera o la más pura clase de experiencia estética fue rápidamente eliminada, y la idea kantiana de la importancia de lo bello fue extendida para incluir todas las Bellas Artes. En el sentido más general del término, para una legión de filósofos, poetas y críticos, trabajando en el ancho y turbulento despertar de la tercera *Crítica*, se entendió que Kant había incluido el arte como un elemento principal del empeño humano por la realización de la libertad. Era a través de la belleza y del arte (y otra vez, para algunos solo en su dimensión estética) que podíamos entender de alguna manera la realidad y la realización de la libertad en el mundo natural que habitamos.

Este legado era complicado, puesto que Kant había localizado la primera significación de la experiencia estética en el libre juego de las facultades del sujeto, y por tanto en la significación subjetiva de la belleza, como ha sido señalado y como está claro de su legado subjetivista¹⁶. Parecía decirse que lo que fuera que ocasionara esta experiencia en la naturaleza no podría ser el objeto intencional de esa experiencia, si no, por sus rasgos formales, su mera ocasión, y nada más. Y la experiencia estética, por muy significativa que fuera en su reformulación, permanecía básicamente indeterminada, una apreciación de un tipo muy general de la finalidad de la naturaleza, pero, en la famosa frase kantiana, una «finalidad sin fin (determinado)». En contraste con la estética perfeccionista o clasicista, el sujeto de la estética de Kant en principio se experimentaba a sí mismo, no las propiedades estéticas del mundo (incluso si la experiencia estuviera causada por los rasgos formales de la naturaleza), y tampoco el contenido intencional de un objeto artístico. Por otro lado, como ya hemos visto, la historia de la significación de la ex-

¹⁵ Una posible excepción es el antiguo arte griego «político», un hecho que, por supuesto, también condujo al profundo filohelenismo de la estética postkantiana.

¹⁶ Como se señaló anteriormente, esta es la insatisfacción de Schiller con Kant tal como se expresa en su temprana *Kallias, oder über die Schönheit*.

perencia estética, por qué era importante, especialmente ahora, en el mundo desencantado de la ciencia natural y las convincentes restricciones de Kant sobre la filosofía, era todavía en el fondo un tipo de historia sobre la realidad y la compatibilidad entre nuestra vocación moral como seres libres y el mundo natural tal como esa naturaleza podría ser apreciada en la experiencia estética.

Lo que yace tras esa ambigüedad (las caras subjetiva y objetiva del enfoque kantiano) entraña también una historia muy complicada sobre el destino de la comprensión de la relación en la experiencia entre sensibilidad y entendimiento, o de nuestras facultades sensibles, corpóreas, receptivas, por un lado, y, por otro, las espontáneas y activas. Y en consecuencia la manera adecuada de entender los resultados de tal cooperación: «los objetos de la experiencia» o «las apariencias». El debate sobre esta relación se convirtió en el asunto teórico central del «Idealismo alemán», y todavía se extiende por algunos de los más importantes debates de la epistemología moderna: aquellos en torno al «mito de lo dado», «el contenido no conceptual», el escepticismo, los esquemas conceptuales, la teoría y la observación, las revoluciones normativas y muchos otros. La postura *oficial* kantiana parece afirmar (o les ha parecido a muchos que afirma) que las facultades de la sensibilidad y el entendimiento no son solo distintas sino que contribuyen de forma independiente a la experiencia, que las entregas directas e inmediatas de la sensibilidad son después conceptualizadas por un entendimiento espontáneo (todo en una especie de proceso en dos pasos). Dada esta imagen, para Kant, tendría que seguirse que esta inteligibilidad estética, como la estoy denominando, puesto que no es el resultado de la aplicación de un concepto, tendría que ser en principio sensible y meramente subjetiva, y por tanto tendría que significar para él no-discursiva, sin objeto intencional determinado, a pesar de lo que se pudiera decir que la experiencia estética hace inteligible. (Un juicio estético no era «Esta es *una rosa bella*», como si manifestara «belleza de la rosa», sino «Esta rosa es bella», y así no bella «para una rosa», sino de forma bastante indeterminada, aunque muy placentera)¹⁷. La experiencia era todavía agradable y significativa a la vez porque, aunque principalmente sensual, poseía armonía y

¹⁷ Esta distinción se explica claramente en Saville, 1993.

unidad en este libre juego conceptualmente indirecto, como si (pero solo *como si*) poseyera una unidad organizada conceptualmente. Y esto sugería una clase de finalidad natural, su idoneidad para nosotros. Esta forma de entender el asunto significaba que Kant había visto el corazón de tal experiencia estética como la experiencia de un sujeto, no discursiva y por tanto indeterminada, de sí mismo, es decir, una experiencia en principio subjetiva y por tanto con una significación predominantemente subjetiva (y, por repetir la frase que inventó, con mera «validez subjetiva», aunque también «universal»).

Mucha historia de la filosofía alemana después de Kant conlleva no solo la extensión de este enfoque para incluir las Bellas Artes (hasta que con Hegel lo bello en la naturaleza dejó de tener un significado serio), y no solo una fuerte intensificación de los esfuerzos para incluir el arte como el mayor factor de autoconocimiento necesario para la realización de la felicidad humana, si no una complicación ambiciosa y de mucho alcance de la imagen oficial kantiana¹⁸ sobre la relación sensibilidad-entendimiento, negando esa estricta separación y reevaluando el arte como algo mucho más complejo e importante en lo que hace concretamente inteligible de lo que cualquier modelo hedónico, estrictamente sensible y no-discursivo podría explicar. Si pudiera mostrarse que concepto e intuición eran de hecho lógicamente independientes, de manera que, como lo diría Kant, la contribución de uno no se confundiera con la contribución del otro, pero no fueran separables de hecho en la experiencia; si de hecho *no pudiera haber* experiencia sensible conceptualmente inmediata (esto es, experiencia consciente), ni siquiera *experiencia hedónica*, entonces el estatus y la significación de la inteligibilidad estética tendría que volver a pensarse y volver a evaluarse su significación¹⁹. Una vez que Kant, aunque con cautela y tentativamente, introdujo la idea de una modalidad distinta de inteligibilidad estética, y en especial una vez que relacionó tal posibilidad con un posible autoconocimiento de

¹⁸ Digo «oficial» porque no estoy convencido de que fuera la posición real de Kant. Ver Pippin (1989, cap. 2).

¹⁹ Discuto el tema de la distinción-separación con mayor extensión en Pippin (2005b).

lo que Kant consideraba con razón la cuestión decisiva de la filosofía moderna –la relación entre (la idea moderna de) naturaleza y nuestras capacidades de responder a normas, nuestra libertad– pronto surgió una ráfaga de alternativas postkantianas.

Muchas de esas alternativas seguían lo que consideraban la guía de Kant y, en efecto, le adelantaron. Desde luego, algo de especial importancia de la dimensión estética estaba ahora en juego, y era la promesa de algún modo de entender (en algún sentido estético nuevo de «entender») una especie de reconciliación entre el ineludible, finito, constreñido, natural y corpóreo carácter de la existencia humana y el carácter prácticamente innegable de obedecer al significado y a las normas, reflexivo y autodeterminado. (Esto es lo que algunos como Friedrich Schlegel entendían como la relación entre lo «finito» y lo «infinito» en el arte, comprensibles juntos solo en la ironía literaria, una clase de «suspensión» ni-lo-uno-ni-lo-otro)²⁰. Y esto sería una reconciliación genuina (o la encarnación estéticamente inteligible y sensible de ese estado reconciliado), no una reducción, o la subordinación de uno en el otro o la eliminación de uno en favor del otro, como en los naturalismos reduccionistas o el idealismo subjetivista. La posibilidad del significado encarnado sensiblemente en las obras de arte y de nuestra capacidad reflexiva y sensible para apreciar y entender tal significado fue tan importante, que para el joven Schelling (del *Sistema del Idealismo Transcendental* y la *Filosofía del arte* de 1800) y los hermanos Schlegel el testimonio del arte y la comprensión de tal unidad fueron más importantes que cualquier articulación filosófica. Este es un pasaje típico de Schelling en el *Sistema* de 1800:

Pero de este mismo hecho se puede entender que, y las razones por las que, la filosofía como filosofía no puede llegar a ser nunca universalmente válida (*allgemeingültig*). El único campo al que le es dado la absoluta objetividad es el arte. Elimina la objetividad del arte, se podría decir, y cesa de ser lo que es, y se convierte en filo-

²⁰ Ver, entre otros, el fragmento 121 de *Atheneum*: «Una idea es un concepto perfeccionado hasta el punto de la ironía, una síntesis absoluta de la antítesis absoluta, el continuo intercambio autogenerador de dos pensamientos en conflicto» (Schlegel, 1971). Dos discusiones muy útiles sobre el Idealismo alemán y la ironía romántica son Norman (2000) y Bubner (2003, 201-15).

sofía; garantiza la objetividad a la filosofía y se convierte en arte. Es verdad que la filosofía alcanza lo más elevado, pero lleva a su cima, por decirlo así, un fragmento del hombre. El arte lleva el hombre entero, tal como es, a ese punto, a saber, el conocimiento de lo más elevado, y esto es lo que subraya la eterna diferencia y el milagro (*Wunder*) del arte. (Schelling, 1993: 233, traducción cambiada).

Esta es la tesis común a Fichte, Schelling y Hegel: la inseparabilidad de concepto e intuición²¹, entendida o como revisión de Kant (un intento de capturar su espíritu más que la letra de sus textos) o como una extensión de su propia posición (verdadera o profunda), enormemente alterado el estatus y la significación del arte bello. Lo cual quería decir que, aunque las obras de arte no pudieran entenderse como juicios de ningún tipo, ni como intuiciones conceptualizadas que cuenten como objetos de la experiencia empírica, podrían entenderse como plenas de contenido (conceptualmente) a su propia y distintiva manera y por tanto como modos de hacer el *Geist* inteligible a sí mismo. En este sentido teníamos que entender que tales obras aspiraban a lo que Schelling llama en la cita anterior «objetividad», y el flirteo de Kant con la significación universal de lo estético podría abrazarse con todo el corazón, y su restricción de lo estético a la significación subjetiva podría superarse. Como acabamos de ver, filósofos como Schelling pensaban que una vez que entendemos el modo de hacer inteligible que es único de las obras de arte, podríamos incluso apreciar su superioridad sobre la filosofía.

En qué consiste exactamente esta única manera de hacer inteligible (informada conceptualmente, aunque no del modo de los objetos cotidianos de experiencia), y *qué* era «objetivamente» revelado por el arte y en la experiencia estética, fue caracterizado de muchas maneras diferentes en la tradición estética postkantiana. Demasiadas para resumirlas aquí. Presento un caso por el poder, la fuerza sugestiva y las limitaciones de la contribución de Hegel, en el próximo capítulo. Quiero concluir aquí con unas consideraciones algo más generales sobre el papel del arte en su postura global.

²¹ O, en otras palabras, la negación de la posibilidad de contenido no conceptual en la experiencia consciente y seguidamente el intento de diferenciar la particular dimensión estética de esa inteligibilidad mediada conceptualmente podía ahora situarse en la agenda filosófica.

III

Me atañe especialmente la innovación más importante de Hegel en su tratamiento del arte, una dimensión de su enfoque que también tiene que ver con su innovación más importante en la filosofía en general. Hegel fue el primer filósofo que exigió a la filosofía una tarea de diagnosis histórica. Proclamó célebremente que la filosofía es «su propio tiempo comprendido en el pensamiento» (1991a, 21). En efecto, Hegel insistió en que el significado y el estatus normativo de todas las Bellas Artes –como el significado y el estatus del Estado, la religión y de la filosofía misma– era histórico necesariamente. Por tanto, ningún aspecto de lo que fuera que las Bellas Artes hicieran inteligible podría producirse sin la apreciación adecuada de ese aspecto, tanto en el curso de la historia del arte misma, como, de forma más ambiciosa, dentro de la comprensión de la larga lucha histórica del *Geist* por entenderse a sí mismo. Esto significa localizar la historia del arte dentro de la narrativa hegeliana básica de la lucha por la comprensión colectiva, en sí mismo un elemento crucial en la realización de la libertad humana, el esfuerzo por *llegar a ser* el sujeto colectivo que creemos ser, de forma más adecuada, como Hegel trató de mostrar.

Esta clase de ambición sistemática requiere un vuelo a una altura especulativa mucho mayor de la que nadie hoy se atrevería a volar. Pero hay elementos de la explicación de Hegel que son todavía valiosos. Antes de nada, hay una relevancia y una influencia enorme de la idea de que las obras de arte son mejor entendidas y estudiadas como «historia del arte», hoy el principio clave de la organización de la investigación académica en arte. Nada menos que una figura en el área como E.H. Gombrich acreditó famosamente este hecho, llamando a Hegel «el padre de la historia del arte». (Incluso a pesar de que Gombrich siempre criticó con agudeza el progresivismo hegeliano, todavía quería considerarse a sí mismo un «hegeliano fugitivo»)²².

Ahora bien, un enfoque histórico requiere alguna narración, de lo contrario uno está solo informando sobre qué pasa después

²² Gombrich (1984: 59). Ver también la discusión de Summer sobre Hegel y Gombrich en Summer (2007: 39ss.).

de qué, y no explicando por qué pasa. El núcleo de la narración de Hegel es la «realización de la libertad», y hay un número de aspectos innovadores y filosóficamente ricos de su enfoque que siguen siendo valiosos y que serán importantes en lo que sigue. En primer lugar, Hegel tiene una explicación de las diferentes nociones de naturaleza de la libertad, la persona libre, el ciudadano libre, y semejantes que han atrapado la imaginación occidental a través del tiempo histórico. Esta explicación trata de dar sentido de lo que deberían haber sido tales nociones, qué relación podría haber entre ellas, qué clase de sociedades o de formas de vida ética o autocomprensión religiosa podrían haber ayudado a inspirar al tiempo que podrían haber sido guiadas por estas diferentes nociones, y por tanto qué estatus tiene la noción moderna de individuo libre, racional y responsable entre esas alternativas.

Para muchos filósofos esta clase de enfoque es inmediatamente sospechosa porque les parece que, como el enfoque de la «sociología del conocimiento», confunde la llamada lógica del descubrimiento o el desarrollo, o la cuestión de la explicación adecuada de qué alternativas parecen atractivas, cuándo y a quién (en un sentido social y psicológico del «porqué»), con la «lógica de la justificación» el modo filosófico o científicamente adecuado (presuntamente autónomo y socialmente independiente) de la verdad de su noción alternativa de libertad. El argumento de Hegel es que esta disyuntiva es una elección entre falsas alternativas, e insiste en que sin una manera de entender la inseparabilidad de lo histórico y lo normativo, se plantearían ideales como el ideal liberal-democrático de forma que se perdería el contacto con el mundo real, práctico, al que los ideales se supone que deben informar e inspirar. Los argumentos idealistas supuestamente puros o *a priori* sobre responsabilidad, agencia, deber, obligación, legitimidad y demás serían más parecidos a simples expresiones no reconocidas de premisas y supuestos históricos específicos y no resultarían en nada más que movimientos diversos en un juego estéril. Obviamente esta es una grandísima cuestión, pero aquí asumiré simplemente que el enfoque histórico de Hegel al problema de la libertad merece, por lo menos, ser tomado en serio y explorarse²³.

²³ Discuto este extremo con más extensión en Pippin (2006, 2010a y 2010b).

Ahora bien, ¿por qué las bellas artes tienen que ser un elemento de esa historia? Para entender bien esto necesitamos algunos detalles más de la teoría hegeliana de la libertad y de por qué la historia de las bellas artes tiene que implicarse. La postura de Hegel comparte algunos elementos con una noción clásica y paradigmáticamente socrática de la libertad (libertad como autoconocimiento, entendida principalmente como el conocimiento de lo que es ser humano y por tanto de cómo vivir bien) y con nociones cristiano-kantianas (Hegel también insiste en la disposición del sujeto, su intención, como algo crítico para que la acción llegue a ser acción —«bajo alguna descripción»— y esencial para asignar responsabilidad) e incluso con enfoques empiristas (si la acción va a reflejarme a mí, ser mía, debe reflejar mis inquietudes y deseos, lo que me importa a mí). Sin embargo, Hegel no tiene una noción socrático-filosófica del autoconocimiento (que según él no alcanza al individuo concreto y el autoconocimiento que necesita como individuo) ni una teoría causal de la agencia en la que un acontecimiento o estado interior causa supuestamente movimientos corporales. Tampoco piensa que una búsqueda espiritual reflexiva sea la manera de entender cómo descubrimos lo que nos importa, sino que lo trata como una cuestión más difícil y complicada que los empiristas. Las etiquetas más comunes para su enfoque son más o menos precisas: tiene una teoría de la libertad «expresiva», «social» y de «autorrealización». En el sentido más amplio, una acción libre es aquella que expresa mi ser completamente, como he llegado a entenderme a mí mismo, de forma que puedo reconocerme por completo en las acciones que realizo y, por tanto, representa la materialización a través del tiempo de una intención en mis movimientos corporales y finalmente la materialización del *Geist* como algo que se forma a sí mismo en el tiempo. (Si lo expresamos en negativo, soy libre si me encuentro en una relación no alienada con lo que he provocado, un estándar que coloca un gran peso en comprender de forma adecuada «quién soy».) Pero para Hegel hay otra condición crucial que debe cumplirse: esos movimientos corporales cuentan como la acción que pretendo únicamente si la descripción de ese acto es reconocida como tal en la comunidad en la que me expreso y autorrealizo. (No puedo estar *haciendo X* si la comunidad en la que actúo lo toma *como si estuviera haciendo Y*.)

Sin embargo, no es simplemente cualquier acuerdo social de normas y autocomprensión colectiva el que es relevante para que la acción sea realmente mía y libre. La red básica de relaciones sociales que sirven como condiciones para la comprensión colectiva de mi acción representa el resultado de, y una lucha continua con, una impugnación social a gran escala a través del tiempo histórico de los estados relativos de independencia y dependencia (de poder) en un mundo social, organizado de una forma específica; relaciones materializadas en las instituciones de poder en cada momento. (Estas son en esencia relaciones que implican quién consigue subordinar la voluntad ajena a la propia, quién consigue obtener qué de quién y limitar lo que otros podrían hacer en otras circunstancias, etcétera). Solo en un mundo social que ha conseguido algo de reciprocidad en el reconocimiento, o reciprocidad en el reconocimiento del estatus institucional, pueden las normas sociales tener el papel constitutivo apropiado que tienen en mis propios intentos de contar esto como una acción u otra, en los que mi propio autoentendimiento refleja el autoentendimiento común logrado en el momento.

He aquí un resumen de los principales aspectos de la doctrina de la libertad que Hegel proporcionó a sus alumnos en las observaciones introductorias a sus *Lecciones sobre estética*:

La libertad es el destino más elevado del espíritu. En primer lugar, en su lado puramente formal, consiste en que en lo que confronta al sujeto no hay nada ajeno y no es una limitación ni una barrera; por el contrario, el sujeto se encuentra a sí mismo en él. Incluso con esta definición formal de libertad, en la que todo el sufrimiento y la desgracia se han desvanecido, el sujeto se reconcilia con el mundo, satisfecho en él y se resuelve toda oposición y contradicción. Pero observándola más de cerca, la libertad tiene como contenido lo racional en general: por ejemplo, la moral en la acción, la verdad en el pensamiento. Pero como la libertad en principio es únicamente subjetiva y no se consigue de forma efectiva, el sujeto se confronta con lo que no es libre, con lo puramente objetivo como la necesidad natural, y de inmediato surge la demanda de que esta oposición se reconcilie (*A*, 1:97)²⁴.

²⁴ Ver nº 5 para la abreviatura.

Una de las cosas que intentaré explicar en el próximo capítulo es cómo Hegel entiende que hay una conexión profunda (una relación más estrecha incluso que la analogía) entre las condiciones para entender correctamente algunos movimientos corporales como acciones, en vez de meros acontecimientos (yo levanto el brazo, en vez de que mi brazo se levante, como en el famoso ejemplo de Wittgenstein), y las condiciones necesarias para aprehender obras de arte como tal, en vez de meros objetos empíricos (evitando la mera «objetualidad» en términos de Fried [1998, 148-72]). El punto de contacto esencial es lo que él llama la «lógica» de la relación «interior-exterior» crucial para cualquier posibilidad o, más concretamente, la «lógica» idéntica en los dos casos. Los movimientos corporales tienen significado como acciones (tienen un significado «interior») de la misma manera que se puede decir que los objetos perceptibles como los cuadros tienen significado como obras de arte: no por la proyección subjetiva de observadores y espectadores, no como resultado de algún estado mental al que se debe acceder para explicar el significado intencional y, desde luego, no por tener literalmente algo «dentro». En ambos casos la intención se realiza (*verwirklicht*) tan solo como la intención determinada que es *en* la acción o la obra, *como* esa acción u obra se considera esto o aquello *para* una comunidad en un momento determinado. Antes de que esa intención se realice, se trata de significado o intención determinados únicamente de forma provisional o supuesta. (En su *Fenomenología*, utiliza a menudo «obra» [*Werk*] como una forma de hablar de una acción²⁵, enfatizando así los aspectos comunes con las obras de arte.) Hegel comienza directamente con este tema en sus lecciones y a un nivel de abstracción tan alto que debió ser abrumador para sus pobres estudiantes:

Lo interior brilla en lo exterior y se da a conocer a través de lo exterior, ya que lo exterior se aparta de sí mismo a través de lo interior (A, 1:20)²⁶.

²⁵ Véase, entre otros, Hegel, 1998, 278-316.

²⁶ Véase también: «la correlación intencionada entre lo interior y lo exterior debería ser la naturaleza inmanente del objeto bello» (A, 1:59).

De hecho, esta insistencia en ver el arte como una identidad especulativa de lo interior y exterior desempeña un papel crucial cuando Hegel defiende su tesis de que el arte romántico tardío está en camino de trascender el poder revelador del arte por completo:

Por eso adquirimos como culminación de lo romántico en general la contingencia de lo exterior y lo interior, y la separación de estos dos lados, donde el arte se anula a sí mismo y trae a nuestras mentes que debemos adquirir formas más elevadas de comprensión de la verdad que aquellas que el arte es capaz de proporcionar (*A*, 1:529).

Todo este contexto es especialmente importante para la comprensión de la pintura por parte de Hegel (esencialmente un arte «romántico» para Hegel; el «contenido real» de la pintura «es el sentimiento del sujeto individual», con lo que quiere decir la encarnación sensible de la subjetividad, entendida por él como una libertad autorrealizadora; *A*, 1:803-4). Esto es así debido a la forma en que Hegel relaciona el significado pictórico con el «amor». En las conferencias de 1828 incluso califica el «rasgo fundamental» (*Grundzug*) de la pintura como «amor»²⁷. No se refiere solo a que el tema más apropiado de los cuadros con éxito (donde «éxito» tiene de nuevo algo que ver con la credibilidad sensual o intuitiva, la capacidad de atraer, de convencer) sea el amor (amor en sí mismo como en una Venus, la Virgen con el niño o la tradición del desnudo), sino también a que los cuadros logrados demandan una atención e implicación a un nivel de intimidad (*Innigkeit*) que es inseparable de una relación evocadora de la dinámica del «yo en el otro» del amor. (Todo esto será también relevante, como veremos, cuando el cuadro no fracase sino que consiga insinuar la realización aún más difícil, quizá imposible, de este ideal.) Y la pintura, entendida como un arte romántico y dirigido al otro, debe encarnar la aspiración a la intimidad de la reciprocidad y la correlatividad que es, en su expresión más pura y paradigmática, el amor.

²⁷ Citado en Rutter, 2010, 72. El capítulo de Rutter sobre Hegel sobre la pintura es una de las mejores muestras. Para entender la relevancia de la teoría de Rutter para el debate de Fried en el capítulo 3, véase especialmente la forma en que Rutter (2010, 92ff.) trata la «vivacidad» de Hegel como «absorción».

Así que, mientras Hegel nos recuerda otra vez que el arte no puede encarnar realmente el «espíritu absoluto», el verdadero logro de dicha reconciliación o la comprensión de esta reconciliación (algo que solo la filosofía puede conseguir), a la vez afirma, en otro pasaje de gran relevancia para la pintura por su estatus romántico:

Pero si el *Geist* en su reconciliación afirmativa tiene que adquirir una existencia espiritual a través del arte en la que no se conoce únicamente como puro pensamiento, como ideal, sino que se puede sentir y contemplar, entonces la única forma que cumple esta doble demanda (por un lado, la espiritualidad y, por otro, la inteligibilidad y la capacidad de representación artística) es el profundo sentimiento del *Geist*, o del alma y el sentimiento. Esta profundidad de sentimiento, que se corresponde con la naturaleza esencial del *Geist* y es libre y satisfecha en sí misma, es el amor (*A*, 1:539).

Y luego presenta su conocida teoría de esta aspiración y su realización (todo en la sección «Concepto del absoluto como amor»):

La verdadera esencia del amor consiste en renunciar a la conciencia de uno mismo, olvidándose a sí mismo en otro ser, pero teniéndose y poseyéndose a sí mismo en esta entrega y abandono. Esta reconciliación del espíritu consigo mismo y su autorrealización en una totalidad es el Absoluto (*A*, 1:539-40).

En lo sucesivo, un tema importante será cómo la pintura moderna trabajará, en su modo único de inteligibilidad estética, el destino histórico de la subjetividad social en la modernidad, que está en cuestión necesariamente en *la apelación del cuadro al observador* (y por tanto cómo la lógica de la subjetividad social, tan importante para Hegel, se materializará en las obras de arte).

Aquí comienza también el punto culminante de toda su narrativa de la historia del arte, toda ella enmarcada esencialmente en esa noción de lo interior-exterior. En el arte anterior a la Antigua Grecia, incluyendo por ejemplo la estatuaria y arquitectura egipcia, la forma externa —la piedra y el mármol— se experimentaba como algo que se resistía a la expresión del «interior» humano, de ahí la rigidez y frialdad de dicho arte. En el arte griego, que Hegel consideraba la perfección del arte como arte, esta armonía o incluso identidad in-

terior-exterior no tiene residuo ni tensión; el arte griego es el significado perfecta y completamente personificado, lo interior como completamente exterior, lo exterior como una realización completa de lo interior. Hegel entiende el arte romántico como el inicio de la comprensión de que el *Geist* no requiere una personificación material para ser un *Geist* completamente realizado; solo necesita estar reconciliado «consigo mismo»²⁸. En el siguiente capítulo sugeriré que esta conclusión no tiene su motivación en nada esencial para la teoría de Hegel y que representa un paso en falso, no una inferencia consistente con el proyecto general de Hegel²⁹.

Pero el objetivo aquí es enfatizar lo similares que son sus enfoques sobre el significado encarnado en la acción. Hay varios pasajes de *La fenomenología del Espíritu* que utilizan los mismos términos:

Un individuo no puede saber lo que es antes de haberse trasladado a la realidad a través de la acción (1998, 356).

En su acción, la autoconciencia ética ahora experimenta la naturaleza desarrollada de la acción *real*, de hecho, en la misma me-

²⁸ Véase Pinkard, 2007, una guía de valor para esta narrativa histórica. Las fórmulas interior-exterior también estructuran el debate sobre diferencias entre distintas artes consideradas de forma sistemática y no solo histórica. Gehlen (1960, 94) relaciona el problema de la ruptura o separación entre lo interior y lo exterior, que él ve retratado en el arte moderno, con las propiedades únicas de una sociedad masiva e industrializada. Comentaré algo parecido a esta afirmación en el capítulo 3, cuando aborde a Clark.

²⁹ Si hubiera suficiente tiempo también sería importante entender por qué estas lecciones no son, estrictamente hablando, un tratamiento verdaderamente *científico* del arte, por las razones que Hegel sugiere en este fragmento: «la filosofía debe considerar un objeto en su necesidad, no meramente acorde a la necesidad subjetiva o la organización o clasificación externa, etc.; debe desdoblarse y probar el objeto, según la necesidad de su propia naturaleza interna. Es únicamente este desdoble el que constituye el elemento científico al tratar un sujeto. Pero en la medida en que la necesidad objetiva de un objeto se encuentra esencialmente en su naturaleza lógica y metafísica, el tratamiento del arte de manera aislada puede, y de hecho debe, estar exento de rigor absolutamente científico; el arte tiene tantos requisitos respecto a su contenido y a su material y su medio, donde siempre toca simultáneamente lo accidental; y por eso es únicamente en su relación con el progreso interior esencial de su contenido y medios de expresión donde podemos referirnos a su formación necesaria» (A, 1:51).

didada en que lo hizo cuando se sometió tanto a la ley divina como la humana (1998, 421).

La forma en que un hombre es externamente, es decir, en sus acciones (no solo en su externalidad corporal, por supuesto), así es internamente; y si *solo* es internamente virtuoso, moral, etc., es decir, *solo* en sus intenciones y disposiciones, y su [comportamiento] exterior [*sein Äußeres*] no es idéntico a ellas, entonces el primero es tan superficial y vacío como el segundo (1991b, 210).

La formulación especulativa completa que abarca ambas ejemplificaciones de esta lógica aparece también en *La lógica de la Enciclopedia*: «Y así lo que es solo interior es por tanto exterior, y lo que es solo exterior es también algo únicamente interior» (1991b, 210)³⁰.

Finalmente, estas ideas de una «identificación» con acciones y prácticas no son cuestión de logros psicológicos y socio-psicológicos. «Comprender una era en el pensamiento» (entendiendo esta lucha por la identificación) para Hegel significaba, a grandes rasgos, «valorar *la racionalidad* de las normas que rigen una época», donde «racionalidad» significaba «más exitosamente racional» (o no) que lo que habíamos estado siendo, no medido contra un ideal platónico o kantiano. La verdadera identificación es una identificación racional y los tipos de fallos en las normas sociales que interesan a Hegel son fallos históricos en la capacidad de los sujetos, cuyas acciones afectan a lo que otros habrían podido hacer, para justificar lo que ellos hacen a estos otros. En este punto, lo mejor es contemplar este tipo de enfoque hegeliano desde un análisis dual.

³⁰ He aquí un extracto más completo de «la lógica de la esencia»: «Estamos acostumbrados a decir de los seres humanos que todo depende de su esencia [*Wesen*] y no de sus actos y conducta. Ahora bien, en eso reside el pensamiento correcto de que lo que hace un ser humano debe considerarse no en su inmediatez, sino únicamente mediante su interioridad [*Innere*] y como una manifestación de esa interioridad. Pero con este pensamiento no debemos pasar por alto que la esencia y también el interior solo se prueban a sí mismos [*sich bewähren*] como tal al manifestarse. Por otro lado, el recurso de los seres humanos de tomar la interioridad como una esencia distinta del contenido de sus actos pretende a menudo validar su mera subjetividad y de esta forma escapar a lo que es válido en y por sí mismo» (Hegel, 1991b, 177-78, traducción modificada).

Por un lado, Hegel tiene una gran teoría filosófica sobre estos desarrollos, fracasos y recuperaciones, una teoría retrospectiva de la forma en que el estado de nuestra comprensión de la naturaleza, religión, autoridad y demás forma un todo que puede sufrir una crisis interna debido a lo que, desde este punto de vista filosófico, son las limitaciones específicas del autoconocimiento del *Geist* en un momento determinado (contemplado, de nuevo, desde una posición de valoración posterior y supuestamente privilegiada, donde el carácter autoformativo o autolegislativo del *Geist* se ha valorado adecuadamente). La explicación paradigmática de los fallos experimentados de instituciones irracionales (instituciones que confunden el ejercicio de poder con el derecho a la autoridad) es probablemente el pasaje más famoso en Hegel: la dialéctica del «amo y el esclavo» en *La fenomenología del espíritu* (1807) y la teoría de «las paradojas del amo», que exige reconocimiento de alguien a quien él no reconoce y así fracasa, de nuevo paradójicamente (para él mismo), en ser un amo³¹.

Pero es obvio que entender esta teoría hegeliana de la razón histórica no es a lo que apelan los participantes en una práctica cuando intentan justificarse unos a otros, de ahí la otra «vía»³². Para los participantes hay todo tipo de consideraciones a las que pueden apelar para justificarse ante los demás.

Hegel entiende la razón práctica en este sentido como una práctica social e histórica, no como una metodología formal ni la pura teoría de la decisión o un cálculo ni, como en Kant, «la forma de la razón práctica pura». Y estas consideraciones fundamentales son suficientes para ellos, en un momento determinado, como justificaciones en el mundo social en el que acaban teniendo la fuerza normativa que tienen. Estas son consideraciones como «porque él es el príncipe» o «porque los ancestros se pondrían furiosos» o «porque soy su hermana» o «porque no eres un ciudadano de mi país». Para muchos críticos de Hegel, parece potencialmente relativista y

³¹ Para un análisis más completo, véase Pippin, 2011a, y para un ejemplo literario del tema, véase Pippin, 2010c. La expresión más clara e inequívoca del «*impasse* del amo» está en el § 192 de *La fenomenología*.

³² El paradigma es de nuevo *La fenomenología del espíritu* y su distinción entre lo que es «por conciencia» y lo que «nosotros» entendemos. Véase Pippin, 2010b.

filosóficamente confuso afirmar que argumentos más estrictamente filosóficos como «porque tengo el derecho natural para» o «porque eso no sería un tratamiento justo e igual ante la ley» tienen la misma posición, pero para Hegel esa afirmación solo expresa la confianza (que él comparte) de que nosotros los que vivimos en la era moderna somos mejores en esta práctica que nuestros antepasados y no que nos hayamos tropezado, finalmente, con la tierra prometida de la rectitud normativa.

Todas estas afirmaciones, como las he expuesto, conllevan interpretaciones muy controvertidas de Hegel y afirmaciones filosóficas muy ambiciosas que requerirían volúmenes de aclaraciones y defensa: que la filosofía tiene históricamente la tarea de diagnosticar; que esta tarea es la comprensión de la racionalidad de las prácticas normativas en una era; que la norma central y principal en cualquier teoría de este tipo supone una aspiración a la libertad, y por eso la teoría contiene la historia de los intentos por alcanzar la libertad; que hay condiciones sociales –logros públicos e institucionales– necesarias para cualquier realización de este tipo; que estas condiciones fundamentales suponen alcanzar reciprocidad en el reconocimiento (la versión de Hegel de la igualdad); que la racionalidad sobre la que descansa esta reciprocidad debe ser comprendida como una práctica histórica y social de justificación práctica.

Necesitamos una imagen como esta (por muy controvertida, preliminar e inevitablemente abstracta e incompleta que sea) del proyecto hegeliano para entender lo sucesivo, y espero que esto sea suficiente. La visión de conjunto es necesaria porque muchos de sus elementos participan en la teoría del arte de Hegel. Es decir, la idea es seguir a Hegel en cuanto a ver las obras de arte como elementos en un intento colectivo de autoconocimiento a través del tiempo histórico y observar dicho autoconocimiento como un elemento esencial en la lucha por la realización de la libertad. Libertad se entiende en sentido identificador y expresivista, que depende del logro colectivo de una forma concreta de racionalidad para la relación no-alienada con las acciones requerida por el ideal. El sistema del arte, su producción y recepción, incluye una característica crucial de esta lucha, en muchos aspectos; especialmente en la vanguardia, la característica crucial: la comprensión adecuada de nuestro estatus como seres vivos que, como tales criaturas de la

naturaleza, son capaces de reconocer el significado encarnado en nuestras acciones y en las obras de arte materiales y sensibles. Las obras de arte se producen en una comunidad en momentos específicos en los que se entiende que la comunidad ha alcanzado un nivel de realización de la libertad y así un nivel de autoconocimiento necesario para las relaciones sociales y racionales, y las obras de arte deben entenderse como componentes indispensables de dicho logro. La pintura, por ejemplo (un arte bello genuino solo en el período moderno, según Hegel), supone especialmente una cierta relación con el observador que debe reflejar algún entendimiento colectivo de las relaciones sociales en general (en su esencia, para Hegel, una lucha por el reconocimiento), e implican por su mera existencia la asunción sobre su posible significado (la comunicabilidad de dicho significado encarnado y sensible) y su significación, su importancia para el autoconocimiento colectivo.

No hay ninguna razón, desde luego ninguna razón *a priori*, para asumir que esta elaborada estructura interpretativa fuera a ser útil para entender las obras de arte visual creadas no solo después de Hegel sino también después de lo que parece ser una brecha, una seria discontinuidad en la historia del arte, la forma en la que se suele describir todo el arte moderno (ciclo «arte desde Manet hasta el expresionismo abstracto americano»), ni para asumir que el enfoque sea un marco más fructífero que el de teorías rivales del significado filosófico del arte pictórico, como la de Heidegger. El objetivo de lo siguiente es demostrar que dichas tesis son verdaderas.