

El arte en Hannah Arendt

La Importancia de lo Inútil

Por Pablo Andrés Colacrai

Licenciado en Comunicación Social, UNR.

Sumario:

Este artículo recorre el pensamiento de Hannah Arendt acerca del arte y su relación con la política. Siguiendo la línea de Kant, la pensadora alemana sostiene la importancia del concepto de pluralidad en ambos campos: política y arte están relacionados, ya que ambos se producen en la esfera de lo público y ambos precisan de la palabra y la comunicación para poder existir. Kant se opone al dicho: "Sobre gusto no se discute" ya que esto limita la esfera de lo estético al plano individual. Su análisis filosófico sobre la apreciación de lo bello, demuestra que la principal habilidad para formar juicios no se encuentra en la subjetividad sino en la inevitable condición humana de vivir entre otros.

Descriptores:

arte - política - pluralidad - condición humana

Summary:

This article refers to Hannah Arendt's position about the relationship between Arts and Politics. The German thinker, who follows Kant in this matter, emphasizes the pertinence of the category of plurality in both fields: they equally depend on the public sphere to develop and are necessarily related to discourse and communication. Kant refuses the common statement: "There's no accounting for tastes" that leads to limit aesthetic to individual criteria. His philosophical analysis about the appreciation of beauty, shows that principles concerning to the ability to form judgements about it are by no means subjective but inseparable of the human condition of living among others.

Describers:

art - politics - plurality - human condition

"El artista es el creador de cosas bellas."
Oscar Wilde

Para la reflexión teórica el arte es una inquietud, una deuda, que lo abruma, lo desafía y lo enfrenta. La actividad artística implica un sinfín de interrogantes que parecen no tener solución, o mejor dicho, que desborda constantemente todas las que se han ofrecido. Siempre subsiste la sensación de que hay algo que escapa cuando las palabras pretenden asir al fenómeno del arte. Que algo de lo inefable se escurra sutil entre las sombras y subyace oscuro, secreto. Actividad insólita y misteriosa pero común a todos los tiempos y a todos los pueblos. Las reflexiones sobre el arte enfrentan inexorablemente la ingente dificultad de pretender hablar de aquello a lo que los hombres se han expuesto, discutido, conversado, criticado desde los comienzos mismos de la historia y que, no obstante, nunca logran terminar de abarcar. Porque el arte siempre esquivo la última red y se pierden entre las hendijas, aún de la teoría más compacta.

¿Qué motiva a los hombres a realizar actividades artísticas, a apreciarlas, a defenderlas, a amarlas? ¿Qué se esconde detrás del arte? ¿Qué recóndita fibra íntima del alma moviliza? ¿Qué cuerda vibra cuando nos encontramos frente a una obra de arte? Estas son algunas de las preguntas que suscitan las consideraciones acerca del arte. Las respuestas que el hombre ha otorgado a estas cuestiones se multiplican hasta el infinito y provienen de las más variadas ramas de las ciencias. Aquí nos limitaremos a desarrollar brevemente la posición que adoptó la teórica política alemana Hannah Arendt. Pero dar cuenta del lugar del arte y de la cultura en el pensamiento de Hannah Arendt es absolutamente imposible sin primero bocetar algunos de sus principales concepciones con respecto a la sociedad y a lo político. En ningún sistema de pensamiento puede el arte estar separado de las concepciones del mundo, y Arendt no es la excepción. En ella, la posición que ocupa el arte y la cultura, está perfectamente encabalgada con su visión de lo político y lo social.

Comencemos entonces por decir que Hannah Arendt expuso en "*La condición humana*", uno de sus libros más importantes, las tres actividades que condicionan la existencia humana. Ellas son: la labor, el trabajo y la acción. Sucintamente podríamos afirmar que la labor son todas las actividades que el hombre realiza para asegurar su subsistencia, son aquellas acciones que están limitadas a las necesidades del cuerpo. El hombre, cuando se limita a estas actividades, es considerado como un *animal laborans*. El trabajo, por su parte, incluye los productos que el hombre elabora y que no se consumen con el uso, son objetos del trabajo las herramientas y los enseres. El trabajo amuebla el mundo, lo hace vivible y lo convierte en un *hogar*, porque tiene la facultad de generar objetos que perduran en el tiempo. Al hombre que se encuentra restringido a esta esfera, Arendt lo denomina *homo faber*. Por último; la acción. Ésta, a diferencia de las anteriores actividades, no es absolutamente necesaria y está relacionada antes con la característica de la pluralidad de los seres humanos que con sus condiciones de subsistencia. Por pluralidad Arendt rescata la maravillosa propiedad de que los hombres son todos distintos y que es allí donde radica su total igualdad. "*Si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse ni plantar y prever para el futuro las necesidades de los que llegarán después. Si los hombres no fueran distintos, es decir, cada ser humano diferenciado de cualquier otro que exista, haya existido o existirá, no necesitarían de la acción y el discurso para entenderse*".¹

Pero Arendt nos dice que la acción sin la palabra deviene mero acto instrumental, en pura producción, fabricación. Llegamos así a un punto neurálgico del pensamiento Arendtiano, ya que el espacio donde es posible que la acción sea acompañada de la palabra es en la esfera de lo público, lugar que Arendt denominó: espacio de aparición; al cual dedicó gran parte de su trabajo.

Es válido precisar que el modelo que Arendt tiene *in mente* a la hora de hacer estas diferencias es el modelo griego, en el cual sólo accedían al ámbito de

lo público aquellas personas que tenían resuelto sus problemas privados. Privado entonces no tenía el significado que hoy le asignamos, sino que remitía a una verdadera *privación*: la de no poder acceder a lo público, a lo común. Encontrarse *privado* de participar en las decisiones que involucran a todos, que implican un nosotros. Daniel Mundo nos recuerda que para Arendt el esclavo no representaba en el mundo griego una mano de obra barata (cómo significó para el mundo moderno), sino la posibilidad que tenían los ciudadanos de librarse de los pormenores de la vida cotidiana y doméstica²; ya que sostenían que nadie puede pensar en el bien común si está mediado o atravesado por problemas individuales.

Volviendo a la acción. Es insoslayable destacar la importancia de este concepto en la arquitectura teórica arendtiana: ésta es la actividad exclusiva de los hombres, del *hombre qua hombre*. El espacio público será el espacio de aparición de la acción, en el que se desarrolla. Pero, tal como veremos más adelante, será también el ámbito donde Arendt ubicará al arte. O, mejor dicho, será el ámbito que posibilitará que las obras de arte puedan ser apreciadas como tales. Allí donde dominan las palabras, los discursos y las opiniones. Donde reina la seducción de las ideas, las convenciones se imponen por sobre las seguridades, los verosímiles sobre las verdades. En ese terreno, donde florece la política, la auténtica obra de arte debe dirimirse.

Esta relación entre política y arte, entre el lugar de la política y el lugar del arte, es lo que intentaremos desarrollar en el siguiente trabajo.

El Arte y la Cultura

Para Arendt toda discusión sobre la cultura debe partir de los productos que ella genera, es decir, de las obras de arte. Pero ambos términos se prestan a múltiples interpretaciones, y hasta en repetidas ocasiones son pensados como una misma cosa. Para evitar esta confusión la autora diferencia claramente arte y cultura, definiendo cultura como: "*el modo de relación prescripto por las civilizaciones con la menos úti-*

les y más mundana de las cosas, las obra de los artistas, poetas, músicos, filósofos y demás"³.

Desde esta perspectiva, la cultura es una forma de relacionarse con los objetos artísticos; el acento se coloca así sobre la construcción subjetiva que se produce en la apreciación. Lo característico de la cultura radica en la *mirada*, en la manera en que nos posicionamos frente a los objetos y no en los objetos mismos. Esta relación entre los objetos artísticos y los sujetos está signada a través de los tiempos por distintos conceptos y reglas. Lo que distinguía a los griegos de los bárbaros, sostiene Arendt, era una diferencia cultural, era la posibilidad de apreciar culturalmente los objetos, "*una actitud diferente hacia la belleza y el saber*".⁴ Esta forma de enfrentar el problema permite acercarnos al fenómeno, que desde otros planteos se presenta inasible, de la existencia de civilizaciones que sostienen diferentes conceptos de arte; a veces hasta antagónicos. Aún más, sugiere también una explicación al porqué expresiones artísticas de otros tiempos u otras latitudes muchas veces no logran provocar en nosotros eso que es propio de la obra de arte y que Arendt lo describe como "*atraer nuestra atención y movilizarlos*".⁵

Ahora bien, nos resta abordar el otro extremo de la dicotomía ¿qué son las obras de arte? O, dicho de otro modo, ¿cuándo un objeto se convierte en obra de arte? Con respecto a esto podríamos afirmar simplemente que llamamos con ese nombre al fruto del trabajo de los artistas. Sin embargo, eso no es del todo cierto. Por obra de arte entendemos, en la mayoría de los casos, objetos artísticos que han logrado un cierto reconocimiento, un resultado superior a los demás, con un extra de talento, de sensibilidad. Pero este no es el punto de vista de Arendt, no al menos totalmente. Ella sostiene que deben considerarse así sólo aquellos objetos que trasciendan en el tiempo, dado que es su inmortalidad, lo que las distingue por encima de las otras cosas. Únicamente las producciones que burlan a la muerte merecen ser llamadas obras de arte. Sin dudas, esto nos plantea un dilema, porque si es sólo el transcurrir del tiempo el que puede inves-

tir a los objetos con el rango de obra de arte, entonces cada etapa histórica elabora las creaciones que podrán ser disfrutadas, en tanto obra de arte, tan sólo por las generaciones futuras. Así, parece imposible que una civilización cree sus propios objetos artísticos, porque sólo el tiempo puede juzgarlos como tales.

Una lectura rápida puede confundirnos y tentarnos a afirmar que Arendt no se detuvo en este tema, que podríamos reducir y llamarlo "el proceso de producción del objeto artístico". Sin embargo, no es así. Ella sostiene que el artista es foco de su atención, pero no en tanto a su "*individualismo subjetivo*", sino como "*auténtico productor de aquellos objetos que toda civilización deja atrás como quintaesencia y testimonio último del espíritu que la anima*".⁶ Vemos que Arendt tiene en claro el lugar que el artista detenta dentro de la sociedad: no produce para sus contemporáneos, sino para los que vendrán. La frase "deja atrás como quintaesencia" es contundente y no permite vacilaciones. Los artistas son los encargados de construir objetos que tienen por finalidad escurrírsele a Cronos y hablarles a los hombres del futuro de nuestras vidas, de nuestros gustos, de nuestro mundo. En realidad, lo que terminan logrando es que todos vivamos en el mismo mundo, que sepamos compartirlo, porque las obras de arte están antes dirigidas al mundo que a las personas, antes deben sobrevivir que utilizarse. Entonces bien, son exclusivamente las generaciones venideras las que tienen la competencia para afirmar si tal o cual objeto es una obra de arte, ya que serán ellas las que las reciban y puedan juzgarlas a través del velo de los años.

Esta es, sin dudas, una postura incómoda para gran parte del mundo del arte. El artista debe resignarse a no ser reconocido más que *post mortem*, y el trabajo de los críticos se parece más a augurios de un adivinador que a una actividad intelectual. No podríamos decir prácticamente nada de los creadores contemporáneos, ni a favor ni en contra, porque no estamos en condiciones de juzgarlos y mucho menos aún a sus productos. No cabe duda que la historia de la huma-

nidad posee un largo catálogo de autores incomprendidos por su tiempo y que atravesaron aiosamente la barrera del olvido; constituyéndose como referentes para las generaciones siguientes. Es quizá Van Gogh el ejemplo más acabado de éstos, acaso el más conocido, pero está lejos de ser el único. Más adelante, cuando analicemos la categoría de gusto, seguramente podremos arrojar alguna luz sobre este tema, empero vale anticipar que nunca Arendt dará una respuesta final a este problema, siempre quedaremos en la bruma, y predominará la incertidumbre acerca de la posibilidad de diferenciar, entre las cosas que construyen nuestro contemporáneos, cuáles son verdaderas obras de arte y cuáles no. A modo de reflexión, quizá podríamos afirmar que, debido al frenesí con el que transcurre el tiempo en la actualidad, el lapso que necesitamos para reconocer un objeto cultural sea mucho menor, y acaso pocos años alcancen para percibir que tal o cual objeto a logrado burlar al olvido y que se ha convertido en una verdadera obra de arte.

Sin embargo, Arendt no abandona el tema con tanta rapidez, sino que lo profundiza y ahonda. Se deja entrever que la distancia entre cultura y arte se le mostraba como piedra de toque de su fundamentación. Para ahondar aún más el intersticio, para afianzarlo y exponerlo como irresoluble, recurre, como era su costumbre, al mundo Griego y describe la desconfianza que los helenos presentaban ante los artistas. "*El desprecio hacia los artistas*", dice ella. "*Provenía de consideraciones políticas: la fabricación de cosas, que incluía la producción artística, no alcanza el rango de actividad política: incluso se sitúa en oposición a ella*".⁷ Esta declaración, que puede sonar desatinada a nuestros oídos, sirve a Arendt para dejar en claro las distancias existentes entre los artistas y sus obras. El artista, el que produce las obras de arte, está inmerso en el ámbito de la fabricación, en la esfera del trabajo del cual hablamos al comienzo. Elabora piezas artísticas y éstas se encuentran regidas por las leyes de la necesidad, involucran medios y fines, y por esa razón nunca pueden ser totalmente desinteresadas. Los materiales, las herramientas, las técnicas, son los artilugios

que el autor utiliza para lograr su propósito, que es el objeto artístico, pero este sistema de intenciones y metas hace inevitable que las cosas sean apreciadas en cuanto a su utilidad y esto es, según Arendt, imposible dentro del ámbito de la cultura, qué es el ámbito de la política, donde no hay lugar para la necesidad.

El desprecio hacia los artistas provenía entonces de que ellos vivían esclavos del campo de la fabricación. No obstante, esto no imposibilitaba que sus obras puedan ser observadas y apreciadas culturalmente, porque lo que termina construyendo a un objeto en objeto de la cultura, como lo afirmamos al principio, es la apreciación que se haga de ellos, es la *forma de mirarlos*. Pero para que un objeto pueda ser apreciado de forma estética por la cultura, debe prescindirse absolutamente de los mandatos de la utilidad, el término *desinteresado*⁸ introducido por Kant y retomado por Arendt, resume esta condición. En suma: el producto debe perder totalmente las características inmanentes al ámbito en el que fue creado, dado que se gestó presa de un sistema de medios y fines, mecanismos propios de la producción, pero inadmisibles en el espacio público.

El Arte y el Entretenimiento

Cuando Arendt afronta la pregunta sobre cuáles son las posibilidades de que una obra sea apreciada de forma cultural, se le presenta la necesidad de la conservación de lo que ella llamó "el hilo de tradición". Este tendría la función de permitir a los hombres apreciar el mundo desde la visión de la cultura. La tradición es un tema recurrente en Arendt; según ella, es lo que marca la forma en que nos relacionamos con las cosas, nos brinda las herramientas para construir el mundo, para interpretarlo, para entenderlo. Sostenía que una de las características de los tiempos modernos es la pérdida de la tradición y que cuando esto sucede se corre el riesgo de ya no poder apreciar los objetos más que por su utilidad, por su valor de uso. Si no existe una autoridad, una guía que nos indique cómo movernos por las cosas del mundo, éstas carecen de valor, no logran conectarnos con un

pasado, ni proyectarnos hacia un futuro, porque se vuelven puro devenir. Es la tradición la que asegura la existencia de las cosas en el tiempo, y la forma de apreciarlas.

Sin embargo, Arendt encuentra también una potencialidad en esta actual pérdida de la tradición y es que "*debemos descubrir el pasado por nosotros mismos*"⁹. En esta falta de referentes, en esta ausencia de hilo conductor entre el ayer y nuestro presente, se abre un hiato donde es posible una lectura distinta de las obras. Ya no una relectura, sino una lectura que se vive como si fuera la primera, como si el pasado nos llegara directamente de mano de sus autores, sin mediar el tiempo, inocente a la historia, ignorantes de los cambios; porque el recuerdo de esos años se ha perdido y las lecturas previas han desaparecido y se han desvanecido junto con la tradición. Sorprendentemente Arendt sostiene que en esta empresa de leer el pasado como si fuera por primera vez, con los ojos libres de prejuicios y dispuestos a construcciones nuevas y originales, la sociedad de consumo o sociedad de masa, es más propicia que la sociedad buena o educada. Esto se debe a que la buena sociedad hace del arte un objeto de culto y lo utiliza en pos de afirmar su estatus o educarse, explota el arte en busca de su beneficio personal y de su posición social. Fenómeno concomitante a un snobismo referente a las obras de arte que obtura la posibilidad de nuevas sensaciones, ya que la facultad de la apreciación estética se encuentra recubierta con todas las cosas que se dijeron sobre esa obra, con las apreciaciones que otros ya han realizado y los juicios que ya la han encumbrado como obra de arte. A este tipo de empleo del arte Arendt le llama filisteísmo; son filisteos aquellos que hacen uso del arte para bienes propios. Los que lo aprecian no en su condición de objeto único, inspirado, trascendente, sino en tanto medio para un fin, objeto útil cuya posesión les permite el acceso a la admiración de los demás, o incluso, recurso para lograr una mayor educación, una supuesta ilustración. Afirma Arendt: "*es tan útil o legítimo contemplar una pintura con el objeto de adquirir conocimiento acerca de algún periodo del*

pasado, cómo servirse de un cuadro para tapar un hueco en la pared"¹⁰.

Arendt no duda en sostener que el arte es la más inútil de las actividades humanas. Y la única manera de apreciarlo en toda su magnitud, de gozarlo estéticamente, es decir, culturalmente, es recordando esta cualidad. Recuerdo que obliga un olvido, el de uno mismo, el de sus necesidades y sus urgencias. El arte sólo es apreciado en tanto arte cuando el juicio es *desinteresado*, este concepto kantiano, que habíamos adelantado párrafos atrás es retomado por Arendt para remarcar la esfera específica del arte, de donde no puede salir sin perder su principal condición, la de proporcionar placer estético por encima de las demás cosas. Es por esta razón que la utilización del arte como medio para la instrucción, o para obtener posición en una sociedad es una comprensión aberrante del objeto de arte, es una tergiversación y destrucción del elemento artístico en sí.

Pero en la sociedad actual no es este tipo de relación la que se establece con el arte, sino una muy distinta. La moderna sociedad de masas "*no quiere cultura sino entretenimiento*"¹¹, y la industria del entretenimiento es una industria del consumo. Los artículos que propaga son destruidos así como cualquier otro bien perecedero, de manera que nada queda de ellos una vez que son utilizados. Pero el entretenimiento no es una particularidad de la sociedad de masa, existe desde siempre y es necesario, "*como la labor y el sueño, es una parte inescindible del proceso biológico de la vida*"¹². El problema no surge cuando el hombre se entrega a la dispersión y los pasatiempos, sino cuando esta actividad domina la totalidad de su vida, hurtando espacio a las otras formas de ser.

Como ya expusimos, las obras de arte son reconocibles por su facultad de resistir al paso del tiempo. Es por esta razón que cuando son modificadas para ser consumidas, se corre el riesgo de eliminarlas, de convertir en producto fútil y desechable un objeto que perduró siglos; que nos sigue hablando de pasados remotos y cercanos a la vez. La industria del esparcimiento no ofrece objetos culturales sino bienes de consu-

mo, que se extinguen y desaparecen dejando sólo una ausencia de hambre, que pronto será reemplazada por nuevos deseos de diversión. Porque es necesario que el entretenimiento no ceje y para ello la industria no debe detenerse nunca, fagocitando así obras que habían permanecido inmaculadas por generaciones, destruyéndolas y poniéndolas al alcance de una sociedad ávida de consumir, digerir y volver a consumir.

En la actualidad, época aún mucho más mediatizada, o deberíamos decir mass-mediatizada, que la que vivió Arendt, podemos apreciar con mayor facilidad este fenómeno. Ya no sólo los objetos de arte son reelaborados y puestos a disposición del público para el convite de apetitos insaciables, sino que la realidad misma es preparada y presentada de manera de que sea devorada. La lógica del espectáculo: divertir, deslumbrar, sorprender; ha atravesado todos los espectros de la sociedad, incluyendo la política, cosa que seguramente le dolería mucho a nuestra autora, teniendo en cuenta la alta estima que sentía por esta actividad en general.

El Arte y el Gusto

Son, según sostiene Arendt retomando a Cicerón, los filósofos, los amantes de la sabiduría, las personas mejor calificadas para juzgar; ya que ellos se aproximan a los fenómenos como meros espectadores, sin querer obtener nada para sí. El rol del espectador es muy importante para Arendt, allí hace centro gran parte de su pensamiento. El espectador es aquel que no participa de los hechos, sino que los mira desde afuera, y con esa distancia, y por esa distancia, está capacitado para juzgarlos, para apreciarlos en toda su dimensión. El olvido del que hablamos previamente es el fundamento del espectador, se olvida de sí mismo porque no está comprometido con lo que está juzgando, o mejor dicho, dispone de mayores posibilidades para encomendarse a este *hueco de yo* que propone Arendt a la hora de juzgar. Los actores, involuacrados en la acción, no pueden prever la influencia real de sus actos y sus decisiones. Sumergidos en el devenir del mundo, le es ajena la consecuencia final de sus

acciones. La figura del espectador, tal como lo afirma Daniel Mundo, es la que emerge entre el pensar y el actuar. Confinar la problemática a esta dicotomía es reducirla, existen matices, y entre ellos Arendt rescata el acto de espectar, de observar desinteresadamente, de juzgar, y lo ubica en un lugar equidistante de la acción y del pensamiento. "*Un mundo sin espectadores sería un desierto*" afirma Arendt, y acentúa la importancia de esta ocupación. El observador es quien juzga el mundo y lo critica.

Ahora bien, Arendt basará su teoría de la cultura en el rol del espectador y por sobre todo en la posibilidad del juicio, ya que descubrirá que el juicio estético posee condiciones de aparición similares a las del juicio político, y que ambos son imprescindibles para la vida del *hombre qua hombre*. Pero la capacidad de juzgar no es una característica sencilla ni transparente, las condiciones para que un juicio surja son una combinación sutil de acontecimientos y determinaciones. En primer lugar, es necesario aclarar que el juicio al que nos referimos no deviene del razonamiento, sino del gusto. Kant denota la diferencia otorgándoles nombres distintos: el juicio determinante, es aquel que se rige por la razón; mientras que el *juicio reflexionante* es el que remite al gusto. Este último es la modalidad de juicio que alude antes a un valor estético que a una lógica y que es a la vez independiente de los designios de la voluntad (tema que Kant desarrolló en su segunda crítica). Los *juicios reflexionantes* tienen una función fundamental en la filosofía kantiana, son los que pueden interceder entre los dictámenes de la razón y los designios de la voluntad, comprometen a la sensibilidad y realizan un acuerdo entre lo racional y lo sensible, entre la imaginación y el intelecto.

Analicemos un poco más sobre este tipo de juicio al que Arendt le prestó especial atención, dado que sostenía que era aquí donde radicaba la verdadera función política de los textos kantianos. El *juicio reflexionante* se opone al *juicio determinante*, entre otras cosas, porque éste no permite la discusión, las verdades que sostiene son coactivas, la actividad que predomina es la cognoscitiva. Pero la gran distancia

entre uno y otro está dada por la forma de ejecución del mismo. El *juicio determinante* parte del universal y luego estudia lo particular, le otorga una ley y lo encuadra dentro de categorías pre-fijadas. Por el contrario, el *juicio reflexionante*, parte del particular, en nuestro caso de la obra de arte, y luego intenta otorgarle alguna categoría que lo ayude a aprehenderla. Nunca conoce ni afirma, sino que conjetura, discierne, estima. Vuelve al sujeto sobre sí mismo, pero a la vez está absolutamente pendiente de lo que piensen los demás. Y es en este punto donde Arendt hace hincapié: en este juicio prima el sentido común, antes que los sentidos particulares. No opinamos sobre cómo se ve o cómo se escucha una obra, sino que opinamos en relación con lo que pensamos que los otros van a opinar sobre las obras. Esto que Kant denominó "mentalidad ampliada" y que Arendt lo retoma, es la posibilidad de poder "*pensar desde el punto de vista de los demás*", de anular el yo, de negar la discusión entre el yo y el mi mismo y relanzarla sobre el yo y un potencial *nosotros*. Una "*comunicación anticipada con otros*" es la base de este juicio. Y si bien este concepto se presenta lábil y de difícil comprensión, si seguimos la lectura que Arendt hace de Kant acaso podamos dilucidar un poco la cuestión.

Veamos, si el *juicio reflexionante*, el que habilita la facultad del gusto, sólo puede existir en tanto y en cuanto exista la posibilidad de un acuerdo con otros, se decanta la importancia de los espacios públicos para la aparición de este tipo de juicios. Y si estos espacios son en donde los hombres discuten sus cosas, hablan y exponen sus pensamientos, son pues los mismos donde, para Arendt, se practica la política. Nos encontramos entonces con que el juicio estético que posibilita el gusto es el mismo juicio que habilita los debates políticos. Puede deducirse así, que una sociedad que obture sus espacios públicos, matará a su vez la probabilidad de una cultura, entendida como la capacidad de apreciar los objetos desde la perspectiva de los otros. La potencialidad de la comunicación es el suelo que sostiene las condiciones para que el gusto prevalezca. Finalmente, el espacio donde

las opiniones aparecen, será en el cual el gusto se moldee. Allí donde las ideas se enfrentan y se discuten, será donde una sociedad decida sus preferencias estéticas. Los juicios que aquí se realizan no son de ninguna manera coactivos, en el sentido en que la verdad lo es, sino que se prestan a los debates. Innegable es que siempre algunos se impondrán y serán esos los que marquen la tendencia de una época. Pero esa predominancia se decidirá en el lugar donde todos son iguales y donde nunca el otro es prescindible. Dice Arendt: "*El juzgar es una de las actividades más importantes mediante las cuales se nos pone de manifiesto este compartir-el-mundo-con-otros*". La relevancia de la relación entre los hombres en este pensamiento es notoria, la comunicación se muestra como sustento de las actividades más nobles y enaltecedoras. Por esta razón, el sentido común se le muestra a Arendt como función fundamental del actuar político, es la facultad de ponerse en el lugar de los otros, pero también es la posibilidad de escuchar y compartir con los otros.

Hay un ejemplo muy claro que nos brinda la autora para ayudar a comprender el vínculo entre el gusto estético y el actuar político. Recuerda ella, nuevamente, palabras de Cicerón: "*Prefiero antes errar con Platón que tener razón con sus adversarios*".¹³ Deja en claro aquí que decidir entre el pensamiento de Platón, o el de sus contrarios, no se juegan dentro del terreno de la credibilidad, no se disputa la última verdad, la definitiva; sino que la elección se realiza por una cuestión de gusto. "*Es una cuestión de gusto el preferir la compañía de Platón y de sus ideas, incluso si esto nos aparta de la verdad*".¹⁴ Este es el ideal de percepción desinteresada de la que nos hablaba Kant y que defiende Arendt, no se construye ni ante la verdad, ni ante la necesidad, ni ante la voluntad. Se atreve a juzgar libremente, con la sola condición de saber que su juicio será expuesto en público, que deberá escuchar los criterios de los demás y que ingresará en una esfera en la que todo se decide de acuerdo a la posibilidad de apreciar las cosas estéticamente, es decir, en su más entera inutilidad. Este tipo de juicio es el que ase-

gura la existencia del mundo, porque prescinde de las cosas de la vida, que Arendt la describe como un organismo infernal que destruye lo que toca, que pretende todo para sí y que lo que obtiene lo consume. El gusto es la única manera real de observar las obras de arte, de asegurarle la invulnerabilidad frente al tiempo, de bañarla en la laguna Estigia y protegerla para siempre. Porque el gusto juzga a las cosas en su verdadera dimensión: como objetos para el mundo y no para los hombres.

Reflexiones Finales

Luego de esta breve introducción al enfoque que Arendt realiza del arte, la cultura y la política, es acaso constructivo recordar algunas de las palabras con las que cierra el texto "Crisis en la Cultura". Dice ella: "*Podremos elevarnos por encima de la especialización y el filisteísmo de todo tipo, en la medida en que aprendamos de qué modo ejercer libremente la facultad del gusto*". Estas líneas parecen resumir lo paradójico de su pensamiento, que por momentos coquetea con una refinada aristocracia y en otro nos sorprende con afirmaciones de un optimismo extraño, acaso foráneo como ella misma, que reconocía sin tapujos su condición de paria. ¿Cuál es la relación que debemos tener con el arte? ¿Cómo se protege la cultura? Y por sobre todo ¿qué significa proteger la cultura? Parecen ser las preguntas que intenta responder Arendt. De todas ellas ésta última es la que resume en esas palabras: proteger a la cultura es cuidar una forma de apreciar el arte, es salvaguardar la observación estética, desprovista de intereses y egoísmos. Cuidarla de los filisteos, que pretenden con el arte ganar posiciones sociales, y defenderla a su vez del intelectualismo, que busca a través del arte una supuesta ilustración, un conocimiento.

Pero en la sociedad actual aparece un nuevo enemigo, acaso no tan dañino, al menos para los ojos de Arendt, pero que avanza con firmeza y constancia, que gana terreno y promete no retroceder: la cultura del espectáculo. La apropiación de las obras artísticas por la sociedad de masas para el deleite y con-

sumo de holgazanes espectadores es el nuevo riesgo que amenaza a la cultura. Porque el entretenimiento es una actividad necesaria, y por esa misma razón se encuentra dentro de la esfera de lo útil y el arte, para ser tal, es obligatoriamente inútil. Las palabras de Oscar Wilde resuenan en el discurso de Arendt: "Podemos perdonar a un hombre el haber hecho una cosa útil en tanto que no la admire. La única disculpa de haber hecho una cosa inútil en admirarla intensamente. Todo arte es completamente inútil".¹⁵ El exacerbado esteticismo de Wilde, sumado a su ansia de provocar, lo llevó muchas veces a este tipo de declaraciones. Sin embargo, desde el punto de vista de nuestra autora, esta es la verdadera manera de entender el arte: juzgarlo desde su más absoluta inutilidad. Huelga aclarar que la afirmación suena estridente en nuestros oídos, adoctrinados a entender las cosas como buenas en tanto útiles y deplorables en tanto inútiles. Esta reivindicación pues es llamativa, más no original, ya Schopenhauer defendía la inutilidad del arte, o mejor dicho, la necesaria inutilidad del arte para lograr su cometido: reflejar las ideas.¹⁶ Sin profundizar aquí en este autor sólo afirmaremos que desde una ubicación política, filosófica, hasta diríamos, metafísica, diametralmente opuesta a la de nuestra autora, llega a la misma conclusión que ella. El arte es arte en tanto se lo observe sólo como una pieza estética, con espíritu estético. Dice Simmel "(Schopenhauer) Percibía bien que cuando nosotros nos colocamos estéticamente frente a un objeto, nos lo representamos de muy otra manera que cuando lo contemplamos científica o prácticamente".¹⁷ Como podemos apreciar, aquí también es la posición del espectador lo que denota la obra, lo que la erige en artículo de cultura o en simple objeto de consumo. Y es esta forma de mirar lo que hay que cuidar cuando se habla de cuidar la cultura, es esta manera de apreciar las cosas lo que debemos rescatar para que el mundo en el que vivimos no se consuma, para que las obras del pasado nos sigan hablando de los hechos que nos sucedieron, para que mantengan esa maravillosa facultad de impresionarnos, de movilizarnos, de conmovernos.

Pero Arendt lo afirma y nosotros no podemos esquivarlo, para que esto suceda, para que el mirar desinteresado pueda surgir, deben primero estar aseguradas las condiciones mínimas de subsistencia del hombre en tanto ser humano, en tanto *animal laborans*. Porque sólo aquel que puede olvidarse de sí mismo, al menos por unos instantes, está posibilitado de disfrutar del goce estético, y esto es imposible mientras la cotidianeidad abruma los sentidos, resiente el cuerpo y llena de alfileres el alma. Acaso la sociedad en la que escribía Arendt no es la nuestra, sin embargo, existen rasgos de su pensamiento que podemos extrapolar, no sin adaptarlos, no sin repensarlos, pero sirven quizá como base para un pensamiento sobre la cultura y el arte en una sociedad donde ya a lo inútil le queda poco territorio, porque todo nuestro tiempo y nuestro espacio está signado por la búsqueda de lo necesario, a lo cuál nunca terminamos de acceder.

Notas

1. ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993. pag. 233
2. MUNDO, Daniel. *Crítica Apasionada*, Prometeo, Buenos Aires, 2002.
3. ARENDT, Hannah, "La Crisis en la Cultura: su Significación Social y Política" en *Entre el pasado y el futuro*, Península Barcelona, 1996. pag 179.
4. Idem. pag. 179
5. Idem pag. 171
6. Idem pag. 168
7. Idem pag. 180
8. Este concepto de *observación desinteresada* de Kant lo desarrollaremos más adelante.
9. Idem pag. 171
10. Idem pag. 170
11. Idem pag. 171
12. Idem pag. 172
13. Idem pag. 188
14. Idem pag. 188

15. WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Planeta, España, 2000.

16. En el sistema metafísico de Schopenhauer las ideas representan la primera objetivación de la Voluntad y el arte es considerado auténtico en tanto pueda transmitir esa idea. Para más información ver: SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, y SIMMEL, Georg, *Schopenhauer y Nietzsche*.

17. SIMMEL, Georg, *Schopenhauer y Nietzsche*. Terramar Ediciones, Argentina, 2003. pag 103

Bibliografía

- ARENDE, Hannah; *La condición Humana*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ARENDE, Hannah; *La Crisis en la Cultura: su Significación Social y Política*, en *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona, Península, 1996. Prometeo, Buenos Aires, 2002.
- LAMANNA, E. Paolo, *Historia de la filosofía*, Hachete, Buenos Aires, 1970.
- MUNDO, Daniel, *Crítica Apasionada*. Prometeo, Bs As. 2002.
- SKLAREVICH, Sergio "Un recorrido por la obra de Hannah Arendt" en *La Trama N° 7*. Laborde Editor, Rosario, 2002.
- WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*. España, Planeta, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur; *El mundo como voluntad y representación*. Hyspamerica, España, 1985.
- SIMMEL, Georg; *Schopenhauer y Nietzsche*. Terramar Ediciones, Argentina, 2003.

Registro Bibliográfico

COLACRAI, Pablo.
 "El arte en Hannah Arendt. La importancia de lo inútil", en *La Trama de la Comunicación Vol. 11, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2006