

//LO FEO ANTES, SEGÚN Y DESPUÉS DE HEGEL//

(pp 13-24)MIGUEL SALMERÓN INFANTE
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

///

PALABRAS CLAVE: Lo feo, Estética, Filosofía del arte, Atributo trascendental, Categoría estética.

RESUMEN: Este artículo examina tres nociones de lo feo en el ámbito de la historia de las ideas estéticas: la de la Estética del siglo XVIII (haciendo referencia a la escuela Británica y a Kant), la posición de Hegel (consistente en una Filosofía del arte, que conjuga la atención a lo fáctico, la práctica, y a lo especulativo del arte, su inserción en el Espíritu Absoluto) y la de Rosenkranz (que en buena medida supone un retorno a la noción metafísica, que consideraba la belleza un atributo trascendental)

KEYWORDS: The ugly, Aesthetics, Philosophy of art, Transcendental attribute, Aesthetic category.

ABSTRACT: This article examines three notions of The ugly in the field of the history of aesthetics: the aesthetics of the eighteenth century (referring to the British school and Kant), the position of Hegel (consisting of a philosophy of art, which combines attention the factual and practical scope on art with the speculative one, relative to its insertion in the Absolute Spirit) and Rosenkranz (which largely represents a return to the metaphysical notion, which regarded the beauty as a transcendental attribute).

///

La Estética se interesa por los sentimientos generados por objetos que estimulan, inhiben o incluso ocluyen movimientos emocionales.

Ahora bien, alguien con sentido crítico, aun habiendo aceptado esta propuesta inicial, la pondría entre paréntesis en lo tocante a Hegel. El filósofo había asumido la utilización del término estética, que era habitual y casi consuetudinaria en los tratados de la época. Sin embargo estimaba que sus lecciones sobre el tema abordaban la Filosofía del Arte y se desmarcaban por tanto de una consideración subjetiva y psicológica de lo bello.

Mas la clave para hacer aceptable nuestra tesis es el constructo terminológico “Antropología Filosófica”. Esta sería una antropología que sin dejar de tomar al hombre

como foco de estudio, no se limitaría a los aspectos positivos de lo humano, eso que es denominado en los manuales de antropología, antropología física y antropología cultural, sino que estaría interesada en llevar la reflexión al momento especulativo. Se trataría por tanto de pensar la imbricación del hombre en el saber cuyo punto de llegada es la Filosofía como culminación del Espíritu Absoluto.

En ese sentido la tesis que estamos defendiendo, la de la inclusión de esa cosa llamada Estética en la Antropología Filosófica, saldría fortalecida si la aplicamos a Hegel.

Si la negación hegeliana de la Estética en aras de la Filosofía del Arte es entendida como reconducción de lo subjetivo a lo objetivo, de lo abstracto o lo concreto, de lo compulsivo a lo libre, y de lo descontextualizado a lo histórico, Hegel no hace sino acentuar la pertinencia de inclusión de la antes llamada Estética y ahora Filosofía del Arte a la Antropología Filosófica.

En este sentido el uso del término Estética en Hegel se parece mucho al uso del término Metafísica derivado de Aristóteles. Se trata de una etiqueta convencional utilizada por la tradición aristotélica por un lado y por el propio Hegel por otro, digamos que “para entenderse”. Lo curioso es que lo mejor que se ha dicho sobre Metafísica y sobre Estética se haya dicho sin estar hablando de ellas.

Tratamos de localizar y describir, a partir de analogías y diferencias, tres núcleos de reflexión. Esos se hallan ocupados por tres nociones de lo feo: la propia de la Estética del siglo XVIII, la hegeliana y la del esolío a ésta llevada a cabo por Karl Rosenkranz.

Como encuadre inicial elegido para este escrito, éste se plantea las siguientes cuestiones que servirán para abordar los tres núcleos antes citados: ¿qué es lo feo?, ¿es lo feo más difícil de definir que lo bello?, ¿depende lo feo de lo bello o es independiente?

Contestaré preliminar y provisoriamente a estas tres cuestiones.

La Estética moderna considera que lo feo es el predicado de un juicio que expresa un sentimiento de rechazo.

La dificultad de definición de lo bello o lo feo no depende de sus características intrínsecas (por otra parte, hablar de categorías intrínsecas aquí, sería impropio, pues lo bello es de índole reconocidamente subjetiva) es decir, ese grado de complejidad no es de naturaleza intelectual, depende de la noción, sino del efecto emocional más intenso y perturbador de lo feo que de lo bello.

No se puede decir, al menos en términos modernos, que haya una dependencia, en cuanto a subordinación, de uno y otro. Más bien se puede hablar de una imagen que podría servir para caracterizar la relación de uno y otro: dos extremos de un segmento emocional en cuyos puntos intermedios estarían lo sublime, lo patético, lo pintoresco, lo terrorífico, etc.

LO FEO EN GENERAL

No hay que olvidar que la aceptación de lo feo, con cierto estatuto propio, pasó por muchos avatares en la historia de la Estética. Quizás es en primer lugar necesario fijar de algún modo qué significa “feo”. Esto no puede ser entendido cuando se toma estética y arte como sustancias supratemporales e invariables. El arte y la estética son realidades históricas.

Los comienzos del pensamiento estético tienen lugar sobre una base metafísica trascendente. La teoría platónica de las Ideas promovía una identificación, una convertibilidad, de la cúspide de lo auténticamente existente, la Idea de Bien, es decir de la Idea de las Ideas, con las de la Unicidad, la Verdad y la Belleza. Sobre esta base el pensamiento estético se ha limitado a la constatación de la presencia de lo bello y a la medición del grado de esta presencia. Según la tradición metafísica, lo falso, lo malo y lo feo carecían de realidad propia. Consistían en lo que todavía no es, o lo que estaba en tránsito para llegar a ser. En el ámbito de lo teórico, lo falso era una ausencia relativa de lo

verdadero, y en el ámbito de lo práctico, lo malo una ausencia relativa de lo bueno. Ambos constataban el enorme abismo existente entre el mundo inmanente y el trascendente.

Al igual que mal era considerado una *privatio* del bien, lo feo se valoraba como una *privatio* de lo bello.

Sólo con la impronta subjetiva que adquirió la estética, sólo con el abandono de la pretensión de otorgarle a lo bello un carácter ideal e intemporal, sólo con la conversión de lo bello en la categoría de un juicio, pudo lo feo obtener su estatuto: subjetivo y sentimental, pero propio.

Esta transformación se produjo en el siglo XVIII. Lo bello perdió la consideración atributo trascendental del ser y moderó su jerarquía, pasando a ser una categoría del juicio esttico. En Baumgarten y en los británicos (en Shaftesbury, Burke y Hume) lo esttico pasa a formar parte del reino del sentimiento.

Esta posición ha de llevar consigo un reconocimiento implícito de las peculiaridades de las diversas épocas y culturas. Así se abre el camino para asumir que lo feo para una cultura no ha de serlo forzosamente para otra. Al menos hasta que a finales del siglo XIX se empieza a valorar positivamente el primitivismo, un hombre occidental que tuviera en sus manos una máscara africana la tendría por fea. Igualmente un africano consideraría fea una crucifixión pintada por Matthias Grünewald. E incluso es posible que resultara para él insoportable si se le dijera que una imagen de ese tipo es una representación de la divinidad.

La devaluación de lo bello de atributo trascendental a una categoría estética y su equiparación a lo sublime, lo patético, lo pintoresco, lo grotesco, lo terrorífico y lo feo, abre una variabilidad muy libre al procesamiento y la invención de formas estticas. En este proceso tiene un papel decisivo lo feo. El asentamiento de la vida en las grandes ciudades, las apariciones de la fotografía y del arte de vanguardia y el avance del diseño industrial propicia que muchos objetos pasaran de ser feos a ser bellos, o al menos estticamente aceptados.

Sin embargo, sería totalmente erróneo que se pensara que la estética sólo atiende a los diversos caminos y a los cambios temporales del gusto. Este supuesto es válido para algunas líneas de investigación de la teoría del arte, por ejemplo para la iconología. Pero si se piensa que la estética ha de aspirar a incluir una filosofía del gusto y una filosofía del arte, aquella propuesta relativista no puede ser satisfactoria. La filosofía debe imponerse, lo halle o no, una búsqueda de lo general, de no imponerse este objetivo, deja de ser filosofía.

Por ello sería incomprensible el tránsito de una estética subjetiva y subjetivista como la de los británicos del siglo XVIII a la Filosofía del Arte de Hegel y Rosenkranz sin detenerse, aunque sea por un momento, en Kant.

A diferencia del posteriormente comentado Hegel, Kant era poco sensible a las bellezas del arte. “Pero esa misma limitación de sus gustos artísticos le hizo penetrar muy hondo en los problemas fundamentales de la Estética librándole de la continua distracción a que expone el trato con las obras maestras” (Menéndez Pelayo, 1993, II: 13).

Kant quiere conducir la cuestión del juicio esttico al terreno de la intersubjetividad ubicándola en el libre juego de las facultades. Dos facultades entran en juego: la sensibilidad y el entendimiento. En caso de que este juego se desarrolle armónicamente, el objeto suscitador de ese juego será llamado bello. Si el juego, por al ilimitado tamaño del objeto o de su incontrolable movimiento, no da lugar a armonía alguna. Esta situación, que incapacita a las facultades para constituir el objeto será llamada sublime. Llegado el caso será preciso recurrir a la razón para eludir el abismo. Para la razón teórica es pensable el infinito, a fin de superar lo inarmónico de lo sublime matemático. En el ámbito que el es propio a la razón práctica le es posible puede concebir el sacrificio de uno mismo para superar el dolor impotente producido por lo sublime dinámico.

Si, como arriba escribimos, los componentes de una estética filosófica han de ser una filosofía del gusto y una filosofía del arte, es indiscutible que Kant dio lugar a la

primera y Hegel aportó la segunda. Si Kant asentó los fundamentos teóricos de una filosofía del gusto, Hegel situó el arte sobre una base filosófica.

¿Cómo procedió Kant? Estableciendo, como consecuencia de su estudio filosófico, que el juicio estético es subjetivo, pero que la facultad de juzgar es objetiva o al menos intersubjetiva.

¿Cómo procedió Hegel? Concluyendo que el arte ha contribuido a la formación de lo general (“Die Bildung des Allgemeinen”) y por lo tanto de la verdad, a pesar de que su papel principal ya haya culminado.

LO FEO EN HEGEL

Hegel parece verlo todo de un modo diferente a Kant. Él comienza sus Lecciones sobre la Estética con las siguientes palabras: “Diese Vorlesungen sind der Ästhetik gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst, und zwar die Schöne Kunst ihr Gebiet” (Hegel, 1986: 13)¹

Estas palabras confirman que Hegel aboga por una doble limitación de la Estética. Una limitación del contenido (en la medida en que la Estética se ocupa del arte) y una limitación temporal en la medida en que el único momento importante es el de lo bello. Entendiendo por importante: propio y a su vez relevante para el desarrollo del Espíritu.

A) Sobre la limitación de contenido, puede decirse que Hegel ve todo de un modo muy diferente a sus predecesores. Para él, el dominio de la Estética no es la forma y el modo del sentimiento (como decía Baumgarten), ni tampoco la estructura del juicio estético (como proponía Kant).

Para Hegel tampoco lo bello natural tiene ningún interés, pues es insignificante en comparación con lo bello artístico. La inferioridad de lo bello natural radica en su arbitrariedad y arbitrariedad significa falta de libertad (Jung, 1987: 99)

Teniendo en cuenta esta limitación del contenido la Estética se ocupa sólo del arte, no se ocupa ni de la belleza de la naturaleza ni del análisis del gusto. La Estética debe pasar a ser Filosofía del Arte.

B) Sobre la limitación temporal Hegel establece que el arte, es decir, la conciliación del Espíritu como apariencia, sólo puede realizarse con plenitud y perfección en la época del arte bello, la cual discurre en la Grecia clásica. El arte después de Grecia ha dejado de ser arte bello y por lo tanto ha perdido su importancia respecto al Espíritu.

Lo decisivo de esta doble limitación para nuestro escrito es la afirmación de que el arte de hoy en día (y ese hoy en día sería se refiere tanto al hoy en día de Hegel como la nuestro) ha dejado de ser bello. Esta afirmación se deriva del sentido del arte en el curso del Espíritu.

Para Hegel la Filosofía es el camino de la representación al concepto. Por eso, como bien señala Vieweg: este camino ya no puede ser recorrido por más tiempo por medio de la imaginación. El arte tiene todavía un importante papel, pero ha perdido gran parte de su fuerza esencial, porque el mundo no puede seguir siendo descrito esencialmente como algo bello (Vieweg, 2007: 287).

He ahí la clave. Lo feo para los británicos del setecientos y para Kant es un aspecto ligado al gusto y al juicio. Es decir, se trata de una determinación discrecional, o en todo caso subjetiva. Sin embargo para Hegel, lo feo, o mejor dicho, lo “ya-no bello” es propio del mundo en el que nos hallamos, y resultado de un proceso incontrovertible. Lo que para la estética del setecientos era una cuestión que competía al sentimiento y era determinada por la facultad de juzgar, pasa a convertirse en Hegel en una deriva del Espíritu y en un

¹ “Estas lecciones se ocupan de la estética y, más precisamente, su campo es el arte, vale decir el arte bello” (Hegel, 2007: 8).

signo de sus propios tiempos. Lo feo pasa de la esfera psicológica a convertirse en una categoría atingente a la Filosofía de la Historia.

Por otra parte, volveremos sobre la distinción “feo”- “ya-no –bello” y la intentaremos explicitar con más detalle líneas más abajo.

Mas de momento reparemos en otra de las espléndidas sutilezas de Hegel. Éste es capaz de hacer un dúplice acercamiento al arte. Por un lado cuenta con un conocer del arte y, por añadidura muestra un saber respecto a él.

Hegel no elude asumir la ubicación del arte en lo positivo y lo fáctico. Sin embargo, y por otra parte, eso no le impide hacer al arte objeto de la Filosofía y desde el momento especulativo, conducirlo al Espíritu absoluto.

Aunque ambas realidades, la absoluta y la fáctica del arte, son ontológicamente independientes, Hegel las relaciona entre sí por motivos pedagógicos y expositivos. Entiende que el modo más congruente de abordar la realidad espiritual absoluta del arte, es llevar a cabo ejemplificaciones referenciales a la realidad fáctica del arte. No se puede abordar la *Wirklichkeit* del arte sin referirse a su *Realität*. La clave de esta premeditada duplicidad puede rastrearse en estas sutiles palabras de Duque “en una obra de arte, su contenido genuino, *Gebalt*, no coincide con su contenido total, o *Inhalt*. Aquél, el contenido espiritual, resulta empañado por el medio desde el que reverbera” (Duque, 1998: 867).

El conocer de Hegel sobre arte está cimentado por una triada de sólidos pilares: su sólida información sobre historia del arte, su contacto directo con el arte y la literatura de su tiempo y su diálogo con los fundamentos del aristotelismo estético, es decir: la mimesis, la poiesis y la catarsis. (Esto se manifiesta en un conocimiento hic et nunc, *tatsächlich* del arte en su realidad, *Realität*). En el conocer acerca del arte, Hegel no desdeña de las tradiciones de la Estética sino que a lo largo de sus Lecciones se apoya constantemente en ella.

Su saber del arte, se ubica en aquella parte del saber que pertenece al saber del Espíritu (el saber del Espíritu y sobre el Espíritu es lo mismo, claro está) sobre el arte. Es decir, ese saber consiste en la conciencia, pero no de un modo representativo, sino como un darse a la conciencia, por así decirlo, presentativo. Como una *Darstellung* de que el arte es un modo de manifestación del Espíritu absoluto. Modo percedero y temporal en cuanto momento (no como los modos de Spinoza, en quien estaban o bien más fijados o bien menos analizados). Aquí nos encontraríamos con la otra realidad, con la *Wirklichkeit*.

La duplicidad entre conocer y saber, entre lo fáctico y lo especulativo, en Hegel se manifiesta en su acercamiento a lo feo.

Lo feo en relación con la realidad positiva y fáctica, del arte, se muestra por ejemplo en la valoración que hace de la consolidación de la mimesis como principio rector del arte. De ello queda muestra cuando señala que ese imperio de la mimesis hace que lo importante no sea ya lo bello en el arte, sino la fiel imitación, ya sea lo que guarde mayor cercanía a lo idéntico con la realidad sensible o ya se trate de lo que sea verosímil imagen de ella (cf. Hegel, 2007: 36). Aquí hay que recordar que precisamente en torno a esta idea comienza E. H. Gombrich su Historia del arte, haciéndonos ver que la representación de un motivo feo, una mujer anciana, por ejemplo, puede ser estéticamente de más valor que la representación de un motivo bello, una mujer joven, porque la relevancia del arte se halla en la forma de la representación no en lo representado.

Sin embargo, lo feo en cuanto a la realidad especulativa y Espiritual, la realidad de lo feo en cuanto *Wirklichkeit*, es tratado por Hegel de modo diferente a lo fáctico. Especulativamente, Hegel considera que el arte como tal es el arte bello. No es impropio considerar que “arte bello” es un pleonasma para Hegel. Ese arte bello consiste en el cobranza de sensibilidad del Espíritu, a su obtención de forma, o para decirlo de otro modo, a la identidad de forma y concepto. La fusión de forma y concepto alcanza la perfección en el arte griego clásico, sin dejar por eso dejar de ser percedera. El arte griego clásico, antropomórfico en su desarrollo y en su escala, entona un canto a la racionalidad y

a la libertad. A la racionalidad le hacen honores las proporciones de estatuas y edificios. A la libertad, la destreza de sus artistas al ejercer su dominio sobre la materia. Así Hegel pondera la posición erecta de la figura humana en la escultura como expresión de la autoconciencia (Hegel, 2007: 539) El arte minimal que hace una ponderada subversión de la forma clásica, nos muestra con Carl André una sugerente conculcación de Hegel, partiendo del propio Hegel, con la llamada “escultura horizontal”. Pero volviendo a Hegel, el arte bello es bello por racional y por libre. En consecuencia el arte feo no es racional por su ineptitud de alcanzar el concepto y no es libre por su torpeza y tosquedad. Así ocurre con el arte antiguo anterior al griego, denominado por Hegel simbólico y arte de la sublimidad (Hegel, 1997: 584). Es llamativo que Hegel ubique la sublimidad en un ámbito preclásico y no postclásico. Recordemos que la estética británica del XVIII y Kant hablan de lo sublime como una categoría que abre las puertas a lo enorme y desmesurado (lo sublime matemático), o lo agitado (lo sublime dinámico) frente a la férula que le había impuesto al arte las Academias, muy especialmente la Real Academia Francesa de pintura y escultura en el siglo XVII. Por el contrario Hegel utiliza sublime como un término preclásico. Habla de la sublimidad que identifica con lo feo para referirse a la escala monumental y mastodóntica, al animalismo de sus ídolos, al acceso precario e insuficiente a la humanidad de los templos egipcios. Todo ello porque esos templos son símbolo de una religión que no todavía humana, y de unas formas aún incapaces e imperitas para incorporar el concepto.

Quizás no sea abusivo decir que para Hegel hay un arte feo (el simbólico), un arte bello (el clásico) y un arte ya no bello (el romántico). Recordemos que Hegel identificaba arte romántico con arte postgriego, más bien postgrecorromano, es decir el arte romántico comenzaría con el paleocristiano y el románico. Hegel reconoce retazos de fealdad en ese arte que no es bello. Por ejemplo en la tan tenida en cuenta por él fealdad de las pasiones de Cristo, pintadas por maestros alemanes posteriores en el tiempo al flamenco Van Eyck, que sin embargo son valorados por muchos historiadores como anteriores por ser sus facturas pictóricas de peor ejecución (Hegel, 2007: 641). De algún modo pareciera que la matanza de Cristo fungiera de matanza iconoclasta de la figura humana de Cristo, como si se quisiera humillar y aniquilar para siempre la figura humana de Cristo para realzar la divina. En ese sentido cabría preguntar si el arte que ya no es bello en cuanto tiene retazos de fealdad es también arte feo. No, o al menos la fealdad es aquí entendida de forma diferente. La fealdad del arte simbólico es la de la inepticia para hallar la forma de lo divino en lo humano. La fealdad de estos ejemplos del arte romántico en estas crucifixiones es una fealdad de ejecución como síntoma de la de la paulatina toma de conciencia de que lo divino no es lo humano y no se compadece con lo humano y va más allá de lo humano. La crueldad y la sevicia con la que los judíos torturan a Jesús es la misma con la que la reforma va acabando con la figura antropomórfica de un Cristo que se ve vejado en las representaciones pictóricas de los viejos maestros alemanes.

Así Hegel ofrece un contraste radical con la interpretación de lo feo de la estética contemporánea. Para nuestra contemporaneidad lo feo ha sido predominantemente sinónimo de modernidad y de apertura. Para Hegel, no obstante, la modernidad y la apertura son la patente evidencia del fin del arte. Sin embargo nos equivocáramos si entendiéramos fin del arte como doliente nostalgia del arte bello, como una mirada atrás anhelante de brillos pretéritos. El fin del arte es el gozoso reconocimiento de que el arte ha cumplido su cometido, y nos ha habilitado para un estadio de más intensa verdad y libertad.

Y si la misión histórica que le correspondía al arte se ha cumplido, ¿qué hay del arte contemporáneo? ¿Qué hay de su existencia y de su sentido? En el muy detallado panorama del arte de su tiempo que se hace en las Lecciones de Estética (Goethe, Schiller, los Schlegel, Novalis, Jean-Paul, Kleist) se establece un criterio indiscutible de valoración. El arte más relevante y por lo tanto mejor, será el más autoconsciente de su momento histórico. Es decir, cuanto atesore más consciencia de que es un arte “ya-no-bello”.

Pretender volver a ser arte bello es inútil, o derivar en una regresión al arte feo es un descarrío. Lo cota más digna que puede alcanzar el arte es la de lo interesante.

El resto del epígrafe sobre a Hegel de este escrito lo dedicaré primero a hablar del arte que por descarrado vuelve a ser feo y después al arte que ya no puede ser bello y es sólo interesante.

Nuestro examen del “saber sobre el arte” de Hegel, ha arrojado que el arte debe favorecer la formación del hombre en la constitución de lo general por parte del Espíritu. Es decir, el arte debe consolidar la verdad y a la libertad. Así, la apreciación del arte contemporáneo, del post-arte, Hegel entiende que es preciso y de perentoria urgencia distinguir libertad auténtica e inauténtica. La libertad inauténtica se caracteriza por ser aparente y subjetiva y es propia la línea estética seguida por los primeros románticos (aquí el término “romántico” se emplea en su sentido más fáctico y positivo, y se aplica a los contemporáneos de Hegel). Según Lu de Vos en el Hegel-Lexikon esta libertad inauténtica supone “la arbitraria y liberal veleidad de una acción subjetiva sometida a la elección y el humor de cada cual². (De Vos, 2006: 212). Así pues la libertad no es una acentuación de lo particular (das Besondere), sino una articulación de sí mismo en lo general (das Allgemeine). En los primeros tiempos de su reflexión estética Hegel mostró una cercanía a los primeros románticos y tal vez eso hizo muy intensa la voluntad de distinguir los planteamientos de aquellos de los de su filosofía.

Así en el Primer sistema del idealismo alemán leemos estas palabras: “Der Philosoph muß so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter” (El filósofo debe tener tanta fuerza estética como el poeta). Con estas palabras el joven Hegel, que, siguiendo la estela schilleriana en las Cartas, pretendía junto a su amigo Hölderlin (recordemos que la autoría del Primer sistema es de atribución colectiva y corresponde a Schelling, a Hölderlin y a Hegel) una educación del pueblo (Gethman Siefert, 2005: 52), muestra una innegable cercanía y querencia a la subjetividad. Sobre la base de una intuición podía alcanzarse la totalidad.

La evolución que experimenta el pensamiento de Hegel da lugar a un paulatino distanciamiento de este punto de vista. Para el Hegel maduro el arte debe guiarnos a la libertad, a la auténtica libertad. Y la libertad, nos sigue diciendo Lu de Vos, remite al sujeto que asumiendo la ley alcanza una forma de la generalidad que no puede ser esclavizada o subyugada. La libertad significa bei sich im Anderen sein (estar en sí con otros), por eso la cuestión de la libertad no significa ser independiente de los otros. La cuestión más importante en torno a la libertad es como puedo por mi parte establecer una relación o una convivencia con los otros (De Vos 2006: 212).

De ese modo si el arte, como el de Novalis o Friedrich Schlegel, tiene por horizonte resaltar la subjetividad y la falsa libertad, derivará en arte feo.

Hasta aquí, se ha expuesto por qué del arte contemporáneo (contemporáneo a Hegel y a partir de la época de Hegel) puede devenir feo. Ahora abordaremos la imposibilidad de que el arte vuelva a ser bello.

Se ha afirmado que, según los parámetros hegelianos, el arte debe llevarnos a la auténtica libertad. Dicho de otra manera, el arte alcanza su culminación cuando es expresión de la armoniosa relación o al menos de la asumida convivencia con los demás. Así el arte aporta un escalón (de esa escalera en la que todos los escalones son de tránsito inexcusable) en el modo de aparición del Espíritu absoluto. Aquello que es propio del arte recae decisivamente sobre el momento de su manifestación sensorial. Como expusimos, sólo durante una época, la representación sensible fue una manifestación ajustada del Espíritu Absoluto, y el discurrir de esta época tuvo lugar en la antigua Grecia.

² “Meint eine arbiträre oder liberale Willkür eines je beliebig wählerischen und launischen subjektiven Tuns”.

Entonces mundo y yo conformaban una inseparable unidad. Ni el mundo había alcanzado una objetivación independiente, distinta del sujeto, ni los sentimientos del sujeto estaban marcados por una intuición del mundo como algo distinto de él.

Esta armonía se echó a perder cayendo en los abismos subjetivos de la era moderna. En ésta el sujeto individual queda escindido de la totalidad, y sólo mediante un más noble regreso a la totalidad interior de un puro mundo del alma vuelve a unirse con lo sustancial y lo esencial (I, 422).

El armonioso idilio que existía en Grecia entre la sociedad y el Estado quedaba expresado en la escultura y en la poesía épica. La escultura clásica muestra “la unidad de alma y cuerpo” y constituye en su forma de un modo perfecto la inseparabilidad de la configuración sensible y el contenido ideal (Jung, 1987: 109). La poesía épica expresa en las relaciones humanas “eine totale und doch ebensosehr individuell zusammengefasste Welt” (II, 406) (Un mundo total y al mismo tiempo y en la misma medida compendio de lo individual).

Esas unidades de alma y cuerpo y de yo y mundo son bienes perdidos para siempre. La auténtica poesía épica exige un transcurso vital de relaciones plenas entre el individuo y la sociedad. Por el contrario, el género postclásico por antonomasia, la novela, el género resultado de siglos de evolución del arte romántico, desde el arte paleocristiano hasta la época de Hegel, es muestra de profundas relaciones contradictorias (Jung, 1987: 110).

Ha llegado a su fin el arte bello y ha cesado su tarea: manifestar visual y sensiblemente, la totalidad del mundo. En la época de Hegel lo bello ha sido reemplazado por lo interesante. Lo interesante es aquello que en relación con lo ético o lo moral adquiere una configuración singular o induce a una contemplación particularizada. Aunque todavía reciben el nombre de bellas y mantienen rasgos de belleza estas obras ya no son bellas. La comunidad ha dejado de tener a la belleza por realización de sí misma. La belleza sólo es juzgada por los conocedores y los aficionados que ya no están en condiciones de crear una auténtica unidad.

De lo anterior se deducen dos relevantes conclusiones.

Por una parte Hegel valoraba y conocía el arte “ya-no-bello” de su tiempo. De ello puede dar muestra su postura sobre *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (Hegel, 2007:169), como acertado diagnóstico y como producto ajustado a la autoconciencia de su época. Sin embargo la valoración positiva no sólo se ceñía a productos tan clásicos como los de Goethe, sino que alcanzaba a la retorcida, pero sin duda interesante, forma de la escritura de Jean Paul (Hegel, 2007: 215) y *Sterne* (Hegel, 2007: 441).

Por añadidura en Hegel se puede rastrear la presencia anticipatoria de la tesis de Arthur C. Danto sobre el predominio del mundo del arte en nuestros días. A saber hay una lúcida intuición premonitrice de la fagocitación de la práctica artística por su realidad institucional. Hegel nos lo da a entender cuando considera el arte de su tiempo como ayuno de auténtica totalidad. Por añadidura, completa esta idea cuando remacha diciendo que el arte de su tiempo es igualmente incapaz de conseguir aceptación unánime de su belleza por una comunidad. Además el juicio acerca de ese arte se encuentra, consecuentemente, alejado de dicha comunidad, y exclusivamente en manos de los aficionados y entendidos.

LO FEO EN ROSENKRANZ

Es muy significativo que la autobiografía de Rosenkranz comience en su lugar de nacimiento y acabe en el lugar donde acabó en el lugar donde consiguió ejercer como catedrático (Rosenkranz, 1878: 478). Esto muestra a las claras lo que, ni más ni menos, fue Rosenkranz, un profesor de filosofía.

La Estética de lo feo de Rosenkranz es, según la valoración que él mismo hace de su propia filosofía, un desarrollo de los párrafos 830 y 831 de su *Sistema de la Ciencia*.

La escribió entre los años 1852 y 53 y se plasmó en un libro de mucha más extensión de lo que había previsto.

La urgencia de hacer una filosofía de lo feo era indudable para Rosenkranz, pues la presencia de lo feo en el mundo en el que vivía era intensa (Rosenkranz, 1996:9).

Afirmaba Rosenkranz que la frecuente presencia de lo feo era un síndrome de su época, Es síndrome, o complejo de síntomas, tenía diversas manifestaciones. Entre ellas el incremento exponencial de la inmoralidad entre las personas, la proliferación de tendencias naturalistas en el arte de su época o en la inmediatez, carente de mérito, de imitación de nuevos procedimientos de copia como el daguerrotipo o de las figuras de cera (Funk, 1983: 231).

Aun considerándolo su maestro indiscutible y admirado (Cf. Rosenkranz, 1963:4), Rosenkranz muestra cierta distancia respecto a Hegel en materia de estética. En su Sistema de la Ciencia de 1850, critica la estética hegeliana por dos razones: 1) Rosenkranz no acepta de este la división del arte en simbólica, clásica y romántica y habla de tres fases históricas etnicismo, teísmo, cristiandad (belleza, sabiduría y libertad) el esquema de Hegel es sucesivo y a él le parece más acertado uno histórico-filosófico 2) echa en falta una metafísica de lo bello. Esta metafísica contiene la triada Bello- feo-cómico (Cf. Funk, 1983: 231)

Rosenkranz nos aclara con firmeza que su estética contiene dos puntos de partida:

En primer plano sostiene la tesis de que lo feo no puede ser independiente de lo bello, pues carece de subsistencia sin lo bello (Rosenkranz, 1996: 38-39)

En segunda instancia: el arte auténtico arte debe encarnar en su forma la libertad y la necesidad de la libertad y por eso su ideal ha de ser lo bello artístico. El arte bueno no debe contentarse con la azarosa presencia de la casualidad y esta máxima no sólo es válida y vigente para lo bello artístico sino incluso para la propia fealdad artística (Rosenkranz, 1996: 41).

Los dos puntos de partida de la estética de Rosenkranz que hemos expuesto muestran a las claras que su filosofía es regresiva. Ésta retorna a la noción de fealdad como *privatio* procedente del pensamiento de cuño metafísica de origen platónico. Rosenkranz muestra así ser un epígono hegeliano, no muy consecuente con los planteamientos del maestro (cf. Metzke, 1929: 49), en quien confluyen, la admiración por su maestro con cierta desazón burguesa por vivir en un mundo cada vez más incontrolado, ignoto y feo. En Rosenkranz se da una somatización del conflicto de las facultades del que hablaba Kant en una suerte de malestar en la cultura.

Desde una postura idealista en el sentido más peyorativo que puede alcanzar esa palabra, Rosenkranz rechaza la puesta en tela de juicio que el arte y la estética de su tiempo han hecho de lo uno, lo verdadero y de lo bueno. Puestas en tela de juicio que han derivado en particularidad, casualidad y frivolidad.

La indeseable particularidad, negación de lo uno, la conecta Rosenkranz con el daguerrotipo. El filósofo rechaza el daguerrotipo por ser manifestación de naturalismo incorrecto y feo. Este medio no nos ofrece al ser humano en su totalidad, sino a un individuo o individuos humanos tal y como aparecen en un momento particular (Rosenkranz, 1996: 103, 1992: 229).

La más reprobable manifestación de casualidad, o negación de lo verdadero, la ve Rosenkranz en los dramas de Hebbel. En este escritor lo feo y lo moral se aúnan para aportarnos un retrato epocal. Años más tarde Lukács, siguiendo la estela de Rosenkranz, pero con unos presupuestos políticos muy diferentes, señala que los personajes de Hebbel sufren la tragedia de la burguesía, cuyo auténtico dramatismo estriba en que sus actos están privados del centro del que les proveerían unas costumbres y un sistema moral determinados. Desde un punto de vista de la estética materialista el problema estriba en que bajo esas condiciones es imposible dar cuenta de las fuerzas materiales y objetivas de la realidad (cf. Jung, 1987: 209).

Rosenkranz ve en Hebbel contrastes falsos, allí no se incorporan auténticos poderes morales (como en el caso de Eteocles y Polinices o Creonte y Antígona). Hebbel en obras como María Magdalena sólo muestra proyecciones de las ansias de apariencia que tiene el burgués. Esta obra en concreto es para él un “monstruo de falsos contrastes” ridículos y cómicos (Rosenkranz, 1996: 97) Este teatro es la constatación de que la realidad ha perdido toda fuerza trágica.

Y finalmente los dardos contra la frivolidad, negación de lo bueno, los lanza Rosenkranz a Heine. Heine es la muestra de la absoluta negación de lo sublime entendido como lo sagrado. Rosenkranz deplora ese humor que se ríe con desenfadado descaro del matrimonio, de la amistad, del patriotismo y de la religión (Rosenkranz, 1996: 214, 1992: 236). Le parece especialmente indigno el poema de Heine *Disputación*, en el que éste se ríe del sacramento de la eucaristía haciendo que un monje pondere la comunión aludiendo a lo bien que sabe hostia consagrada a diferencia del guiso con ajo de la serpiente Leviatán cocinada por Satanás.

Al fin y al cabo Rosenkranz se erige en un Platón del XIX, que desdeña de la imagen parcial e instantánea del ser humano ofrecida por el daguerrotipo (negación de Lo Uno), deplora la mofa inmisericorde de religión e instituciones de la escritura de Heine (negación de Lo Bueno) y desprecia la falsedad de contrastes presente en los dramas de Hebbel (negación de Lo Verdadero).

La única manifestación salvable de un arte feo es para él la caricatura: esta muestra oblicuamente la Idea en la forma de la Anti-Idea y Lo Bello en la forma de Lo Feo. La caricatura comprende así con su práctica el arte de la individualización (Rosenkranz, 1996: 330), algo que han obviado las manifestaciones artísticas arriba comentadas.

Una caricatura es de algo concreto (Rosenkranz, 1996: 243). Sin embargo no ha de ser totalmente concreta si quiere tener una repercusión artística. Un ejemplo de caricatura modélica es la caricatura del genio, por medio de la representación del hombre egocéntrico que hace Alfred de Vigny en Chatterton (Rosenkranz, 1996: 330).

La caricatura es sumamente importante para Rosenkranz porque ha acreditado que puede posibilitar el tránsito de lo bello a lo cómico a través de lo feo. En definitiva porque, asumiendo lo feo, lo supera.

///BIBLIOGRAFÍA///

PRIMARIA

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp, 1986
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, Traducción de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 1997
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*, Traducción de Alfonso Brotons Muñoz. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007
 ROSENKRANZ, Karl. *Ästhetik des Hässlichen*, ed de Dieter Kliche, Leipzig/ Stuttgart: Reclam, 1996 (*Estética de lo feo*, Edición y traducción de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero, 1992)

SECUNDARIA

- DE VOS, Lu. “Freiheit”. En Cobben, P. (ed.). *Hegel-Lexikon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, pp. 212-216.
 DUQUE, Félix. *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la Crítica*. Tres Cantos: Akal, 1998
 FUNK, Holger. *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis Negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*. Berlín: Agora Verlag, 1983.

- JUNG, Werner. *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des Schönen Scheins*. Francfort: Athenäum, 1987
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España* (Volumen I y II). Madrid: CSIC, Madrid, 1993.
- METZKE, Erwin. *Karl Rosenkranz und Hegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des sogenannten Hegelianismus im 19 Jahrhundert*. Leipzig: Wilhelm Heins Fachbuchhandlung für Philosophie, 1929.
- ROSENKRANZ, Karl. *Von Magdeburg bis Königsberg* Leipzig: Erich Koschny/ L.Heinemanns Verlag, 1878.
- ROSENKRANZ, Karl. *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*. Hildesheim: Georg Olms, Hildesheim, 1963 (reprografischer Nachdruck der Ausgabe Königsberg, 1840).
- VIEWEG, Klaus. "Die modern-skeptische Kunst als Ende der Kunst- Die Romantik als Aufhebung von Symbolik und Klassik". En Ídem, *Skepsis und Freiheit. Hegel und den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*, Munich: Wilhelm Fink, 2007, pp. 283-304.
- WINKLER, Michael "Vorwort". En Rosenkranz, K. *Die Pädagogik als System*. Jena: Paideia, 2008, pp.7-27.

