

# *Lo feo en general y lo feo en Hegel y Rosenkranz*

MIGUEL SALMERÓN

*Universidad Autónoma de Madrid*

SI LA ESTÉTICA ESTUDIA LOS SENTIMIENTOS DEL HOMBRE suscitados por objetos que estimulan o inhiben movimientos emocionales de nuestra psique, la estética es parte sustantiva de la Antropología Filosófica.

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 a 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 en la Antropología Filosófica.

Esta ponencia trata de establecer puntos de conexión y detectar divergencias entre los tres núcleos de una constelación. Esos núcleos son tres nociones de lo feo: la de la Estética moderna (tomada por la del siglo XVIII), la de la Filosofía del Arte de Hegel y la del comentario a ésta por Rosenkranz.

La aceptación de lo feo, con un estatuto propio, por la Estética tiene una larga historia. Primero es necesario fijar qué significa “feo”.

La teoría platónica de las Ideas promovía una identificación de la Idea de lo bello, por así decirlo, la Idea de las Ideas, con las de Unicidad, Verdad y Bondad. Para la tradición metafísica, ni lo falso ni lo malo ni lo feo tenían estatuto de realidad propia, eran sólo lo carencial o lo que estaba en tránsito para llegar a ser, pero sin que ese ser procediera de ellos. Lo falso era una ausencia relativa de lo verdadero y lo malo una ausencia relativa de lo bueno.

Lo mismo que el mal era entendido por una *privatio* del bien, se establece que lo feo es una *privatio* de lo bello.

Sólo con la subjetivación general de la estética y la renuncia a otorgarle a lo bello un carácter ideal e intemporal, pudo lo feo obtener su propia entidad: subjetiva y sentimental, pero dotada por fin de un estatuto propio.

Este cambio tuvo lugar en el siglo XVIII. Lo bello dejó de ser un atributo trascendental del ser y se transformó en una categoría del juicio estético.

Esta conversión y su puesta en pie de igualdad con otras categorías: lo sublime, lo patético, lo pintoresco, lo grotesco, lo terrorífico y lo feo, abre enormemente el abanico de manejo y creación de formas estéticas.

Sin embargo, la estética no debe sólo atender a la diversidad y a los cambios del gusto. Si se asume que la estética ha de constar de una filosofía del gusto y una filosofía del arte, la tesis relativista no es satisfactoria. La filosofía debe ser o debe llegar a ser una búsqueda de lo general, de lo contrario, no es filosofía.

Así no se entiende el tránsito de una estética subjetiva y subjetivista del siglo XVIII a la Filosofía del Arte de Hegel y Rosenkranz sin pasar por Kant.

En Kant, poco sensible al arte (M. Menéndez Pelayo, 1993, II, p.13), la cuestión del juicio estético pretende ser llevada a una intersubjetividad por el *libre juego de las facultades*. Las facultades en juego la sensibilidad y el entendimiento. Si el juego es armónico, el objeto que lo ha suscitado es llamado bello. En caso de que ese juego, debido al ilimitado tamaño del objeto o a su incontrolable movimiento, no dé lugar a ninguna armonía, esta relación, que no puede ser considerada objeto, será llamada sublime. En este caso hay que recurrir a la razón para evitar el abismo. La razón teórica puede pensar el infinito, como superación de la falta de armonía de lo sublime matemático. Por su parte la razón práctica puede concebir el sacrificio de uno mismo como superación de la impotencia producida por lo sublime dinámico.

Si señalábamos que una estética filosófica debe contener una filosofía del gusto y una filosofía del arte, está claro que Kant dio lugar a la primera y Hegel a la segunda.

Se puede constatar que Hegel demanda una doble limitación de la Estética (G.W.F. Hegel 2007, p. 8). Una limitación del contenido y una limitación temporal.

A) Sobre la limitación de contenido, puede decirse que la Estética se ocupa sólo del arte, no le interesan la belleza natural ni el gusto. La Estética debe pasar a ser Filosofía del Arte (W. Jung 1987, p. 99).

B) Sobre la limitación temporal se puede decir que el arte, la conciliación del Espíritu como apariencia, sólo puede llevarse a cabo de un modo pleno y perfecto en la época del arte bello y este tiempo discurre en la Grecia clásica. El arte después de Grecia ya no es más arte bello y por lo tanto ha perdido su importancia de cara al espíritu (K. Vieweg 2007, p. 287).

Lo más importante de esta doble limitación para nuestra ponencia es la afirmación de que el arte de hoy en día ya no es bello. Esta afirmación se deriva del sentido del arte en el curso del Espíritu. El arte ha perdido su fuerza esencial, porque el mundo no puede seguir siendo descrito esencialmente como algo bello.

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”, como deriva del Espíritu, es propio del mundo en el que vive y signo de su tiempo.

Por otra parte Hegel es capaz de un dúplice y sutil acercamiento al arte. Por un lado cuenta con un conocer del arte y, por añadidura muestra un saber respecto a él.

Hegel no ignora la pertenencia del arte a una realidad positiva y fáctica, sin embargo, eso no le impide contemplar al arte desde la Filosofía y desde el momento especulativo, remitirlo al espíritu absoluto.

Aunque ambas realidades son ontológicamente independientes, no ve viable hablar de la realidad espiritual absoluta del arte, más que ejemplificándola mediante la realidad fáctica del arte. No se puede hablar de la *Wirklichkeit* del arte sin hacer una referencia a la *Realität*. Esta idea, explotada por Benjamin y Adorno, distingue contenido objetivo *Inhalt* (fáctico), del contenido verdadero *Gehalt* (el espiritual). A pesar de que nunca coinciden y el primero ofusca el segundo, hay que recurrir a aquel (F. Duque1998, p. 867).

Su conocer del arte descansa sobre tres sólidos pilares: sus nociones de historia del arte, su seguimiento de las producciones artísticas de su tiempo y su diálogo con los tópicos de la estética: *mimesis*, *poiesis* y *catarsis*.

Su saber acerca del arte, es aquella parte del saber del Espíritu que atañe al arte. Es decir ese saber consiste en la conciencia y en la explicitación *Darstellung* de que el arte es un modo de manifestación del Espíritu absoluto.

Esta duplicidad de Hegel se manifiesta en su acercamiento a lo feo.

Lo feo en cuanto a la realidad, llamémosla positiva o fáctica, del arte, se muestra por ejemplo en la valoración que hace del advenimiento de la *mimesis* a principio rector del arte. El imperio de la *mimesis* hace que lo importante no sea ya lo bello en el arte, sino la fiel imitación, trátase de lo que sea más cercano a lo idéntico con la realidad sensible o de lo que sea sólo verosímil con respecto a ella (G.W.F., Hegel, 2007, p.36). Así por ser más verosímil la representación de un motivo feo, puede ser estéticamente más admirable que la de uno bello.

Sin embargo, es diferente el trato de lo feo como realidad espiritual especulativamente considerada. Hegel toma el arte por el arte bello. Casi podríamos decir que, “arte bello” es para Hegel un pleonasma. Ese arte bello es equivalente a sensibilización del Espíritu en la forma, o a la identidad de forma y concepto. Esa fusión de forma y concepto llega a ser perfecta, eso sí sin dejar de ser precedera, en el arte griego clásico. El arte griego clásico, antropomórfico, canta la racionalidad (en sus proporciones) y la libertad (en la destreza del manejo de la materia de sus artistas). Es decir el arte griego clásico, es testimonio de

la divinidad del hombre, de la espiritualidad del hombre. El arte bello lo es por racional y libre (G.W.F. Hegel 2007, p 539). Consecuentemente el arte feo no es racional por no alcanzar el concepto y no es libre por ser torpe. Este es el caso del arte antiguo anterior al griego, llamado por Hegel arte simbólico o arte de la sublimidad (G.W.F. Hegel 1997, p. 584). Curiosamente aquí Hegel entiende la sublimidad como una noción preclásica y no postclásica. La estética británica del XVIII y Kant, tomaban sublime por una categoría equivalente a impresionante y desmesurado que avizoraba el romanticismo. Por el contrario Hegel hace una identificación de sublimidad y fealdad para referirse a la escala monumental y al animalismo de sus ídolos, a la todavía-no-humanidad de los templos egipcios, símbolo de una religión que no es todavía humana, símbolo de unas formas todavía ineptas e inhábiles para el concepto.

No creo que sea abusivo decir hablar que en Hegel podemos ver un arte feo (el simbólico), un arte bello (el clásico) y un arte ya no bello (el romántico). El arte simbólico es feo por no ser todavía humano. Por su parte el romántico, que arranca con el arte paleocristiano, ya no es bello, por haber dejado de ser humano. Por ejemplo la no belleza de las crucifixiones pintadas por maestros alemanes posteriores a Van Eyck, es una fealdad de ejecución como sintomática de la de la paulatina toma de conciencia de que lo divino no es lo humano (G.W.F.Hegel 2007, p.641).

En ese sentido Hegel subvierte la interpretación de lo feo de la estética moderna. Para los modernos lo feo es sinónimo de modernidad y de apertura, para Hegel lo *ya-no bello* es sinónimo del fin del arte.

¿Y si el arte ha cumplido su misión histórica? ¿Qué es del arte contemporáneo? ¿Qué sentido tiene? En la revista que hace Hegel del arte de su tiempo hay un criterio invariable de valoración. El arte será de mayor importancia cuanto más autoconsciente sea de su momento histórico y más se sepa 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 más que puede llegar a ser el arte es interesante.

Ya es sabido por nuestra revisión del “saber sobre el arte” de Hegel, que el arte debe contribuir a la formación del hombre en la marcha del Espíritu hacia lo general. Es decir el arte debe llevar a la verdad y a la libertad. Y en este sentido, para valorar el arte contemporáneo, el *post-arte*, Hegel entiende que es prioritario diferenciar entre la libertad auténtica y la inauténtica. La libertad inauténtica es una libertad aparente, subjetiva, caprichosa y arbitraria que aparece en las líneas estéticas de los primeros románticos (entiéndase aquí por “románticos” los contemporáneos de Hegel) a los que Hegel fue cercano en su juventud. Así se lee en el Primer sistema del idealismo alemán: “El filósofo debe tener tanta fuerza estética como el poeta”. Con estas palabras el joven Hegel muestra una querencia a la subjetividad. Sobre la base de una intuición podía alcanzarse la totalidad (A.M. Gethman Siefert 2005, p. 52).

La evolución filosófica de Hegel lo distancia de esas posiciones. En el Hegel maduro el arte debe conducir a la libertad, a la auténtica libertad. La libertad remite al sujeto que asumiendo la ley alcanza una forma de la generalidad que no puede ser esclavizada o subyugada. Libertad no significa ser independiente de los otros, sino *bei sich im Anderen sein* (estar en sí con otros). La cuestión más importante en torno a la libertad es lograr ser yo a partir de la interdependencia con los otros. Así pues la libertad no es una acentuación de lo particular (*das Besondere*), sino una articulación de sí mismo en lo general (*das Allgemeine*).

Así un arte, como el de Novalis o Friedrich Schlegel, cuya consigna sea la acentuación de la subjetividad y de la falsa libertad derivará en un arte feo.

Hasta aquí el porqué del arte feo contemporáneo. Ahora intentaremos exponer por qué es imposible volver al arte bello.

Hemos dicho que el arte debe conducir a la auténtica libertad. Es decir, este llega a su culminación cuando es expresión de una armonía en la relación o en convivencia con los demás. De este modo el arte constituye un peldaño en la forma de aparición del espíritu absoluto. Lo propio del arte recae en el momento de su expresión sensorial. Tal y como hemos señalado sólo hubo una época en la que la representación sensible fue una expresión correcta del Espíritu Absoluto, y esta época discurrió en la antigua Grecia.

En la época heroica el mundo y el yo estaban en una inseparable unidad. Ni el mundo se había objetivado diferenciándose del sujeto ni el sujeto sentía al mundo como algo distinto de él.

Esta armonía se perdió en las profundidades subjetivas de la era moderna en la que el sujeto individual se separa de la totalidad en lo general, y ya sólo alcanza la con lo sustancial y lo esencial replegándose hacia la interioridad de su alma.

El idilio griego de sociedad y Estado se manifiesta en la escultura y en la poesía épica. Una escultura clásica es “unidad de alma y cuerpo” y ejemplo perfecto de la inseparabilidad de la configuración sensible y el contenido ideal (W. Jung, 1987, p.109). La poesía épica expresa, en las relaciones humanas, un mundo total a la vez compendio de lo individual.

Esas unidades de alma y cuerpo y de yo y mundo ya no son recuperables. El género postclásico por antonomasia, la novela, expresa profundas relaciones contradictorias.

Llegado a su fin el arte bello y su suprema tarea: expresar mediante lo sensible y lo visual, la totalidad del mundo, lo bello es reemplazado por *lo interesante*. *Lo interesante* es aquello que en relación con lo ético o lo moral muestra una configuración singular. Aunque todavía son llamadas bellas, y tienen algunos rasgos bellos, las obras de su época ya no lo son. La comunidad

no reconoce ya la belleza como una realización de sí misma. La belleza sólo es juzgada por una minoría de entendidos.

De estas palabras se derivan dos conclusiones.

Por una parte Hegel apreciaba el arte “ya-no-bello” de su tiempo. De ello pueden dar muestra: su juicio sobre *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (G.W.F. Hegel 2007, p.169), como válidos diagnóstico y autoconciencia de su época, así como su aprecio con reservas de la *interesante* escritura de Jean Paul (G.W.F. Hegel 2007, p.215) y *Sterne* (G.W.F. Hegel, 2007, p.441).

Por otra parte Hegel adelanta la tesis de Danto sobre el predominio del mundo del arte en nuestros días. Hegel avizora la absorción de la práctica artística por su realidad institucional. Esto nos lo deja entrever cuando ve el arte de su tiempo carente de auténtica totalidad e incapaz de obtener la aceptación unánime de su belleza por una comunidad, siendo el juicio sobre lo bello ajeno a la comunidad, y sólo en manos de entendidos.

Rosenkranz quien se consideró siempre un epígono (K. Rosenkranz 1878, p.478) de Kant y sobre todo de Hegel (K. Rosenkranz, 1963, p.4), sólo fue en parte fiel a su maestro. Su *Estética de lo feo* fue desarrollada como un desarrollo de los parágrafos 830 y 831 de su *Sistema de la Ciencia*. La escribió entre los años 1852 y 53 y dio lugar a un libro mucho más largo de lo que él había pensado.

Para Rosenkranz era urgente escribir filosofía sobre lo feo, porque lo feo tenía una intensa presencia en el mundo en el que vivía (K. Rosenkranz 1996, p.9).

Pensaba que la presencia de lo feo era un síndrome o complejo de síntomas de su época, que tenía diversas manifestaciones como el comportamiento cada vez más inmoral de las personas, en las tendencias naturalistas del arte de su época o en las formas inmediatas de imitación propias del daguerrotipo o de las figuras de cera (H. Funk, 1983, p.231).

Rosenkranz nos deja muy claro que su estética defiende dos puntos iniciales:

En primer lugar sostiene que lo feo no es independiente de lo bello, no tiene una propia subsistencia sin lo bello (K. Rosenkranz 1996, p. 38-39) .

En segundo lugar: que el auténtico arte debe mostrar la libertad y la necesidad de la libertad y por eso debe aspirar al ideal de lo bello artístico. El arte bueno no debe expresar la casualidad y esto no es sólo válido para el lo bello artístico sino también para la fealdad artística (K. Rosenkranz 1996, p.41) .

Estos dos presupuestos de la estética de Rosenkranz muestran a las claras que su filosofía es regresiva y retorna a la noción de fealdad como *privatio* propia de la tradición metafísica de origen platónico (E. Metzke 1929, p.49).

Desde su postura idealista, Rosenkranz rechaza las negaciones de lo uno, lo verdadero y de lo bueno, es decir de la particularidad, la casualidad y la frivolidad propias del arte de su época.

Como ejemplo de la particularidad, negación de lo uno, Rosenkranz se refiere al daguerrotipo. El daguerrotipo es rechazado por él como probado medio de expresión del naturalismo incorrecto y feo. Este medio no nos ofrece al hombre en su totalidad, sino al hombre tal y como aparece en una situación particular (K. Rosenkranz 1996: p103, 1992, p. 229).

Para expresar su rechazo de la casualidad, la negación de lo verdadero, Rosenkranz critica acerbamente los dramas de Hebbel. En este autor lo feo y lo inmoral se muestran para ofrecernos un retrato de la época. La obra de Hebbel es inauténtica, ella no incorpora auténticos conflictos morales (como en el caso de Creonte y Antígona). En dramas como *María Magdalena* sólo aparecen proyecciones de las ansias de apariencia burguesa. Esta obra en concreto es un “monstruo de falsos contrastes” ridículos. Este teatro constata que la realidad ha perdido toda fuerza trágica (W.Jung, 1987, p.209).

Y finalmente contra la frivolidad, negación de lo bueno, Rosenkranz, ataca a Heine. Éste es la muestra de la absoluta burla de lo sagrado. Rosenkranz detesta su humor que se ríe gratuitamente del matrimonio, de la amistad, del patriotismo y de la religión de un modo gratuito.

En definitiva Rosenkranz funge de Platón del XIX, que rechaza la imagen parcial del hombre que ofrece el daguerrotipo (negación de LO UNO), la falsedad de contrastes del drama en Hebbel (negación de LO VERDADERO) y la mofa de tradición e instituciones en Heine (negación de LO BUENO).

La única expresión salvadora de un arte feo es para él la caricatura: que capta la Idea en la forma de la Anti-Idea y Lo Bello en la forma de Lo Feo, comprendiendo el arte de la individualización (K. Rosenkranz 1996, p.243).

Comoquiera que la caricatura es capaz de asumir en sí misma todas las formas de lo feo pero también de lo feo no se puede oponer la caricatura a una categoría estética. Una caricatura es de algo concreto. Sin embargo no ha de ser totalmente concreta si quiere tener una repercusión artística.

La caricatura es tan importante para Rosenkranz porque es la que está capacitada para hacer el tránsito de lo bello a lo cómico a través de lo feo. En definitiva porque sirve para superar a lo feo asumiéndolo.

## BIBLIOGRAFÍA

## PRIMARIA

- HEGEL, G. W. F., 1997: *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, Traducción de Ramón Valls Plana, Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_, 2007: *Lecciones sobre la estética*, Traducción de Alfonso Brotons Muñoz, Tres Cantos (Madrid): Akal.
- ROSENKRANZ, K., 1996: *Ästhetik des Hässlichen*, ed de Dieter Kliche, Leipzig/ Stuttgart: Reclam, (*Estética de lo feo* 1992, Edición y traducción de Miguel Salmerón, Madrid: Julio Ollero).

## SECUNDARIA

- DUQUE, F., 1998: *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la Crítica*, Tres Cantos: Akal.
- FUNK, H., 1983: *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis Negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*, Berlín: Agora Verlag.
- GETHMANN-SIEFERT, A.M., 2005: *Einführung in Hegels Ästhetik*, Munich: Wilhelm Fink.
- JUNG, W., 1987: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des Schönen Scheins*, Francfort del Meno: Athenäum.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., 1993: *Historia de las ideas estéticas en España* (Volumen I y II), Madrid, CSIC.
- METZKE, E., 1929: *Karl Rosenkranz und Hegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des sogenannten Hegelianismus im 19 Jarhundert*, Leipzig: Wilhelm Heins Fachbuchhandlung für Philosophie.
- ROSENKRANZ, K., 1878: *Von Magdeburg bis Königsberg*, Leipzig: Erich Koschny/ L.Heinemanns Verlag.
- \_\_\_\_\_, 1963: *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*, Hildesheim: Georg Olms.
- VIEWEG, K., 2007: "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, pp. 283-304.