

La apariencia (*Schein*) en las *Lecciones sobre la estética* de G. W. F. Hegel*

The appearance (*Schein*) in the *Lectures on aesthetics* of G. W. F. Hegel

Por: Carlos Mario Vanegas Zubiría

Escuela de Historia
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades
Universidad Pontificia Bolivariana
Medellín, Colombia
E-mail: carloszubiri@gmail.com

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 28 de mayo de 2015

Doi: 10.17533/udea.ef.n53a03

Resumen. Desde Platón el arte ha sido deslegitimado filosóficamente porque su elemento y su medio es la apariencia. De tal manera que, el ser y la verdad, según la antigua teoría, se encuentran en las ideas y no en las apariencias sensibles. Hegel está lejos de este platonismo en sus *Lecciones sobre estética* y, por el contrario, va a realizar una reivindicación de la apariencia en el arte. El interés de este artículo es indagar por la distinción entre apariencia que engaña, vinculada al no-ser, y la apariencia necesaria de las obras de arte que, para Hegel, es la apariencia de la esencia. El artículo aprovecha tanto la oposición planteada por Hegel entre belleza natural–belleza espiritual, como el modo de ser del arte como ideal, para indicar que es la apariencia del arte una de las formas donde el espíritu se hace concreción, donde revela su conciencia activa, pensante, y puede manifestar sensiblemente las determinaciones e intereses más altos para su cultura.

Palabras clave: apariencia, arte, Hegel, filosofía del arte

Abstract. It may be noted that since Plato art has been philosophically undermined because its element and its means (media) is appearance. In such a way that, being and truth according to ancient theory, are found in ideas rather than in sensible appearances. Hegel is far from Platonism in his *Lectures on aesthetics* and on the contrary, he makes a claim of the appearance in art. The interest of this paper is to investigate the distinction between deceiving appearance linked to non-being, and the necessary appearance of works of art, that for Hegel, is the appearance of the essence. The article uses both the opposition raised by Hegel between natural beauty and spiritual beauty, as the way of being of art as an ideal, to indicate that the appearance of art is one of the ways in which the spirit reaches concretion, where it reveals its active consciousness, its reasoning, and can manifest determinations and significantly higher interests for its culture.

Keywords: appearance, art, Hegel, Philosophy of art

* El artículo hace parte de la investigación doctoral “La filosofía hegeliana en entredicho: arte, historia y filosofía del arte”, que actualmente se realiza bajo la asesoría del Dr. Javier Domínguez Hernández. De igual manera, hace parte del proyecto de investigación terminado en el 2014, “Arte y memoria en el arte contemporáneo”, bajo el apoyo de la Convocatoria Mayor Cuantía del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) Universidad de Antioquia, 2012-2014.

Cómo citar este artículo:

MLA: Vanegas, Carlos. “La apariencia (*Schein*) en las *Lecciones sobre la estética* de G.W.F. Hegel”. *Estudios de Filosofía* 53 (2016): 35-55.

APA: Vanegas, C. (2016). La apariencia (*Schein*) en las *Lecciones sobre la estética* de G.W.F. Hegel. *Estudios de Filosofía*, 53 (2016): 35-55.

Chicago: Vanegas, Carlos. “La apariencia (*Schein*) en las *Lecciones sobre la estética* de G.W.F. Hegel.” *Estudios de Filosofía*, 53 (2016): 35-55.

“Damas y caballeros, el programa que tienen ustedes en las manos está impreso con caracteres derivados de la cultura fenicia, modificados por griegos, romanos y por escribas carolingios, y adoptados en el Renacimiento italiano; los numerales nos llegaron de la antigua India a través de Arabia; el papel en el que está impreso es una invención de los chinos que llegó a Occidente en el siglo VIII, cuando los árabes tomaron prisioneros chinos que les enseñaron el arte de fabricar papel. Claro, el término Friday (viernes) proviene de sustituir por Frigg, una diosa teutónica, a la antigua diosa Venus; o mejor dicho a la deidad planetaria que en la antigüedad tardía recibió uno de los siete días del ciclo que hoy llamamos semana” (Gombrich, 1991).

He iniciado con la afirmación de Ernst Gombrich porque considero que manifiesta uno de los intereses sustanciales de las humanidades y, por supuesto del arte: la vinculación de nuestro presente histórico con aquello que nos ha forjado y a lo cual nos vinculamos existencialmente a través de nuestra herencia cultural, entretejida con los hilos de formas diversas de vida, con los variopintos modos del pensar y de la sensibilidad, con la multiplicidad que se nos presenta en la historia, y que podemos encontrar al virar la mirada a la gestualidad de expresiones que componen eso que llamamos tradición. Por otra parte, creo que el breve relato de Gombrich expresa la actitud transformadora y activa del hombre, tan sustancial para considerar cualquier aspecto sobre el arte en Hegel. Y es que la modernidad instauró el momento de la actividad pensante, de la reflexión, que se instaura, en medio de la identificación de cualidades humanas, como la actividad más esencial para el hombre. Pensarse, producirse, hacerse objeto de sí mismo, saber de sí, es para el moderno Hegel la tarea del espíritu humano. Y esta actividad, entendida como un constante movimiento de la reflexión, está a la base del carácter de la apariencia del arte, porque el arte no es el producto de una cosa abstracta, sino de algo que devela una individualidad viva. Y esta es el espíritu que se hace concreción en la apariencia de la obra de arte, en tanto conciencia activa, pensante, y pensamiento de algo que es (Cf. Hegel, 1989: 62).

Soy consciente de que un acercamiento al concepto de *apariciencia* que Hegel expone en sus *Lecciones sobre estética* no puede realizarse de forma autónoma respecto al entramado argumentativo sobre el arte que allí se expone. Por ello, primero realizaré una aproximación al concepto desde la oposición belleza natural–belleza espiritual; luego indagaré el modo de ser del arte como ideal, para plantear una mirada esquemática sobre el papel de la apariencia en el arte y la tarea de éste para la cultura. Quisiera adelantarme y señalar rápidamente que uno de los objetivos principales de las *Lecciones* es ubicar el arte y su función dentro de la cultura, especialmente la cultura moderna y, para hacer esto, Hegel ha propuesto que el arte, en tanto realización de la verdad suprema, “obedece a propósitos e intereses

irreductibles a las condiciones de su aparición” (Podro, 2001: 22), a pesar de que siempre está referido a un contexto histórico, cambiante y finito. Tal devenir del arte es posible gracias a la mediación de la reflexión, pues a través de ella se logra la realización de los contenidos en la apariencia; donde el hombre puede manifestar sensiblemente las determinaciones e intereses más altos para su cultura; por ello el arte es reconocido como un producto del hombre, como su propia imagen (*Ibid.*, 53). Pero esto, es lo que pretendo señalar a continuación.

Belleza natural y lo bello del arte

La primera aproximación al concepto de apariencia que quiero tratar aparece en esa oposición tan arraigada en la tradición entre la belleza natural y la belleza del arte. Ya en el exordio de la “Introducción” a las *Lecciones*, Hegel enfatiza en la delimitación que debe tener la investigación filosófica sobre el arte. Sus lecciones tratan de la estética, cuyo objeto específico de estudio es el arte bello. Los conceptos de *estética* y *bello* son utilizados aquí por la familiaridad que poseen en el pensamiento de la época, así que no pueden considerarse con la carga conceptual que la tradición les ha proporcionado. Por ejemplo, belleza en Hegel no hace referencia ni a la correcta proporción entre las partes de un objeto, entendida como armonía y simetría entre las partes de un todo; ni es entendida como la medida, el orden y la buena forma; tampoco es considerada aquí desde un orden cognoscitivo que refería la belleza perfecta a las ideas, y la imperfecta al nivel sensorial y material, como ocurre en Platón, quien considera la belleza como una imitación objetiva y rigurosa de las formas perfectas, lo que le permite identificar al arte con la *apariencia* de lo verdadero absoluto. Sin embargo, y pese a la gran influencia platónica sobre la belleza, Hegel delimita el objetivo de sus *Lecciones* a un tratamiento científico de lo bello en el arte, donde queda excluida cualquier consideración sobre la belleza de la naturaleza. Con esta advertencia preliminar, Hegel se prepara a examinar el arte desde una postura alejada de la estética dieciochesca, en tanto “desplaza el interés por la percepción de lo bello en general a la experiencia de la obra de arte concreta” (Domínguez, 2003: 124).

La exclusión de la belleza de la naturaleza como beneficiaria de la consideración de la filosofía del arte se debe a que Hegel entiende el arte bello como superior a lo bello natural, lo que implica que abandona como tarea del arte la imitación de la naturaleza, una idea que era antigua, medieval, renacentista e incluso, Kant la mantenía en el siglo XVIII. Esta tradición tan amplia de la mimesis, estableció el devenir de una metafísica de lo bello, es decir, de una cosmovisión de la Belleza que para el pensamiento ilustrado estaba regida por la racionalidad en la

imitación de las formas de la naturaleza.¹ Pero creo que Hegel realiza esta ruptura con la mimesis como esencia del arte, cuando afirma que “lo bello artístico es superior a la naturaleza”, donde hay un énfasis en esa *superioridad* que indica que “la belleza artística es la belleza *generada y regenerada por el espíritu*” (Hegel, 1989: 8), toda vez que lo bello del arte es la manifestación de la idea en una forma exterior que ha sido llevada a cabo, a su apariencia –*zur Erscheinung*–, por la misma Idea. Por este motivo, tal belleza no puede ser una propiedad esencial a la naturaleza; por el contrario, la belleza solo existe para nosotros, en tanto espectadores conscientes que la contemplamos.

De lo que se desprende que la belleza, en *strictu senso*, es real solo desde la perspectiva de la conciencia, en tanto autorrealización del espíritu (Cf. Ramírez, 1988: 89). Es una superioridad que se legitima en que lo bello artístico es producido por el espíritu, para contemplarlo y para considerarlo por sí mismo.² Pero esta *superioridad* no es cuantitativa en tanto se encuentra en relación con otra, sino que es una superioridad absoluta, como aquello que tiene capacidad de la mediación, de la actividad pensante que conoce al penetrar en los fundamentos, en la necesidad del contenido sabido y desarrolla el contenido

1 “Cuando Charles Batteux estableció en 1747 el concepto de las bellas artes, dio un contenido positivo para aquel campo conceptual básico que había surgido a lo largo del siglo XVIII. Y ese concepto identificó el arte con la belleza y definió su función como la de imitar la naturaleza.¹⁸ A partir de la posibilidad distintiva de la *autonomía estética* y del contenido positivo de las bellas artes se estableció la Historia del Arte” (Fernández, xvii); “A Constituição paradoxal da arte reside essencialmente na contradição pela qual, por um lado, ela é *mimesis* em relação à realidade e, por outro lado, é a quintessência das “construções ilusórias, criações fantásticas, imagens do desejo. A arte representa a unificação paradigmática da liberdade e da coação, da anarquia e da regra, do logro e da fidelidade a natureza singular e do típico, da imanencia formal e da transcendência sistemática” (Bazin, 1989: 281); “Ya en la Antigüedad se podía observar un profundo dualismo en la concepción de la naturaleza; si el arte ha de imitar la naturaleza, esto puede significar dos cosas distintas; o la imitación de las leyes que la rigen o la imitación de su aspecto. El primer concepto derivaba de Demócrito y el segundo de Platón. [...] Y en el siglo XVI a estas concepciones se añadió la tesis de que el arte antiguo profundizó y puso en práctica las leyes de la naturaleza mejor de lo que lo hubiera hecho la naturaleza misma, por lo que por ello puede constituir un modelo en el terreno del arte igual de bueno o mejor que la propia naturaleza”. (Tatarkiewicz, 1991: 239). Y respecto al escultor: “Y ya que su objetivo es la imitación de la naturaleza, el escultor ha de advertir que la imitación tiene dos aspectos: tenemos que admitir que hay universales y particulares. Todos los seres humanos tienen un aspecto parecido, pero al mismo tiempo no hay dos iguales” (Wittkower, 1983: 95).

2 “la forma de la *intuición sensible* pertenece al *arte*, de modo que el arte es lo que presenta la verdad en modo de configuración sensible para la conciencia, y ciertamente de una configuración sensible que en esta apariencia suya misma tiene un sentido y un significado superiores, más profundos, sin no obstante querer hacer aprehensible a través del medio sensible el concepto como tal en su universalidad; pues precisamente la *unidad* de éste con la apariencia individual es la esencia de lo bello y de su producción por el arte” (Hegel, 1989: 78).

en sus determinaciones (Cf. Hegel, 1989: 56). Por su parte, si consideramos la belleza en la naturaleza, solo puede hacerse desde un carácter muy primario, como pura exterioridad, en tanto no se ha realizado el trabajo del espíritu sobre ella. Pero en el Arte, lo bello es la manifestación de la idea en lo sensible exterior que se realiza desde su propia interioridad; el arte, entonces, puede considerarse como un momento de autorrealización en el cual el espíritu concuerda con su manifestación. Con esta mediación que Hegel introduce como el *fin del espíritu*, ha realizado la revalorización y la inversión de la relación tradicional –tanto de los antiguos como de nosotros– de lo bello artístico y lo bello natural.³

La obra de arte y las meras cosas

Ahora bien, quisiera diferenciar la obra de arte de los demás objetos del mundo, para considerar su peculiar apariencia sensible; para ello, me remitiré al apartado titulado “La obra de arte en cuanto objeto sensible para una relación esencial con el hombre en cuanto sensible”. En esta apartado Hegel indaga la obra de arte como cosa sensible, como objetos externos que aparecen para nuestros sentidos como cualquier “cosa” de la naturaleza. Pese a esta vinculación, este no es el destino de la obra de arte porque ella no existe sólo para eso, pues, de lo contrario, tendría razón Platón al considerar el arte y sus productos como una duplicación superflua de las cosas naturales. Para Hegel, la obra de arte es de “tal índole que en cuanto sensible es al mismo tiempo esencialmente para el espíritu” (*Ibid.*, 30). De tal suerte, lo sensible de la obra de arte sólo debe tener existencia para una necesidad humana, que puede entenderse como necesidad de pensamiento o de satisfacción contemplativa, donde se puede apreciar algo producido humanamente y que, a su vez, ha sido puesto en obra.

Pero nuestra relación con las meras cosas puede darse desde dos instancias que hacen de lo sensible algo interesante para el espíritu. El primer modo apunta a lo más inmediato y elemental: relación de nuestra intuición –sensible– desiderativa con el mundo externo. He aquí lo menos espiritual para el espíritu, como ver, oír, sentir por sentir. Por ejemplo, cuando alguien quiere relajarse se deja llevar por lo

3 “Pues la *idea como tal* es ciertamente lo en y para sí verdadero mismo, pero lo verdadero sólo según su universalidad todavía no objetivada; pero la *idea* en cuanto lo *bello artistico* es la idea con la determinación más precisa de ser realidad efectiva esencialmente individual, así como una configuración individual de la realidad efectiva con la determinación de dejar que la idea se manifieste esencialmente en si. Con esto queda ya formulada la exigencia de adecuar completamente entre sí la idea y su configuración como realidad efectiva concreta. Así concebida, la idea en cuanto realidad efectiva configurada conforme a su concepto es el *ideal*” (*Ibid.*, 56).

que ve/oye/siente; pero esto no es más que una mera aprehensión de lo externo de la que no queda nada. El espíritu es espíritu cuando es activo y cuando, al percibir lo externo lo hace algo suyo, para hacer algo con él. Así, el espíritu tiene que estar realizándose de alguna manera, lo que implica que su modo de ser es *performativo*, entendido aquí como una ejecución, una actuación o como representación.

La primera manera del espíritu de hacer de lo externo algo suyo no es por la mera aprehensión sensible, sino por la relación de deseo frente al mundo: aquí el hombre es singular sensible que se enfrenta a las “cosas en tanto que asimismo singulares” del mundo externo; o se dirige a ellas no “como pensador con determinaciones universales” (*Ibid.*, 30), sino según el impulso e intereses singulares, y se mantiene en ellas, puesto que es mediante el deseo que se logra la consumación de los objetos y la consecuente autosatisfacción. La relación según el deseo es negativa, pues para usar y consumir lo externo, tiene que dosificarlo: no se pueden satisfacer con la apariencia externa, sino que, estimulado por ella, la quiere y quiere la cosa en su existencia sensible concreta. Aquí, en esta relación negativa del espíritu con el mundo externo, no cabe el arte, pues el espíritu como puro y sólo deseo, no es todavía espíritu libre (*Cf. Ibid.*, 31).⁴ Para Hegel, por el contrario, la relación del hombre con el arte no es la relación de deseo sólo para el deseo práctico, o para satisfacer cosas sensibles orgánicas o inorgánicas que se puedan usar o consumir; el deseo práctico es insensible para objetos de mera satisfacción espiritual.

El segundo modo de interesarle lo externo al espíritu es el de “la relación puramente teórica con la *inteligencia*”. Cuando el interés del espíritu en lo externo es el interés teórico, el examen, lo que el espíritu busca ya no es la cosa singular para usarla y consumirla, sino la cosa en su universalidad, para conocerla; esto es, para “encontrar su esencia y ley internas, y en concebirlas según su concepto”. Además, el interés teórico deja ser las cosas singulares, porque el espíritu como inteligencia no pertenece sólo al individuo como el deseo, sino al individuo en cuanto en sí mismo universal (*wir* = del nosotros); es, entonces, la razón universal del hombre la que se afana “por encontrarse a sí misma en la naturaleza y con ello restablecer la esencia interna de las cosas” que, por supuesto, no puede confundirse con lo

4 “Al deseo no le basta con meras pinturas de la madera que quisiera usar o de los animales que quisiera comer. Ni tampoco puede el deseo dejar al objeto subsistir en su libertad, pues su impulso le apremia precisamente a superar esta autonomía y libertad de las cosas externas y a mostrar que éstas sólo son ahí para ser destruidas y consumidas. Pero, al mismo tiempo, tampoco el sujeto, víctima de los intereses limitados, mezquinos y singulares de sus deseos, es libre en sí mismo, pues no se determina a partir de la universalidad y la racionalidad esenciales de su voluntad, ni tampoco libre respecto al mundo externo, pues el deseo sigue estando esencialmente determinado por las cosas y referido a ellas” (*Ibid.*, 31).

que *aparece* en lo sensible. En lo sensible dado, lo que encontramos inmediata o inicialmente es caos, infinita diversidad, desunión, etc.⁵

Ya desde Kant se pensaba el “principio subjetivo” de la finalidad en la naturaleza que no se puede atribuir a la naturaleza, como se pensó en la Antigüedad o en el medioevo. Por el contrario, el mundo moderno nos ha ubicado a nosotros mismos como ese principio de orden; así, sin el “principio subjetivo” la naturaleza, en su infinita diversidad, queda irrepresentable. Ahora bien, ¿es esta relación del hombre sensible con la obra de arte como extraída de lo sensible una relación teórica, de la inteligencia? No. Esta no puede ser nuestra relación con la obra de arte, en tanto sería desatender lo que le da individualidad a la obra: su apariencia sensible. Aunque el comportamiento teórico no sacrifica lo singular, también lo modifica, lo transforma interiormente al hacer de lo concreto, algo abstracto; de lo individual, el caso de una generalidad (Cf., *Ibid.*, 31).

A partir de estas razones, lo sensible en el arte tiene como característica la inmediatez de su significatividad, en su manera de representar un contenido de pensamiento –Danto dirá “encarnar un significado”–; por esta razón, lo sensible de la obra quiere ser “superficie y apariencia de lo sensible”, “quiere presencia sensible” (*Ibid.*, 32) porque su carácter material se ha espiritualizado; y es que a través de la mediación del trabajo espiritual, la mera sensibilidad se hace en la apariencia sensible una idealidad, libre del artista (del hombre), para que cuando capte el interés del receptor (el hombre), éste espíritu perciba en esa idealidad que se encuentra con lo suyo.

De lo anterior se puede afirmar que el arte se ubica como perteneciente a dos mundos; con su forma y figura pertenece al mundo de los objetos sensibles externos, y por ende se encuentra entre los fenómenos de la naturaleza. Pero como este carácter material ha sido espiritualizado, elevado a apariencia, pertenece a su vez al mundo del pensamiento. Esta dualidad es adecuada si el contenido del espíritu determina la figura concreta en la que se realiza, y por ello esta exterioridad no nos vale inmediatamente, sino que detrás suponemos un significado que espiritualiza la apariencia externa. Lo exterior alude a su alma. Pues una apariencia que signifique algo no se representa a sí misma y lo que ella es en tanto externa, sino otra cosa (*Ibid.*, 19), pues “Es más, toda palabra ostenta ya un significado y nada vale para sí

5 “Pues la inteligencia racional pertenece no al sujeto singular en cuanto tal, como sucede con el deseo, sino a lo singular en cuanto al mismo tiempo en sí universal. Puesto que el hombre se relaciona con las cosas según esta universalidad, es su razón universal la que se afana por encontrarse a sí misma en la naturaleza y con ello restablecer la esencia interna de las cosas, la cual no puede ser inmediatamente mostrada por la existencia sensible aunque constituye el fundamento de ésta” (*Ibidem*).

misma. Igualmente, el espíritu, el alma, transparecen a través de la mirada humana, el rostro, la carne, la piel, toda figura, y siempre es aquí el significado algo más que lo que se muestra en la apariencia inmediata” (*Ibidem*).

La obra no se agota en la mera rudeza de la piedra, o en las líneas, colores o sonidos que utilice, sino que ella despliega “una vitalidad interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu al que precisamente llamamos el significado de la obra de arte” (*Ibid.*, 20). Es por ello que en la pintura su materialidad, “la extensión en la superficie, la particularización de los colores”, es decir, los elementos que forman la objetualidad de la obra, “tal como es para la intuición, [debe ser] transformada en apariencia artística puesta por el espíritu en lugar de la figura real misma” (*Ibid.*, 586). Esta “cualidad dual” que posee la obra de arte se corresponde, entonces, con la naturaleza dual del propio ser humano. Para Hegel el ser humano es como las cosas naturales, puesto que está inmerso en la inmediatez del mundo exterior, pero, a la vez, es “conciencia pensante”, puesto que se piensa a sí mismo, y se separa de ese mundo indeterminado cuando “se intuye, se representa, piensa”; de tal suerte que se desdobra en la actividad pensante, representándose a sí mismo como algo exterior pero en el cual se identifica como en lo suyo propio. Este es el modo teórico, en tanto se realiza desde la filosofía, desde la reflexión teórica sobre las preguntas que ya Kant había planteado: qué es el hombre, qué puede alcanzar, y cómo puede conocer. De igual manera, el hombre también realiza este proceso en el ámbito externo a él, pues modifica las cosas externas para identificarse con ellas, les imprime su carácter interior para luego reconocer sus propias determinaciones. Esta es la posibilidad del espíritu de extrañarse y de reconocerse de sí en lo otro, para captarlo—captarse y volver a sí mismo a lo suyo. Así, el hombre ha creado mundos donde se refleja a sí mismo, donde humaniza la naturaleza y todo aquello que es exterior a él se encuentra mediado ahora por su actividad reflexiva.

Ya en otro apartado de las *Lecciones*, “Lo bello natural”, Hegel presenta algunas consideraciones que ayudan, desde una perspectiva diferente, al tratamiento de la naturaleza espiritual del arte, y su existencia singular inmediata, circunscrita a la contingencia de la realidad efectiva finita. En el literal C titulado la “Deficiencia de lo bello natural”, Hegel ofrece consideraciones para tratar la naturaleza espiritual del arte y su existencia singular inmediata. Aquí, lo bello natural es deficiente porque depende del inmediato ser—ahí. La idea, en este ámbito, se realiza en una inmediatez singular y logra su realidad efectiva como existencia; el problema es que esta idea queda dispersa y amarrada a fines y medios finitos, a “toda la finitud de la apariencia”. De tal suerte que la idea de lo bello natural se realiza en la ausencia de libertad, pues al realizarse en una exterioridad

que la enreda, que la hace sumisa y la sumerge en el desenfreno del arbitrio y el acaso, se expone a contingencias que no son esenciales para sí misma, y que la dispersan. Al respecto nos dice Hegel:

En esta inmediatez la idea ha realizado *singularizadamente* todos sus aspectos y resulta por tanto sólo el poder interno que refiere entre sí las existencias singulares, tanto naturales como espirituales. Esta referencia es exterior a ellas mismas y también aparece en ellas como una *necesidad exterior* de las más diversas dependencias recíprocas y del estar determinado por otro (*Ibid.*, 110).

Aquí está explícita la diferencia que reside entre el espíritu y la naturaleza: el primero es en esencia Libertad, en tanto tiene la posibilidad de ser relación de sí mismo consigo mismo; la segunda, por el contrario, es Necesidad. En otros términos, el espíritu tiene en sí mismo su propia determinación, mientras que la naturaleza no la puede tener porque sus fenómenos son contingentes, toda vez que en éstos no se realiza la mediación de sentido que es el pensamiento, sino que aparecen como un simple reflejo de la belleza del espíritu; y en su modo incompleto e indeterminado, están sujetos a la “condicionalidad de coyunturas externas”, y condenados a la finitud de medios y fines externos (*Cf., Ibid.*, 8, 110).⁶

La referencia a este pasaje me permite señalar el carácter distinto que tiene el Ideal del arte, en tanto puede decirse que “frente a la prosaica realidad dada, esta apariencia producida por el espíritu [la obra de arte] es el milagro de la idealidad, una burla si se quiere, y una ironía sobre el exterior ser—ahí natural” (*Ibid.*, 122); ahí está la vitalidad que el arte sí tiene, un goce que se produce en el individuo y a través del cual puede acceder al arte —como ocurre con la filosofía o la religión—. La belleza artística es producto de un espíritu —un artista—, y otro espíritu —infinitos receptores— la reproduce, la interpreta y la realiza.

Sin embargo, esta vitalidad no apela a fines exteriores y contingentes sino a fines e intereses humanos, de la cultura, que se concentran en una figura inmediata. Además, si se considera la relación necesaria de la idea del arte con su figura singular, la inmediatez de esta figura no dispersa el concepto que se realiza allí, puesto que el concepto concentra en sí las particularidades de la realidad externa, permaneciendo singularizado, en unidad libre y total. Y esto es lo que ocurre en la obra de arte, no porque aparece en ella lo verdadero “por tener ser—ahí interno o

6 “la inmediatez del ser—ahí es un sistema de relaciones necesarias entre individuos y poderes aparentemente autónomos, en el cual cada singular es utilizado como medio al servicio de fines extraños a él, o bien precisa de lo exterior mismo a él como medio. Y puesto que aquí la idea en general sólo se realiza en el terreno de lo exterior, al mismo tiempo aparecen también desatados el desenfrenado juego del arbitrio y el acaso, así como toda la urgencia de la precariedad. Este es el dominio de la ausencia de libertad en que vive lo inmediatamente singular” (*Ibid.*, 110).

externo y ser en general realidad, sino únicamente porque esta realidad corresponde al concepto” (*Ibid.*, 84).

Con esta diferencia, se puede indicar que el arte está determinado por la reflexión y representa intereses y vicisitudes del pensamiento humano; y hace esto al poner en *apariencia* –*Schein*– la libertad del espíritu pensante. El carácter espiritual del arte indica la actividad vital del pensamiento que lo eleva sobre lo indeterminado y la arbitrariedad de las circunstancias contingentes. Es en la apariencia del arte donde el espíritu pone en juego sus inquietudes y tiene su fin más elevado y sustancial. Es esta condición la que eleva al arte sobre los fenómenos de la naturaleza, pues siguiendo a Hegel, si el arte cumple con esta característica le puede brindar al hombre algunas respuestas a sus necesidades y demandas, para que, a su vez, pueda alcanzar sentido y orientación en el desarrollo del mundo de la vida (*Cf.* Hegel, 2006: 17).⁷ Esta perspectiva, creo que puede relacionarse aquí con Arthur Danto. El filósofo norteamericano afirma que la falta de criterio perceptual –los indiscernibles– del arte contemporáneo posibilitó el giro a una nueva autoconciencia, algo así como una reflexión filosófica sobre el modo de ser de la obra de arte. Desde esta posibilidad, Danto acude a Hegel para afirmar que, frente al arte contemporáneo, se necesita de nuestra contemplación reflexiva, lo que permite la autonomía del arte frente a la finalidad histórica, de tal suerte que se logra una autocomprensión del arte.

Creo que es este carácter activo del pensamiento frente a sus productos, lo que le permitió a Hegel ubicar la función del arte en el mismo ámbito que la filosofía y la religión, toda vez que es “un modo de hacer conscientes y de expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu” (Hegel, 1989: 11). Ésta es la tarea del arte: tener la posibilidad de configurar sensiblemente en la apariencia, lo que para la cultura humana es significativo. En este sentido, es posible que el arte sea digno de un tratamiento científico–filosófico toda vez que el fin del arte es la manifestación de los contenidos e intereses del hombre configurados en un fenómeno sensible, y así se constituye como una visión del mundo que invita a la consideración pensante, a que el espíritu lo considere como objeto de su conciencia.

7 “Esta necesidad pasa por las más multiformes manifestaciones hasta el modo de producción de sí mismo en las cosas externas, tal como se da en la obra de arte. Y no sólo con las cosas externas se comporta el hombre de este modo, sino también consigo mismo, con su propia figura natural, a la que no deja tal como encuentra, sino que deliberadamente modifica. Esta es la causa de todo atavío y adorno, aunque éste sea tan bárbaro, de mal gusto, completamente desfigurador e incluso pernicioso como los zapatos de las mujeres chinas o las perforaciones de orejas y labios. Pues sólo en el mundo civilizado la alteración de la figura, de la conducta y de cualquier modo y manera de exteriorización emana de la formación espiritual” (*Ibid.*, 27).

Objeciones a la apariencia del arte

Hemos afirmado que la verdad se manifiesta a través de la configuración sensible y concreta, correspondiente a la naturaleza del arte. Esta finalidad del arte nos lleva a la tesis de Hegel que acentúa, enfáticamente, que la verdad se manifiesta en la *apariencia*. Pero para lograr esto, Hegel refuta las objeciones que históricamente han dicho algo sobre el arte, en especial las que sostienen que el arte no es digno de un tratamiento filosófico. Tales detractores consideraban el carácter servil del arte, pues su función es la de pretender la relajación del ánimo por medio de su carácter suntuario y ornamental. El arte es, desde esta perspectiva, un mero *divertimento* y un modo de llevar el ocio.⁸ No hay en él ningún fin serio, es algo superficial y sin ningún tipo de interés sustancial para la cultura del pensamiento. Y si llega a tener algún tipo de “seriedad científica” ha sido por sus servicios a fines más elevados. En consecuencia, el arte no posee un fin en sí mismo, sino que es un medio para formas de pensamiento más elevadas; además, cuando se ha subordinado a fines más serios, el arte ha utilizado el medio de la *Ilusión*.

De esta objeción se desprenden dos consideraciones importantes. Por una parte, se presenta al arte como un elemento que hace grata la vida, que la ablanda frente a las circunstancias del mundo prosaico y cotidiano, pero a pesar de encontrarse en el arte una forma de ocio, este tipo de disfrute es insustancial, y de esta manera la vida humana no puede apelar al arte, sino a la filosofía, que en su trabajo racional y analítico siempre ha dicho la “verdad” de las cosas. Por otra parte, aparece la posibilidad de ver en el arte un medio eficaz, que ha sido utilizado por la filosofía para intentar considerar las contradicciones propias del ser humano: su instinto y deber, su sensibilidad y su espiritualidad. Esta postura, como vimos, presenta al arte como un medio y, más aún, como un medio que es discutible por tener su vida en la apariencia, entendida como ilusión.

8 “aunque las creaciones artísticas no son perniciosas para estos serios fines y a veces incluso, al menos en su función de mantener alejado el mal, parecen promoverlos, el arte contribuye más a la *remisión*, a la *relajación* del espíritu, mientras que los intereses sustanciales precisan más bien de la tensión de éste. Por eso puede parecer desproporcionado y pedante querer tratar con seriedad científica lo que para sí mismo carece de naturaleza seria. En todo caso, según tal enfoque, el arte aparece como algo *superfluo*, aunque la *emoción* del ánimo que el hecho de ocuparnos de la belleza puede causar no sea precisamente pernicioso como *afeminamiento*. A este respecto, a menudo ha parecido necesario tomar la defensa del arte bello, el cual se admite que es un lujo, en lo referente a su relación con la necesidad *práctica* en general y, más precisamente, con la moralidad y la piedad, y, puesto que su inocuidad no puede ser probada, hacer creíble al menos que este lujo del espíritu procura un número mayor de *ventajas* que de *desventajas*” (*Ibid.*, 8).

Frente a esta objeción, Hegel responde con el rechazo a la postura que identifica la ilusión y la apariencia. En primer lugar, el arte no puede ser portador de intereses ajenos a su naturaleza ni mera ilusión; por el contrario, al ser un producto humano tiene una necesidad interna que lo hace autónomo y lo separa de cualquier otro fin. Como el espíritu pensante es quien le da sentido a la obra de arte, su fin no es un mero pasatiempo para la distracción ociosa del espíritu. En este sentido, si consideramos al arte solo para el *divertimento* y el entretenimiento, o para la decoración y la estimulación de nuestra vida privada y pública, es decir, para el uso de circunstancias exteriores al arte, este sería servil, instrumentalizado; sin embargo, el acento moderno que establece Hegel en su filosofía del arte es que “lo que nosotros queremos examinar es el arte *libre*, tanto en su fin como en sus medios”. Hay en esta afirmación una vinculación entre lo libre, lo absoluto y el fin sustancial superior que se condensa cuando plantea que la tarea del arte es el develamiento de la verdad, y tiene “por tanto su fin último en sí mismo, en esta representación (*Vorstellung*) y este develamiento mismo.” (Hegel, 1989: 44).

Y es en esta vinculación donde Hegel puede plantear de cara su famosa y cuestionada tesis respecto a la función histórica, como una oposición a la supuesta indignidad del arte como objeto de tratamiento filosófico: “solo en esta su libertad es el arte arte verdadero, y solo cumple su suprema tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía” (*Ibid.*, 11). Ante la sospechosa dignidad del arte, Hegel propone la más alta dignidad, tan alta como la religión y la filosofía. El arte y sus productos son un llamado a la reflexión, despierta el juicio de los individuos y les presenta a través de la intuición materia para el pensamiento. Ahora bien, al considerar aquí un fin sustancial para el arte, donde la libertad del espíritu está en obra, la apariencia adquiere para el arte un carácter esencial, lo que le permite a Hegel atacar la arraigada posición de considerar la apariencia como opuesta a la verdad.

Desde la antigüedad el arte ha sido deslegitimado filosóficamente porque el elemento y el medio de existencia del arte es la apariencia. Ya sabemos que en la antigua teoría el ser y la verdad se encuentran en las ideas, y no en las apariencias sensibles. Así, por ejemplo, podemos verlo en Ricoeur cuando afirma que Sócrates elabora “una especie de fenomenología del error” (Ricoeur, 2004: 23-33), es decir, que toma una cosa por otra, como ocurre en el *Sofista*, al acusar a los que fabrican “imitaciones” (*mimémata*) y “homónimos” (*homónuma*) de los seres como imitadores del ser y la verdad (234d), ellos hacen un simulacro, una representación de una cosa ausente.⁹ Asimismo ocurre en el *Fedro*, cuando se introduce el mito de

9 “Sabemos que quien promete producir todo mediante una sola técnica. sólo elaborará, por medio de

la escritura, un invento que desea regalar el artificioso Theuth al rey Thamus. Ante el regalo, el rey desconfía del artificio como *phármakon* de la memoria, y rechaza esta *téchne* porque en ella

Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad (275a-b).¹⁰

De igual manera puede verse en *La República*, donde Sócrates le plantea a Glaucón el símil de la línea. Allí le explica que hay dos segmentos del conocimiento, uno de ellos es el de lo visible, el de las imágenes “ante todo a las sombras”. Estas sombras o *eidolon* son las que están más alejadas de la verdad, en tanto están alejadas también respecto a aquello que imitan (510a).¹¹ Las inquietudes señaladas en Platón apuntan a constituir la distancia que la imagen, o la sombra como apariencia, tiene respecto a la verdad. Platón considera al simulacro, en tanto apariencia, como un

diseños, imitaciones y homónimos de las cosas. Será así capaz de ocultar a los jóvenes poco inteligentes, mostrándoles sus dibujos desde lejos, que él es el más habilidoso para realizar realmente lo que quiere hacer.”; “¿Y Qué? ¿No supondremos acaso que existe también alguna otra técnica que tenga por objeto los razonamientos o no podría suceder u que los jóvenes, que están aún lejos de la realidad de los hechos, quedaran hechizados con argumentos que entran por los oídos, cuando se les mostraran imágenes sonoras 19 de todas las cosas, de modo que hicieran que ellos creyeran que lo dicho es lo real y que quien lo dice es el más sabio de todos en todo?” (234d); “¿Cómo no será evidente, que hasta un ciego, como suele decirse, lo vería? Pues hasta que no se refute o no se admita lo dicho, será en vano pretender hablar de discurso o de pensamientos falsos, y de imágenes, figuras, imitaciones y simulacros, así como de las técnicas que se ocupan de ellos, sin caer en el ridículo a verse uno obligado a contradecirse a sí mismo” (241e)

- 10 “dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría.» Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad.»” (257a-b).
- 11 “Toma, pues, una línea que esté cortada en dos segmentos desiguales y vuelve a cortar cada uno de los segmentos, el del género visible y el del inteligible, siguiendo la misma proporción. Entonces tendrás, clasificados según la mayor claridad u oscuridad de cada uno: en el mundo visible, un primer segmento, el de las imágenes. Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante y a otras cosas semejantes, si es que me entiendes” (510a).

doble que pretende mediar entre el hombre y la verdad; y es un doble que introduce, desde la búsqueda de su legitimidad, la ficción, la pura ilusión, en cuanto quiere presentarse como presencia de lo invisible. Por eso, el problema de Platón con la apariencia radica en que ésta quiere presentarse como realidad. Postura que resulta imposible para una filosofía que ha instaurado una dualidad epistémica establecida en un saber organizado conceptualmente, en donde la apariencia es una duplicación superflua de las cosas naturales. Las breves nociones que he traído aquí, han establecido toda una tradición en la que se considera que los objetos estéticos, y por supuesto con ellos el arte, tienen su modo de ser, su “realidad” y “verdad” siendo la representación de algo que no son.

Pero Hegel se encuentra muy alejado de esta postura platónica, de ahí que cuestione esa indiferencia establecida de la apariencia como no-ser. Para él, a la esencia “le es esencial la *apariencia*; [pues] la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, si no fuera para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general” (Hegel, 1989: 12). Y a partir de esto se encarga de distinguir la apariencia que engaña de aquella que no lo hace; para poder encontrar la pertinencia de la apariencia del arte (*Ibidem.*), a partir de tres comparaciones. La primera de ellas tiene que ver con la apariencia del arte y la realidad. En este punto Hegel señala que la realidad apela a la apariencia del mundo externo de los fenómenos y del mundo interno de nuestros sentimientos. Tanto al uno como al otro, en medio de la cotidianidad, les atribuimos realidad y verdad porque es lo que percibimos y sentimos de manera inmediata, por ello, ante la fuerza de estas experiencias, le imponemos al arte la categoría de mera apariencia.

Sin embargo, para Hegel la obra de arte es una *concepción* a la que se le da existencia y realidad. El arte y sus productos no pueden considerarse como mera ilusión, en tanto ya han pasado por la conciencia humana, por la actividad del espíritu. De esta manera, la *apariencia necesaria* a las obras no es para engañar, no es para presentarnos una ilusión, sino que, como son obras donde la verdad adquiere existencia, ser—ahí como figura concreta e inmediata y elevada lejos de los amarres del mundo exterior, es apariencia de la esencia. La apariencia se presenta a nosotros para reconocer y para regenerar algo verdadero, algo que nos interesa comprender y que nos pide confrontación pensante con ello. Hegel afirma que esa “esfera del mundo empírico interno y externo del mundo” no puede llamarse “verdadera realidad efectiva”, sino “una mera apariencia y una ilusión más cruda”, toda vez que la “auténtica realidad efectiva”, la que sí puede considerarse como verdadera, “se hallará más allá de la inmediatez del sentir y de los objetos exteriores” (Hegel, 1989: 12).

La segunda comparación la realiza con las representaciones de la historia, donde podemos apelar a la posición que tiene la poesía y la historia para Aristóteles. En *Poética*, Libro IX, 1451b, se aprecia:

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Heródoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia.

Este carácter es el que creo que puede pensarse en la comparación que realiza Hegel entre las representaciones del arte y de la historiografía, en tanto la apariencia del arte, si bien hace parte de la realidad sensible, “apunta desde sí a algo espiritual que debe acceder a la representación a través suyo, frente a su apariencia inmediata no se presenta a sí misma como ilusoria, sino más bien como lo efectivamente real y lo verdadero, mientras que lo inmediatamente sensible vicia y oculta lo verdadero” (Hegel, 1989: 12), mientras que las representaciones de la historiografía padecen de lo particular, están enredadas en la contingencia de lo inmediato y de la “realidad efectiva ordinaria”.

La tercera comparación aparece entre las apariencias del arte y las explicaciones de la filosofía. Hegel explica aquí que la filosofía apunta a los principios éticos y religiosos y, por tanto, la apariencia sensible y las representaciones de la historiografía se encuentran más alejadas de la verdad que el pensamiento filosófico y la apariencia del arte, porque en estos dos lo verdadero que manifiestan solo puede tener ser—ahí y realidad sí ha pasado por el pensamiento. Lo espiritual de sus contenidos permite que el espíritu acceda a la representación; y que la apariencia sea un elemento sustancial de la tarea del arte, en tanto el arte hace de lo sensible apariencia, para hacer de la apariencia, verdad. Pero a pesar de la cercanía con la filosofía o la religión, es preciso aclarar que el arte no es ni pensamiento ni concepto, es pensamiento en lo sensible, actividad del espíritu que hace de lo sensible, de lo que no es humano, algo humano, y de este modo puede la apariencia cobrar interés para nosotros, pues, en tanto apariencia, queda determinada y destacada del rasero de las cosas. Esta es la idealidad del arte, un pensamiento o una idea en la existencia, en la historia, que se hace comprensible para el hombre. Se puede considerar que esta mediación es la que hace significativa una obra de arte y que ésta represente la necesidad universal y absoluta del hombre. Es pues la obra de arte una forma en la que el hombre configura y reconoce su visión del mundo; y por medio de ella “introduce una modificación en la realidad sensible que permite

reducir su extrañamiento. Se trata de un momento práctico de la duplicación del Sí propia de ese ser pensante que es el hombre” (Vercellone, 2004: 44).

En la apariencia, una idealidad

Javier Domínguez afirma claramente que el Ideal no es otra cosa que el arte mismo en la historia y sus realidades (Cf. Domínguez, 2006: 268); o en otros términos el Ideal es la forma como el arte le da determinación a la idea, y con ello, la hace influyente y operativa en el mundo de la vida de las humanidades históricas. La idea se entiende aquí como “el concepto, la realidad del concepto y la unidad de ambos” (Hegel, 1989: 81). Entendida así, consiste en esa unidad ya señalada, en la que predomina en cierta medida el concepto. De forma abstracta, el concepto es el que engendra por sí mismo su realidad y en ella se realiza, permaneciendo idéntico consigo mismo en su objetividad (Cf. *Ibidem*). El concepto en su determinación sólo se refiere a sí, y en tanto no es negación frente a algo extraño, sino diferenciación infinita de todos sus momentos, es unidad libre, ideal, toda vez que “el concepto es la unidad de diferentes determinaciones y con ello totalidad concreta (...) unidad ideal” (Cf. Hegel, 1989: 82). El concepto logra la unidad consigo mismo cuando accede a las determinaciones que le son propias y, luego de superarlas, puede alcanzar la total unidad consigo mismo conservándose en su otro. Esta conservación es lo que hemos llamado la Idea; Idea como “unidad de la subjetividad y objetividad del concepto”, idea como singularidad donde lo universal entra en relación consigo mismo en la alteridad. Estas son las categorías que Hegel refiere al modo en el que se concreta una obra de arte particular.

Respecto al ideal del arte, la apariencia es la forma que lo hace existencia y realidad. Ya he afirmado que el arte hace de lo sensible en la apariencia una idealidad para que pueda ser comprendida e interpretada. Así, lo verdadero es lo conceptual sin más, la idea, y en cuanto nos referimos al arte hay que indicar que lo bello del arte “es la exteriorización y representación de la Idea” en la apariencia (Hegel, 1989: 71). Sin embargo, para desentrañar esta posición, hay que indicar que Hegel rechaza que el concepto sea entendido como unilateralidad, como abstracción indeterminada que no se puede llevar a la concreción de la figura sensible, como es el caso de lo bello artístico. Con su concepto de belleza Hegel plantea que no es sólo abstracción del pensamiento, sino que es “el concepto absoluto en sí mismo concreto y, más determinadamente tomada, la idea absoluta en su apariencia conforme a sí misma” (*Ibidem*); o en otras palabras, la idea debe llevarse a concreción como apariencia, pues sólo así puede entenderse la Idea absoluta como espíritu, y que

esta logre el influjo y la eficacia en las acciones humanas, permitiendo que la idea, junto a la reflexión, posibiliten el cultivo del arte en la cultura espiritual a través de la formación de los individuos.

En este sentido, comprendemos que para Hegel el espíritu libre y absoluto es el que determina lo verdadero, no así la naturaleza que es *lo otro* puesto por el espíritu. Es así como el espíritu, en tanto libre e infinito, no linda con nada y menos con algo que es contingente, efímero y que en sí no es libre. La naturaleza, por su parte, es la forma en que el espíritu se pone como negación de sí; por esto la naturaleza es portadora de la idea absoluta, pero en el sentido en que el espíritu la ha puesto como forma sensible reduciéndola hacia sí mismo: “el espíritu en cuanto la idealidad y negatividad, (...) se particulariza y niega ciertamente en sí, pero asimismo supera esta particularización y negación de sí como puestas por él” (Hegel, 1989: 72). En este sentido debe concebirse al espíritu como movimiento, como actividad que logra la diferenciación de sí en la naturaleza, negación absoluta que es superada para alcanzar “la universalidad libre consigo mismo”.

Aquí se enfatiza que “la infinita negatividad” es lo que constituye el concepto de la subjetividad del espíritu. En cuanto *subjetividad*, el espíritu se encuentra en el ámbito de la naturaleza, es en sí, pues está inmerso en la esfera de la finitud del conocer, y no ha alcanzado para sí mismo su propio concepto. Pero el espíritu debe superar esta primera experiencia buscando su universalidad en lo *verdadero*, y alcanzar la libertad infinita. Debe elevar lo finito a la claridad del pensar, al concepto, bajo el amparo del entendimiento para que pueda salir de esa lucha en lo relativo. En este proceso, el espíritu “aprehende la finitud misma como lo negativo de sí, y con ello alcanza su infinitud. El espíritu absoluto es esta verdad del espíritu finito” (*Ibidem*), lo que quiere decir que el espíritu se pone como objeto de su propio saber, de su querer, diferenciado de sí mismo, y luego al traerse de nuevo a sí, alcanza la unidad de lo verdadero (Hegel, 1989: 73). Con este argumento Hegel logró esclarecer el vínculo esencial de la idea de lo bello, como concepto absoluto. Este vínculo es esencial puesto que la idea de lo bello del arte debe superar la inmediatez de su realidad finita, debe elevar su existencia material a la apariencia, que es el ámbito de la verdad del concepto; además, debe ser para la reflexión del espíritu y de esa manera poder develar la infinitud del mismo. Ésta es la relación que guarda la obra con la realidad efectiva, de negatividad y diferenciación, en la que el arte debe ser despojado de toda arbitrariedad y limitación de la realidad, pero no a través de la negación inútil de su propia naturaleza, sino por medio de la superación de la misma en la esfera del pensar, del saberse a sí mismo. Este proceso se esquematiza en la siguiente estructura, que extensamente se ha expuesto aquí:

- Primero un contenido
- Segundo la expresión, la apariencia y la realidad de ese contenido
- Y en tercer lugar la particularidad de lo exterior que representa lo interno (Hegel, 1989: 74)¹²

Con estos tres puntos Hegel se refiere a que el contenido, en tanto mera abstracción, tiene en sí mismo la forma de su ejecución; el contenido del arte se determina en la apariencia, que es su concreción, y debe alcanzar su realización efectiva. Este tener en sí mismo la forma de su realización es la forma en que se satisface una necesidad, que en el arte será una necesidad universal. Pero hay que aclarar que, en tanto el concepto es algo subjetivo, interno, que se enfrenta en su unilateralidad a lo objetivo, a lo exterior, el proceso de su realización no debe entenderse como el quedarse en la objetividad de nuestro mundo de intereses y fines, en la que se logra la concreción del contenido, ni tampoco mantenerse en la interioridad del contenido espiritual; por el contrario, este contenido debe comprender que no se halla ante un límite, sino que se encuentra a sí mismo en su negación como deficiencia –entendida como mera objetividad de fines finitos o como unilateralidad de la interioridad. Tal deficiencia debe ser negada, pero de manera pensada, sabia (*Cf. Ibidem*) (lo que no implica que tenga que ser sólo una manera discursiva de pensar, toda vez que el arte es una manera de pensar que apela a la inmediatez de lo sensible). Con esta explicación del proceso que realiza la obra del arte, Hegel concibe el contenido total de nuestro ser–ahí, el cual tiende a la consecución de la libertad. Desde esta perspectiva, el sujeto logra alcanzar su totalidad en tanto rebasa para sí su propia deficiencia y, enfrentándose a las oposiciones que ocurren en su vida, puede alzarse afirmativamente y alcanzar su totalidad entendida como Libertad (*Cf. Hegel, 1989: 74*).

La necesaria vinculación en el sujeto de su puro pensar, de lo interno, con la existencia sensible y el sentimiento, deben llevar a la consecución de la unidad del sujeto como sujeto total, el cual ha llegado a apropiarse del mundo

12 “Si recordamos aquello que ya establecimos sobre el concepto de lo bello y del arte, encontramos dos cosas: *en primer lugar*, un contenido, un fin, un significado, *luego* la expresión, la apariencia y la realidad de este contenido, y ambos aspectos, *en tercer lugar*, de tal modo interpenetrados que lo externo, lo particular, aparece exclusivamente como representación** de lo interno. En la obra de arte no se da nada más que lo que tiene referencia esencial al contenido y lo expresa. Lo que llamábamos el contenido, el significado, es lo en sí simple, la cosa misma devuelta, a diferencia de la ejecución, a sus determinaciones más simples si bien comprensivas. Así, p. ej., el contenido de un libro puede resumirse en un par de palabras o frases, y en el libro no debe aparecer nada distinto de aquello de lo cual ya en el índice ha sido enunciado lo general. Esto simple, este tema, por así decir, que forma la base de la ejecución, es lo abstracto, mientras que, por el contrario, la ejecución es lo concreto” (*Ibid.*, 74).

exterior en la representación, en el pensamiento (*Cf. Ibid.*, 1989: 75). Respecto a la libertad de la belleza, ésta es posible porque es la idea misma la que determina su articulación como figura sensible, autodeterminación que implica de suyo la concordancia de la idea de belleza con su existencia particular o, en otras palabras, la múltiple apariencia particular es la vida misma de la idea, la idea aparece en su totalidad infinita existiendo concretamente, pues

aunque los aspectos, partes, miembros particulares del objeto bello también concuerdan en unidad ideal y dejan aparecer esta unidad, sin embargo la congruencia debe hacerse visible en ellos sólo de tal modo que conserven, uno frente a otro, la apariencia de libertad autónoma (*Hegel*, 1989: 87).

Es decir, que la figura que representa lo bello, el objeto que particulariza la idea, no sólo tiene unidad ideal, sino que debe tener unidad real, realidad autónoma: esto es la vitalidad existiendo de la idea.

Hegel está anticipando el gran valor que tiene para el arte que el contenido del mismo se realice de tal manera, que su representación sensible hecha apariencia pueda ser aprehendida y apropiada por todo individuo que busque la libertad; libertad que está encaminada correctamente si el individuo apela a la *Bildung* como forma de aprehensión de la exterioridad de su ser. Además, al exponer este contenido de la existencia del sujeto, está indicando que el arte pertenece a ese mismo contenido, y que al igual que la libertad y los procesos de conocimiento, tienen que vérselas con las determinaciones exteriores del mundo de la vida. Asimismo, el arte lo tiene que hacer, puesto que la materia que da vida a la verdad en él es completamente exterior, pura sensibilidad, pura objetividad para la intuición. En la pintura, por ejemplo, lo exterior, su ser—ahí efectivamente real “debe ser degradado a una mera apariencia (*Scheinen*) del espíritu interno que quiere intuirse para sí como espiritual”. Lo que quiere señalar Hegel aquí es que la pintura, y por tanto el arte, es animado por el espíritu, por la actividad del ánimo humano. Y la actividad interna del sujeto “en su aparecer efectivamente real está al mismo tiempo asociada a la multiformidad del ser—ahí externo”. En este sentido, la exterioridad sensible de la obra es la apariencia del interior del sujeto (*Ibid.*, 586)

La importancia de realizar efectivamente un contenido, que se determine como existencia y que en el caso del arte sea existencia material elevada a la apariencia, se debe al impulso que incita hacia el nivel de lo espiritual, de lo que se concibe a sí mismo como objeto, y que concibe lo exterior como producto propio, como impulso y estímulo para el movimiento y la acción del pensar. El arte despierta el juicio de los individuos y les presenta a través de la intuición pensamientos que deben reflexionar y confrontar; y de esta manera se ubica como una esfera en

donde el individuo puede formarse para la cultura. Es en esta actividad del hombre, actividad que procede en su realización para otro, para la intuición familiar del público, donde los pueblos han puesto sus representaciones y contenido más ricos; donde podemos acercarnos a nuestra propia tradición, a partir de la manifestación en la realidad prosaica de la vida, nuestros intereses más sustanciales —como hombres de sociedad—, con la característica que son para nosotros, para nuestro habitar en el mundo de la vida, como guías y formas que nos ayudan a considerar pensante y sensiblemente nuestros contextos sociales, porque como afirma Javier Domínguez, la tarea y la función que Hegel le confía a las obras es la de “aflorar la autoestima, pues nos hace sentir hombres del presente”; son “obras para reconocer lo propio y lo diferente, el pasado y el presente” (Domínguez, 2008, 220) en fin, obras en las que yace “lo humano del espíritu”.

Bibliografía

1. Aristóteles. (1974) *Poética*. Madrid, Editorial Gredos.
2. Bazin, G. (1989) *História da história da arte*. Brasil, Martins Fontes Editora.
3. Domínguez, J. (2006) “Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte en Hegel”. *Areté, Revista de filosofía*, XVIII, 2, 267-287.
4. _____. (2008) “Arte como formelle Bildung en el mundo moderno en la estética de Hegel”. En: *Estudios de Filosofía*, 37, 201-221.
5. Fernández, C. (2007) *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
6. Gombrich, E. (1991) “En foco las artes y humanidades”. En: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México, Fondo de Cultura Económica.
7. Hegel, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la estética*. España, Akal.
8. _____. (2006) *Filosofía del arte o estética (verano de 1826) Apuntes de F.C.H.V. von Kehler*. Edición de A- Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov. Madrid: Abada Editores / UAM Ediciones, 2006.
9. Platón. (1997) *Diálogos*. Madrid, Editorial Gredos.
10. Podro, M. (2001) *Los historiadores del arte críticos*. Madrid, A. Machado Libros

11. Ramírez, M. (1988) *Arte y belleza en la Estética de Hegel*. España, Universidad de Sevilla.
12. Ricoeur, P. (2004) *La memoria, la historia, el olvido*. México, Fondo de Cultura Económica.
13. Tatarkiewicz, W. (1991) *Historia de la estética, 3 vols*. Madrid: Akal.
14. Vercellone, F. (2004) *Estética del siglo XIX*. España: Balsa de La Medusa.
15. Wittkower, R. (1983) *La escultura: procesos y principios, 3a. ed.* Madrid: Alianza.